

**Rozmowy
o kolorze w malarstwie**

Paweł Taranczewski
Paulina Tendera

Rozmowy o kolorze w malarstwie

The Polish Journal
of the Arts and Culture
MONOGRAFIE

UNIwersytet Jagielloński
Akademia Ignatianum

The Polish Journal of the Arts and Culture
www.pjac.uj.edu.pl

MONOGRAFIE
TOM VI

Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytet Jagielloński
ul. Grodzka 52, II p., 31-044 Kraków
www.psc.edu.pl

Publikacja finansowana ze środków Katedry Porównawczych Studiów Cywilizacji
Uniwersytetu Jagiellońskiego i Akademii Ignatianum w Krakowie

Recenzenci:

Prof. Mariusz Wideryński (ASP, Warszawa)
Prof. Janusz Krupiński (ASP, Kraków)

Redakcja naukowa:
Paulina Tendera

Redakcja językowa:
Marcin Lubecki

Opracowanie typograficzne, skład, projekt okładki:
Katarzyna Migdał

Na okładce wykorzystano dzieło Pawła Taranczewskiego
pt. *Prześwit* (1994)

Współpraca wydawnicza:

WYDAWNICTWO
n o w a s t r o n a

www.wydawnictwonowastrona.pl
e-mail: biuro@nowastrona.net.pl

ISBN 978-83-947477-0-1
ISBN 978-83-7614-308-8 (AIK)

© Copyright by Paweł Taranczewski & Paulina Tendera
© Copyright by Katedra Porównawczych Studiów Cywilizacji UJ
© Copyright by Wydawnictwo Nowa Strona

Kraków 2017

Spis treści

Wstęp	7
ROZDZIAŁ I	
O głównych pojęciach i problematyce książki	19
ROZDZIAŁ II	
Płaszczyzna obrazu i analiza zawartości idei barw	41
ROZDZIAŁ III	
Mieszanie barw	57
ROZDZIAŁ IV	
Przestrzeń oparta na interwałach w zawartości rodziny idei barw	73
ROZDZIAŁ V	
Harmonia/dysharmonia	111
Bibliografia	131
Indeks nazwisk	133
Indeks rzeczowy	135

Wstęp

Je voudrais que les gens sachent qu'il ne faut pas approcher de la couleur comme on entre dans un moulin, qu'il faut une sévère préparation pour être digne d'elle¹.

Henri Matisse

Maluję – mówi Paweł Taranczewski – i kieruje mną intuicja malarza, a nie jedna z wielu nauk o barwach oraz powiązany z nią system barw. Nie prowadzą mnie połączenia, wewnątrz systemu zwane harmoniami resp. dysharmoniami barw, niemniej jednak nauka o barwach, budowany przez nią system i harmonie, służą mi równolegle z intuicją malarską jako miara (kanon) przy korekcie własnego obrazu. Inicjacja, o której mówi Henri Matisse, przebiega więc już to przed sztalugą, z paletą i pędzlem w ręku, już to podczas rozważań w ramach nauki o barwach.

Pełne doświadczenie i przeżycie kolorystycznego sensu obrazów innych malarzy też wymaga świadomości koloru, która narasta, powoli wspierana nauką o barwach – choćby Johanna Wolfganga von Goethego, Michela Chevreula, Ogdena Rooda czy Alberta Munsella – a także rozważaniami Eugène'a Delacroix, Vincenta van Gogha, Henriego Matisse'a, Wassilya Kandinsky'ego, Paula Klee, Józefa Czapskiego, Władysława Strzemińskiego.

Marcel Proust w swym opus magnum *W poszukiwaniu straconego czasu* pisze, że wykonując Sonatę Vinteuila, muzycy **dopełniają obrzędów, których ona wymaga**, aby się zjawić. Analogicznie malarz malując dopełnia obrzędów, których dla swego zaistnienia domaga się kolor. Ostatecznie w malarstwie ważne jest to, czego nie widać, a w muzyce to, czego nie słyszać. Sformułowanie to wydaje się prowokacyjne, ale dla kogoś, kto rozumie jego sens, jest ono nie tylko zrozumiałe, ale też oczywiste.

¹ „Chciałbym, by wiadano, że nie wolno wkraczać w sprawy koloru tak, jakby się wchodziło do młyna. Że należy przejść surową inicjację, by stać się koloru godnym” – H. Matisse, [w:] P. Richard, *Sennelier, l'artisan des couleurs*, Editions du Chêne, Hachette Livre, 2012, s. 4 (tłum. własne).

Podobnie uważa Władysław Stróżewski w swojej ostatniej książce *Miłość i nicłość*: pomiędzy muzyką zapisaną a muzyką wykonaną jest jeszcze utwór idealny, bytujący gdzieś w niebie platońskim².

Zarówno u Stróżewskiego, jak i u Prousta w platońskim niebie bytuje esencja, która zjawia się, gdy odpowiadające sobie dźwięki wydobywają się z instrumentu. U Jana Sebastiana Bacha na przykład te same esencje mogą być wcielałone przez różne instrumenty. *Kunst der Fuge* można wykonać na klawesynie, na fortepianie, na organach... Instrument nadaje esencji muzycznej barwę, nie naruszając jej tożsamości. W platońskim niebie bytuje esencja, która zjawia się, gdy plamy barwne stapiają się, umożliwiając zstąpienie na obraz koloru.

Nasze myślenie o sztuce jest elitarne, filozoficzne. Metafizyczne rozważania o sztuce i malarstwie odsuwają nas od bezpośredniego i powierzchownego obcowania z nią, czyniąc ze sztuki coś, co nie jest przeznaczone dla przeciętnego widza czy słuchacza muzyki.

Przed przywołaniem słów Matisse'a mogło się zdawać, że malarstwo jest światem otwartym dla wszystkich. Francuski malarz uświadamia nam jednak, że nie zdajemy sobie sprawy z istoty resp. esencji koloru, a uświadomienie sobie tej ignorancji wywołuje lęk przed sztuką czy niechęć i odsunięcie się od niej.

Dla kogo więc jest malarstwo? Władysław Stróżewski, do którego chętnie i często będziemy się odwoływać, mówi, że sztuka jest elitarna, a Paweł Taranczewski opowiada anegdotę usłyszaną od teściowej, Eugenii Umińskiej: Jasha Heifetz przyjechał odpocząć do Wilna, do matki. Zaraz zwiedził się o tym Kahał i wysłał delegację z prośbą o koncert. Matka otworzyła drzwi i dowiedziawszy się, o co chodzi, wzięta pod boki rzekła: „Naprzeciw kogo (lub przeciw komu) on tu będzie grał?”. Nie ma godnej syna publiki. *Naprzeciw kogo czy przeciw komu* malujemy? W *Dzienniku* (1960) Jan Cybis zanotował: „Artysta zwraca się do samego siebie”³.

Doświadczenie życiowe Pawła Taranczewskiego związane z publicznością ilustruje opowieść o rybaku i dżinie – artysta gra tu rolę dżina zamkniętego w lampie pieczęcią Sulejmana. Przez pierwsze tysiąc lat dżin mówił do siebie: „Jeśli mnie ktoś uwolni, oddam mu wszystkie królestwa świata”. Przez kolejne tysiąc lat mówił: „Temu, kto mnie uwolni, oddam wszystkie bogactwa świata”. W trzecim tysiącleciu mówił zaś: „Tego, który mnie wypuści, zabije”. Jak rozumieć tę metaforę? Obrazuje ona życie wielu artystów. Na samym początku kariery malarskiej młody Paweł Taranczewski siedział w pracowni i marzył, by

² W. Stróżewski, *Miłość i nicłość*, Warszawa 2017.

³ J. Cybis, *Notatki malarskie: Dzienniki, 1954–1966*, Warszawa 1980, s. 191–192 (wpis z roku 1960).

znalazł się ktoś, widz lub marszand, który doceni jego malarstwo i będzie je „lansował”. Nikt taki się nie pojawił. Potem przestał czekać, aż wreszcie zapragnął tylko świętego spokoju i czasu na malowanie, zrozumiał bowiem, że to, co tworzy, nie stanie się szybko przedmiotem czyjegogo uznania lub nie stanie się nim wcale, a uznanie widzów nie może być wyznacznikiem wartości jego pracy. Zrozumiał, że malowanie jest – znowu Proust, nieco zmieniony – „realizacją zobowiązań zaciągniętych w życiu poprzednim; w warunkach naszej egzystencji na tej ziemi nie ma żadnej racji, aby [...] artysta czuł się zobowiązany rozpocząć dwadzieścia razy jedno dzieło”⁴ (tak robił na przykład ojciec Pawła, Wacław Taranczewski, malując niekończące się serie na jeden temat). „Wszystkie te zobowiązania, nie mające żadnej sankcji w życiu obecnym, zdają się należeć do [...] świata całkowicie odmiennego niż nasz; świata, który opuszczamy, aby się urodzić na tej ziemi, zanim może wrócimy **tam**, aby żyć wedle owych nieznanych praw, którym byliśmy posłuszni, bo nosiliśmy je w sobie, nie wiedząc, kto w nas zakreślił [...] prawa, do których wszelka głęboka praca inteligencji nas zbliża”⁵.

Należy więc sprawę usprawiedliwienia działalności artystycznej traktować jako indywidualną, wewnętrzną, a publiczność często jako kwestię przypadku. Nie trzeba się tych młodzieńczych marzeń o publiczności wstydzić. O niej marzył przecież całe życie sam Paul Cézanne! Publiczność, owszem, znalazła się, ale artysta już tego nie doczekał.

Po studiach w Akademii Sztuk Pięknych oraz po studiach filozoficznych na Uniwersytecie Jagiellońskim profesor Taranczewski, nie pracując w zawodzie malarza, lecz jako wykładowca akademicki, zmienił swoje pojmowanie sensu uprawiania sztuki. Praca twórcza stała się raz na zawsze jego prywatną sprawą.

Nie chodzi tu jednak o to, by deprecjonować lub choćby krytykować artystów, którzy wystawiają i dobrze się sprzedają. Nie w tym rzecz. Chodzi o wskazanie powodu, dla którego w ogóle się tworzy, i o to, co się tworzy. Marketing jest częścią funkcjonowania każdego rynku, jednak źle się dzieje, gdy artysta, siadając do pracy nad płótnem, kieruje się zasadami rynku, a nie ważnymi – może duchowymi, może intelektualnymi – potrzebami. Nie chodzi tu także o zgrywanie się. Żaden artysta nie jest ponad wszelkimi potrzebami społecznymi czy materialnymi. Wybierając zawód malarza (rozpoczynając studia na Akademii), każdy zastanawia się, czy uda mu się uczynić z malarstwa swój główny zawód.

⁴ M. Proust, *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000, s. 216.

⁵ *Ibidem*.

Inaczej historia artystów i kuratorów toczyła się za granicą. Po wystawie fowistów w 1905 roku, po ich wielkim sukcesie, wspomniany już Henri Matisse stał się malarzem sławnym, rynek paryski był gotowy na sprzedaż jego obrazów, a publiczność chciała je kupować.

Mimo to Paweł Taranczewski uważa, że sztuka, niezależnie od warunków rynkowych, sprzedażna czy nie, jest czymś elitarnym i intelektualnie oraz duchowo pozostanie dostępna dla nielicznych.

W metaforycznym trzecim tysiącleciu przyszedł czas na refleksję nad przyszłą drogą życiową i na ważne pytanie: Czy pozostać na ścieżce artystycznej? Odpowiedź brzmi: Ścieżka ta jest osią jego życiowej drogi. Widzimy dziś wyraźnie, że malarstwo Pawła Taranczewskiego znacząco się zmienia – zaczyna przybierać znaną nam dziś, rozpoznawaną formę i kolorystykę. Rozpoznawalną także dzięki galerii Nautilus, która – wbrew pesymizmowi malarza – zainteresowała się jego obrazami i zorganizowała kilka poświęconych mu wystaw.

Poszukiwanie drogi życiowej, konieczność jej potwierdzenia, zmiany życiowe, ustrojowe, to czas kryzysu, w którym spotkać można przyjaciół na całe życie. Paweł Taranczewski, pytany o przyjaźnie, wymienia kilka osób. Profesor Stefan Świeżawski, wybitny historyk filozofii i metodolog ze szkoły Kazimierza Twardowskiego, mawiał, że ma trzech przyjaciół: księdza Tadeusza Federowicza w Laskach pod Warszawą, ojca Michała Czartoryskiego, dominikanina, który zginął z rąk Niemców w szpitalu powstańczym, i Jana Szeptyckiego. Taranczewski dodaje, że – podobnie jak ludzie – malarstwo nie ma wielu przyjaciół, bo wielu nie potrzebuje. Banał, ale...

Dziś popularni są impresjoniści. Ludzie mówią, że kochają ich obrazy, ale czy je rozumieją? Raczej niewielu. Impresjonizm nie jest sztuką tak łatwą, jak się powszechnie wydaje. Podobnie kubizm – także trudny w odbiorze kierunek malarski. Kto dziś widzi lub wie, że w kubizmie może się wcielać kategoria wzniosłości, o czym dobitnie pisał Jean-François Lyotard? Każdy przedmiot ma nieskończenie wiele wyglądów, czyli aspektów... Realistyczne przedstawienie tej oto filiżanki jest zredukowane w zasadzie do jednego wyglądu. Ingarden powie: filiżanka jest przedstawiona poprzez ten wygląd. Kubizm pokazuje, że owych wyglądów (aspektów) może być kilka, kubizm analityczny – że jest ich nieskończenie wiele, a nieskończoność tę wiąże się ze wzniosłością. Kubizm analityczny ujawnia, że nie można się w procesie mnożenia wyglądów (odnajdywania wyglądów) zatrzymać, że przedmiot ucieka nam, okazuje się rzeczą w sobie – kantowską *Ding an sich*, która jest niepoznawalna.

Ostatecznie tłumna publika nie gwarantuje tego, że artysta jest rozumiany. Czytany przez wielu Fryderyk Nietzsche pytał: „Hat man mich verstanden?”⁶

Przypomnijmy czasopismo „Teksty” nr 4 z 1972 roku, które zamieściło recenzję Pawła Taranczewskiego dotyczącą książki Jurija Dawydowa *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*⁷. Taranczewski sprzeciwił się zawartej w niej tezie o związkach dostępności sztuki z jej rozumieniem. Obrazy Rembrandta są dostępne w muzeach, ale jest to dla nas wyłącznie źródłem iluzji ich rozumienia. Mało kto pojmuje sztukę Rembrandta. Podobnie niewielu rozumie szeroko dostępnego, powszechnie swego czasu czytanego Adama Mickiewicza. Czesław Miłosz w *Traktacie poetyckim* trafnie zauważył, jakoby za trudny był dla nas ten Mickiewicz⁸. Coraz wyraźniej dostrzega też Taranczewski powierzchowność większości krytyk i komentarzy, ceniąc przy tym to, co o sztuce napisali sami artyści (Matisse!) i filozofowie (Stróżewski!).

Mówiąc o socjologii sztuki, warto pamiętać, że całkiem niedawno – w czasach popularności Romana Ingardena, Stanisława Ossowskiego, Marii Gołaszewskiej – różni badacze podejmowali wysiłki, aby do sztuki wprowadzić rozwiązania i metody socjologiczne. Mamy wrażenie, że dzisiaj nic z tego nie zostało. Powiązanie socjologii ze sztuką jest bardziej bezowocne niż uzasadnianie sztuki psychologią, która przecież w psychoanalizie przyniosła ciekawe i bardzo trwałe rezultaty, wzbogacającą współczesną hermeneutykę. Socjologia jest wyjątkowo niezręczna i nieszczęśliwie wybrana do analizy sztuki. Nie daje ona żadnych ważnych rezultatów, ponieważ zakrywa istotę sztuki, a efekty socjotechniczne nie mają z nią nic wspólnego.

Pracując nad książką, mieliśmy na uwadze konteksty i ich wykładnię. Wielokrotnie inspirowały nas one podczas pisania – przypomnijmy choćby siedemnastowiecznego malarza Jacoba van Ruisdaela, który namalował obraz pt. *Krzak*, przedstawiający krzew miotany wiatrem, ludzką postać i zabudowania na horyzoncie. Jest to tak zwany krzak kalwiński, symbolizujący człowieka miotanego zmiennością losu, ciemnymi mocami, któremu głębokie korzenie pozwalają wytrwać nawet najsilniejsze wiatry. *Krzak* Ruisdaela to symbol wyraźnie zarysowanej i nieugiętej postawy moralnej.

Wspominam o hermeneutyce dlatego, że profesor Taranczewski ma wielką sprawność hermeneutycznej analizy malarstwa. Nie jest ona dla nas ekspresją emocji przeżywanych przed obrazem, jego swobodnym opisem ani dowolnymi dywagacjami na jego temat. Analiza obrazu należy do kultury, powinna zatem

⁶ F. Nietzsche, *Ecce Homo*, [w:] idem, *Werke in drei Bänden*, Zweiter Band, Carl Hanser Verlag München 1955, s. 1159.

⁷ J. Dawydow, *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*, Warszawa 1971.

⁸ C. Miłosz, *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.

być zobiektywizowana, a nie dowolna. Taka interpretacja prowadzi do wiedzy. Co jednak ma wspólnego hermeneutyka i symboliczna treść dzieła z malowaniem obrazu? Malarz nie zważa na to, czy jego dzieło coś symbolizuje. Taranczewski uważa, że sens symboliczny obrazu jest wtórny wobec jego sensu artystycznego (w tym kolorystycznego) i artystycznej wartości. Profesor podaje tu przykład oleodruku znajdującego się na furcie jednego z krakowskich klasztorów. Oleodruk przedstawia Matkę Boską Różańcową. Wszystko na nim wydaje się symboliczne: niebo otwarte, Matka Boska, Dzieciątko Jezus, różaniec, święty Dominik... ale jest on kiczem. Symbole religijne wiszą w jakiejś próżni i nie wiążą się z sensem artystycznym dzieła. Paweł Taranczewski wspomina o Matce Boskiej Różańcowej nieprzypadkowo, ma bowiem nad łóżkiem zdjęcie obrazu Francisca de Zurbarána *Matka Boska Różańcowa adorowana przez kartuzów*. Wspomniany obraz wisi w poznańskim Muzeum Narodowym. Taranczewski używa dawnej nazwy: „Muzeum Wielkopolskie”. Jego zdaniem jest to „świetne religijne malarstwo”, którego współczesność już nie rozumie, zastępując je oleodrukiem. Droga od Zurbarána do oleodruku podobna jest do tej, którą nazwać można: „od Madonny z Krużlowej do Madonny plastikowej” – odsłania uwiad religijnego ducha epoki, tego, który manifestuje się w sztuce.

Czym jest „świetne religijne malarstwo”? Gdzie znajduje się granica między sztuką religijną a sakralną lub sztuką o tematyce religijnej? Czy *Śmierć Marii* Caravaggia jest przykładem dzieła religijnego? Sztuka kościelna może nie mieć religijnego klimatu i przeciwnie – nastrój mistyczny może się pojawić w powiązaniu z niereligijnym tematem, jak na przykład u Giorgia de Chirico. Innym przykładem jest panteistyczna koncepcja natury w obrazach Caspara Davida Friedricha, choć znajdzie się w nich także nuta romantyzmu. Wyraz swoiście mistyczny ma na przykład *Stara plebania* Adama Chmielewskiego – pokazuje ona osamotnienie, przemijalność, upływ czasu, w przedstawionym budynku tkwi jakiś symbol.

Jaki jest ów ważny powód malowania obrazów religijnych, ten ich mistyczny sens, który nie zstąpi na oleodruk? Jak nazwać różnicę między obrazem a oleodrukiem?

Wspomniany *Krzak* można analizować jako symbol kalwińskiej etyki, skupię się jednak na pięknym obrazie Pawła Taranczewskiego pt. *Stara jabłoń*. Posiada on walory symboliczne. W starym usychającym drzewie widzimy przemijanie i śmierć. Jabłoń jest drzewem z natury owocującym, a tutaj gałęzie są artretycznie pogięte, gruzłowate i splątane. Dla artysty uderzająca jest forma rzeczywistej jabłoni. Sens symboliczny zyskuje ona dopiero w obrazie. Notabene wielu artystów malowało takie stare jabłonie: Jan Stanisławski, Józef Mehoffer, inni przedstawiciele Młodej Polski... Mają one w sobie coś urzekającego.

Paweł Taranczewski jest wytrawnym czytelnikiem. Biblia to dla niego *lectio divina*. Interesują go tłumaczenia tekstów biblijnych na języki francuski, niemiecki, angielski i oczywiście polski (ceni przekład Jakuba Wujka!), zajmują go przekłady protestanckie, katolickie i żydowskie. Jest to swoiste eksperymentowanie z przykazaniami i treściami odnoszącymi się do wiary. To także filozoficzne działanie na własną rękę, ryzyko wynikające z własnej hermeneutycznej interpretacji – ważne dla sztuki i filozofii, gdyż często treści te różnią się w istotnych miejscach, a ich odmienne rozumienie doprowadzało do herezji i podziałów. Jaka filozofia człowieka wyłania się z tych tłumaczeń, z różnicy między tradycjami niemiecką, polską, angielską? Zasadą poszukiwań tej filozofii jest logos – mówi o nim wiele Władysław Stróżewski, a także Joseph Ratzinger w słynnym wykładzie z Ratzynby. Kto walczy z logosem, walczy z Bogiem! Chodzi o to, by w miarę możliwości badać źródłowość nie tylko słów, ale i myślenia. Myśleć nie tylko o tekście, ale razem z tekstem – o wierze i immanentnym jej logosie.

Różne interpretacje Biblii wiążą się z odmiennymi sposobami rozumienia świata – innymi słowy, rozumienie świata jest jego strukturalizowaniem. Proces taki jest nieświadomy. Zachodzi sam – powtórzmy za Ludwigiem Wittgensteinem, wedle którego granice języka są granicami świata. Świat strukturalizowany językiem polskim musi być inny niż ten strukturalizowany językiem niemieckim. Niekiedy wygląda to tak, jak na obrazach profesora Taranczewskiego, w których widzę pracę koncepcyjną i zmierzanie do strukturalizowania świata. W sposobie przedstawiania rzeczywistości widać próbę budowania płaszczyzny rozumienia, a także czerpanie przyjemności z myślenia o świecie. Widzę tu proces zarazem poznawczy i artystyczny. Taranczewski wiele miejsca poświęcił problemowi uniwersalności, temu, co ogólne i obowiązujące, a więc kanonowi, mierze, temu, co miarodajne.

Sądzę, że na potrzebę strukturalizowania świata, ów instynkt porządkowania, wpłynęło wielojęzyczne wychowanie artysty: język polski i angielski w dzieciństwie, w szkole łacina i rosyjski, później niemiecki, francuski, na studiach greka. Języki te pokazywały alternatywne sposoby myślenia. Sama ich gramatyka jest strukturalizowaniem. Zauważmy, że gramatyka naszych języków nie pokrywa się z gramatyką języków starożytnych, choć polski, angielski czy francuski wzięły wiele z łaciny, a niemiecki z greki.

Taranczewski czyta zarówno Stary, jak i Nowy Testament. Oba pisma są dla niego jednym. To teza nienowa! Odrzucenie tradycji porównuje do odrzucania starej sztuki na rzecz nowej, czy wręcz aktualnej. Profesor pisał o tym kilkakrotnie. Polemizował z definicją, wedle której sztuką jest to, co robi artysta, a artystą ten, kto przez innych artystów i świat sztuki jest za artystę uważany, przy-

pominając żart opowiadany we Lwowie: *Co to jest matematyka? To to, co robi matematyk. Ale kto to jest matematyk? Jest to ktoś, kogo inni matematycy uznają za matematyka*. Człowiek, który ma odrobinę rozumu w głowie, nie powtórzy takiej definicji sztuki ani takiej definicji artysty. Środowiska artystyczne, które w Polsce reprezentują podobne poglądy, nie są ośrodkami badań nad sztuką, ale ośrodkami politycznymi i społecznie zaangażowanymi w niekoniecznie szczytne dla naszej kultury i sztuki cele.

Taranczewski – podążając za Stróżewskim – uważa, że nie można sformułować poprawnej definicji sztuki. Można jedynie podać warunki, które muszą być spełnione, by coś było dziełem sztuki: warunki ontyczne, semantyczne i aksjologiczne.

Odrzucamy rozumienie wartości w sztuce jako jakości. Wartość jest jakby sposobem istnienia. Coś istnieje wartościowo. Istnienie czegoś przepaja wartość. Notabene wartość jako jakość budziła sprzeciw Martina Heideggera.

Czy obserwujemy dzisiaj kryzys cywilizacji łacińskiej? Paweł Taranczewski twierdzi, że tak. Ale nie dlatego, że przeżywamy kryzys logosu cywilizacji zachodniej, będącego logosem kultury greckiej, jak podczas wykładu w Ratyzbonie twierdził Ratzinger, tylko dlatego, że przestaliśmy widzieć i rozpoznawać związane z nim wartości. Przypomina to kres nauki aleksandryjskiej, która – wedle jednej z wersji jej końca – upadła, bo zainteresowanie tą nauką i księgozbiorem aleksandryjskim zanikło. Umysły w Aleksandrii, głównie chrześcijan (pokroju tych, którzy zamordowali dziewicę Hypatię), nie były w stanie przyjąć tej wiedzy, a co ważniejsze – nie chciały tego. Wręcz ją odrzucały.

Taki niebawem może być los kultury chrześcijańskiej stopionej według Ratzingera z kulturą łacińską, z greckim logosem. Logos tej kultury zachowuje wartość, podobnie jak Bach, który nie przestanie być wielkim kompozytorem, nawet gdy nikt nie będzie umiał zagrać jego utworów. Obserwujemy dziś zapominanie pewnej kultury, sztuki, nauki przez ogół, przez duchowy *ochlos*. Pozostają jednostki, niewielkie grupy – mówiąc o chrześcijanach, Ratzinger nazywa je „katolicyzmem wyspowym”. Katolicy na wyspach studiują Biblię, modlą się, rozmyślają, uczą się – są właśnie wyspami na morzu obojętności. Na tym polega kryzys kultury, że prawa obowiązują i są prawdziwe, ale upadek cywilizacji powoduje, że ludzie przestają się nimi interesować, nie dążą do tego, by zrozumieć, co sami stworzyli, przestają postrzegać owe byty jako ważne i kształtujące ich tożsamość. U Ratzingera pojawia się idea *Enthellenisierung des Christentums*, odhellenizowania chrześcijaństwa, cywilizacji, sprzeciw wobec logosu, który jest sprzeciwem wobec Boga. To zjawisko bardzo niepokojące!

Jesteśmy zatem zanurzeni w procesie odhellenizowania cywilizacji, którego końcowym etapem jest absolutne i ostateczne zapomnienie i chaos. Dotyczy to

w szczególności symboli i treści kultury⁹. Mówimy o tym, co nie może być już przypominane i nigdy nie będzie.

Przywołajmy znaną wypowiedź Umberta Eco, który stwierdził, że piękno bizantyjskich i gotyckich katedr jest dla nas tematem zamkniętym. Nigdy nie doświadczymy owego teologicznego piękna, którego doświadczali średniowieczni ludzie, wierzący i żyjący ówczesną sztuką oraz estetyką. Możemy rzecz jasna domniemywać, że przeżywali oni sztukę także estetycznie, ale przede wszystkim przeżywali ją religijnie.

Ołtarz Mariacki był w XV wieku przedmiotem kultu. W XVIII wieku w opinii księdza prałata Jacka Łopackiego odsyłał on już tylko do mroków średniowiecza – duchowny chciał się go pozbyć, ale na szczęście nie zdążył. Dziś dla wielu ołtarz jest przedmiotem wyłącznie estetycznego (nie religijnego) doświadczenia. Twierdzenie, że przeżywanie dzieła przez ludzi średniowiecza było podobne lub wręcz takie samo jak nasze, w chwili, gdy jako turyści zaglądamy do Bazyliki pod wezwaniem św. Dionizego (dawnego kościoła opactwa benedyktyńskiego w Saint-Denis), nie ma żadnego poparcia w faktach. Nie wiemy niczego o ich doświadczeniu sztuki. To samo dotyczy średniowiecznego malarstwa tablicowego, które nie było przedmiotem estetycznym, ale przedmiotem kultu, jak na przykład Hansa Memlinga *Sąd Ostateczny*. Dzisiaj już się tego sądu nie boimy, choć Paweł Taranczewski opowiada, że pod koniec lat czterdziestych, będąc jeszcze dzieckiem, wpatrywał się w poliptyk Memlinga, dygocąc ze strachu przed piekłem, przed którym nie można umknąć mimo wysiłków przedostania się na stronę zbawionych...

Eco ma chyba rację, gdyż na katedrę gotycką patrzymy dzisiaj jak na obiekt estetyczny, cud architektury, a nie faktyczny, realny Dom Boży. Przemiany kulturowe widać choćby w szybkiej i ideologicznie znamiennej wymianie papieży – od Jana Pawła II, przez Benedykta XVI, po Franciszka, wraz z którym dehellenizacja postępuje w szybkim tempie, podobnie jak destabilizacja życia duchowego. W ustabilizowaniu duchowego życia może pomóc sztuka.

Nie bronię kulturowych „staroci”, lecz wartości. Podobnie jest ze sztuką. Sztuka dawna nie traci na wartości, choć spojrzenie na nią zmienia się z epoki na epokę. Paweł Taranczewski, uprawiając malarstwo figuralne inspirowane między innymi obrazami Edouarda Vuillarda czy naszego Adama Chmielewskiego, sztukę odległą od własnej (abstrakcyjną) bardzo ceni. Wymieńmy tu choćby Mondriana, Kandinsky’ego, Strzemińskiego... Dzieła pierwszego z nich nie są przykładem pustej kombinatoryki. Znane jest zdjęcie jego pracowni – paryskiej lub nowojorskiej – z przymocowanymi do ściany kwadratowymi pudełkami,

⁹ Zob. *Ansprache von Benedikt XVI*, Aula Magna der Universität Regensburg, Dienstag, 12 September 2006.

których układy testował. W Gemeentemuseum Den Haag wisi niedokończony obraz *Brodway Boogie-Woogie*. Widać, że Mondrian szukał układów kwadratów i zestawień barw swej wąskiej palety.

Przypomnijmy ważne słowa Paula Valéry'ego z książki *Degas, taniec, rysunek*: „Może rysunek jest najbardziej obsesyjną pokusą umysłu. [...] Rzeczy patrzą na nas. Świat widzialny jest nieustanną podniętą: pobudza czy podtrzymuje instynktowne pragnienie, by przywłaszczyć sobie kształt czy modelunek rzeczy, którą konstruuje spojrzenie”¹⁰.

Taranczewski pamięta studentów, którzy spojrzeniem konstruowali inny świat – Afrykanin czy Arab z Bliskiego Wschodu nie rysowali krzesła, które stało przed nimi. Oni go nie widzieli – rysowali arabeski bez związku z krzesłem. Konstruowanie to także funkcja tego języka. Valery pisze dalej: „Jest ogromna różnica pomiędzy widzeniem czegoś bez ołówka w ręce a widzeniem podczas rysowania”¹¹.

Poruszyłam tu sprawy malarstwa, hermeneutyki, procesu powstawania dzieła. Zaczęłam od koloru, przywołując słowa Matisse'a. Czy wolno mi powiedzieć, że bez względu na to, jaka jest sztuka, skąd się wywodzi, jaki był jej cel, jaki powód powstania, jaki temat, ważne pozostaje tylko to, czy jest ona dobra, czy nie? Sztuka dzieli się tylko na dobrą i złą? Stróżewski i Taranczewski podzielają tę tezę. Pierwszy z nich – za Ingardenem – wyróżnia wartości artystyczne i estetyczne. Owo rozróżnienie może tę uniwersalność podważyć, dodaje więc – inspirowany klasyczną metafizyką – wartość trzecią, nadestetyczną, na przykład piękno jako *transcendentale*. Wartości artystyczne to wedle Stróżewskiego te, które krążą niejako wokół opozycji dobre – złe (nie w sensie moralnym, lecz w takim, w jakim mówimy: dobrze lub źle wykonane, dobrze lub źle zrobione). Wspomniane rozróżnienie wyznacza kanon określony przez rzemiosło, warsztat malarski czy rysunkowy. Obraz może być dobrze wykonany technicznie, spełniać warunki, które stawia technologia, lub ich nie spełniać – wówczas ulega szybkiej destrukcji: farba pęka, żółknie, odpada od podłoża... Obraz może spełniać kanon stylu, w którym tworzy artysta: kanon klasyczny, kanon impresjonizmu, ekspresjonizmu... Nie wolno go naruszyć, gdyż grozi to destrukcją ducha, w jakim dzieło zostało rozpoczęte. W owym duchu obraz może być dobrze narysowany, dobrze skomponowany kolorystycznie. Warunkiem jest kunszt, czyli umiejętność artysty.

Czy można powiedzieć, że istnieje tylko sztuka dobra lub zła? Taranczewski zgadza się z tą tezą, pamiętając wszak, że istnieją dobre artystycznie dzieła powiązane ze złem rozumianym teologicznie. Nie chodzi tu o średniowieczne

¹⁰ P. Valéry, *Degas, taniec, rysunek*, tłum. J. Guze, Warszawa 1993, s. 76.

¹¹ Ibidem, s. 40.

wizerunki Szatana, lecz o obecne w „pięknym” dziele zło, jak choćby w malarstwie Francisa Bacona, czy „piękne” przedstawienia Lucyfera w pracach Williama Blake’a. „Piękno” zostało ujęte w cudzysłów, jego obecność w tych dziełach jest bowiem dyskusyjna. Wszak woła ono, przywołuje, podczas gdy wartość prac Blake’a czy Bacona wiąże się z pokusą... Zło teologiczne może być tematem dzieła, występującym w dziele elementem lub stanowić jego postać.

Osobną kwestią jest odwołanie do sztuki Józefa Czapskiego, który sięgał w ciemne obszary ludzkiej duszy, wyrażając „miłosierne schylenie się nad kimś lub czymś”. Bacon postępuje inaczej.

Ostatecznie najbliższe jest mi przekonanie Stróżewskiego, że dzieło sztuki istnieje wartościowo, a piękno jest wartością najwyższą, „najwartościowszym” *transcendentale*, które wieńczy dobro i prawdę.

ROZDZIAŁ I

O głównych pojęciach i problematyce książki

Drugi cykl naszych rozmów poświęcony będzie zagadnieniom związanym z kolorami i ich wzajemnemu oddziaływaniu na płaszczyźnie obrazu. Będziemy się też odnosić do kilku kwestii równoległych i pobocznych. Poprzednią naszą książkę, pod tytułem Rozmowy o malarstwie, poświęciliśmy zagadnieniom obrazu i jego płaszczyzny. Inspirowaliśmy się często filozofią Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego.

To prawda. Jeśli chodzi o zagadnienia płaszczyzny obrazu, nie licząc antyku i antycznej perspektywy, malarze europejscy w początkach renesansu włoskiego natknęli się na ową płaszczyznę jako płaszczyznę rzutu przecinającą piramidę widzenia¹². Leon Battista Alberti w rozprawie *Della pittura* (1435) wyróżnia szereg jej elementów konstytutywnych. Jego badania są dla nas w tym miejscu bardzo ważne. Wiele w ich zrozumienie wnosi analiza i interpretacja, jakiej dokonała swego czasu Maria Rzepińska¹³.

Rzepińska pisze o kilku założeniach dotyczących malarstwa, które będziemy w toku naszej rozmowy brać szczególnie pod uwagę. Twierdzi ona, że płaszczyznę rzutu należy rozumieć jako zestaw koniecznych lub możliwych elementów, takich jak (1) tło resp. płaszczyzna obrazu, a w terminologii geometrycznej – płaszczyzna rzutu, następnie (2) promienie rzutów, linia wzrokowa, która łączy punkty układu z okiem. Kolejne składowe to (3) środek rzutu, centrum projekcji rozumiane jako oko, a także (4) promień główny, czyli idący od oka do punktu

¹² Dzieje perspektywy malarskiej zob. M. Kemp, *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press 1990; K. Bartel, *Perspektywa malarska*, t. 2, Warszawa 1958.

¹³ L. B. Alberti, *O malarstwie*, tłum. M. Rzepińska, Wrocław 1963, s. XL.

głównego pod kątem prostym do tła. Następnie płaszczyzna rzutu zawiera (5) punkt główny, czyli miejsce, w którym promień centryczny przebija tło pod kątem prostym (jest to także miejsce zbiegu linii wzrokowych na horyzoncie). Mówiąc o płaszczyźnie rzutu, bierzemy także pod uwagę (6) głębokość tłowa, czyli – innymi słowy – oddalenie tłowe, oznaczające odległość punktu głównego od oka. W płaszczyźnie tej pojawia się też (7) horyzont, stanowiący linię przechodzącą przez punkt główny, równoległą do podstawy. Ostatnie dwa elementy płaszczyzny rzutu to (8) tak zwana linia przyziemia, czyli linia podstawy lub po prostu podstawa (mówiąc potocznie, dolna krawędź obrazu) oraz (9) płaszczyzna podstawy, grunt perspektywiczny, wyobrażający na przykład teren, podłogę, zwierciadło wody itp.

Zestawienie, które podobnie przedstawiła Rzepińska, pokazuje niejednoznaczność pojęcia płaszczyzny obrazu czy też płaszczyzny rzutu, uwikłanej w system perspektywy, w tym wypadku w rozumieniu Albertiego. Zwróćmy uwagę, że jeśli w punkcie trzecim odrzucimy oko na rzecz centrum projekcji, całość przemieni się w opis zawartości idei perspektywy, jeśli zaś wyeliminujemy centrum projekcji na rzecz oka, wówczas płaszczyzna obrazu pozostanie intencjonalną płaszczyzną projekcji. Oba przypadki zilustrował bardzo dobrze Albrecht Dürer¹⁴, a jego rozstrzygnięcia w tej dziedzinie są dziś klasycznymi opracowaniami. Pamiętajmy także, że podtrzymujemy rozróżnienie płaszczyzny obrazu i jej zawartości.

Powiedzieliśmy o pewnym szczególnym problemie związanym z eliminacją oka lub centrum projekcji. Przestudiujmy ten przypadek bardziej szczegółowo. Co się stanie, jeśli wyeliminujemy z analizy obrazu centrum projekcji na rzecz oka?

Jeżeli płaszczyzna obrazu i jej zawartość związane są z okiem artysty, wówczas piramida widzenia traci swój sens idealny na rzecz wykładni intencjonalnej. W zawartości płaszczyzny obrazu pojawiają się takie elementy, o których nie mówi sam Alberti, a to, że o nich nie mówi, pozwala przypuszczać, że bliższa była mu idealizacja widzenia niż jego intencjonalizacja. Te elementy na płaszczyźnie obrazu to centrum ostrości widzenia, peryferie widzenia, głębia ostrości widzenia. O tym, że intencjonalna interpretacja tych elementów nie narzuca się sama, świadczy stanowisko Jana Cybisa, dla którego oko i widzenie miały naturę tylko neurofizjologiczną oraz optyczną¹⁵.

¹⁴ Albrecht Dürer. *The Complete Woodcuts*, Berghaus Verlag 1990, s. 212, 213.

¹⁵ Por. J. Cybis, *Notatki malarskie*, „Sztuka” 1984, nr 1.

Jan Cybis wniósł bardzo wiele do polskiej literatury przedmiotu, analizując sposób postrzegania płaszczyzny obrazu szczególnie z punktu widzenia kapistów, a także koloryzmu w sztuce lat trzydziestych XX wieku i powojennych. Będziemy do jego wkładu jeszcze wielokrotnie wracać. Co jednak dzieje się w drugim przypadku, gdy zrezygnujemy z oka na rzecz tak zwanego centrum projekcji?

Wówczas mamy do czynienia z pewną stałą zawartością idei perspektywy: jakieś centrum projekcji, znajdujące się w jakiejś (zmiennej) odległości od punktu głównego, umieszczone w jakimś miejscu naprzeciw określonego punktu. Odpowiednio zawartość płaszczyzny obrazu zmienia się w element zawartości idei perspektywy.

Płaszczyzna obrazu nie może być jednak przedmiotem idealnym. Byłaby wówczas elementem zawartości idei geometrycznej, która może być dzięki danej powierzchni ujawniona. Płaszczyzna obrazu jako element zawartości idei nie utożsamiałaby się oczywiście z żadną powierzchnią, na której mam malować. Powierzchnia rzeczy byłaby tylko pewnym przedmiotem realnym, związanym z rzeczą, jej zewnętrzną granicą, natomiast płaszczyzna obrazu – tworem geometrycznym „widocznym” dzięki powierzchni rzeczy, podobnie jak prosta w sensie geometrii „widoczna” jest poprzez kreskę narysowaną kredą na tablicy. Innymi słowy, płaszczyzna obrazu ujawniałaby się na podłożu powierzchni rzeczy tak, jak przedmiot geometrii elementarnej ujawnia się poprzez odpowiedni rysunek, który sam nie jest przedmiotem geometrii. O płaszczyźnie obrazu moglibyśmy mówić, wspierając się o daną zmysłowo powierzchnię rzeczy, podobnie jak mówimy o trójkącie, dowodząc obowiązujących w nim praw na podstawie trzech połączonych wzajem kresek na tablicy.

Gdyby utrzymać to stanowisko, trzeba by przyjąć, że płaszczyzna obrazu, będąc przedmiotem idealnym, płaszczyzną w sensie geometrii elementarnej, jest pewnym przedmiotem idealnym, na którym znajduje się wszystko to, co zostało w obrazie umieszczone. Konsekwentnie należałoby uznać idealność wszystkiego, co się w obrazie znajduje, to bowiem, co zostało wprowadzone w obręb tak rozumianej płaszczyzny obrazu, musiałyby mieć taką samą jak ona naturę, istnieć w taki sam sposób, w jaki ona istnieje.

Takiej teorii przeczą doświadczenia wyniesione z pracowni. Bez wątpienia obraz, nad którym pracuję, jest mi dany w doświadczeniu wzrokowym jako pewne indywiduum, nie zaś w ideacji, tak jak musiałby być dany, gdyby faktycznie był przedmiotem idealnym. Barwy w obrazie są indywidualnymi barwami, a nie czystymi jakościami idealnymi. Malarz ma zresztą do czynienia z całym bogactwem konkretnych jakości barwnych i innych bądź już na płaszczyźnie obrazu zastanych, bądź też takich, które sam do niego wprowadza. Jeże-

li więc wprowadza doń przedmioty, to nie są one przecież idealne – mimo że są jakoś projektowane na płaszczyznę obrazu – lecz raczej intencjonalne. Nie oznacza to, że płaszczyzna obrazu w ogóle nie jest związana z ideą... ale ten problem pozostawmy na razie na boku. To póki co zupełnie odrębne zagadnienie.

Wątpliwości Profesora dowodzą, że na jedną płaszczyznę obrazu można patrzeć z różnych punktów widzenia w sposób znaczący dla rozumienia dzieła, w sposób zobowiązujący i niosący konsekwencje w kontekście jego odczytania. O ile w ogóle rodzi się zagadnienie związku tego oto przedmiotu przedstawionego na obrazie raz z ideą, innym zaś razem z intencjonalnością...

Tak. Intencjonalny charakter płaszczyzny obrazu potwierdzają na przykład niektóre analizy zawarte w drugim tomie monumentalnej *Perspektywy malarskiej* Kazimierza Bartła. Zbadał on konstrukcję perspektywiczną niektórych dzieł wczesnorenesansowych. Analiza obrazu Ambrogia Lorenzettiego *Ofiarowanie Jezusa w świątyni* z florenckiej Uffizy pokazuje aż cztery punkty zbiegu umieszczone na jednej pionowej osi¹⁶. Patrząc na ten obraz, nie odnosimy jednak wrażenia, że znajduje się na wielu płaszczyznach, odpowiadających wielu punktom zbiegu. Po prostu tego nie widzimy. Obraz jest na jednej płaszczyźnie, a przedmioty w nim przedstawione – na jednej płaszczyźnie projekcji.

Jedność płaszczyzny obrazu jako płaszczyzny intencjonalnej projekcji, a zarazem intencjonalnej płaszczyzny projekcji, zdaje się potwierdzać jeszcze jedna myśl, którą nasuwa lektura książki Bartła pt. *Perspektywa malarska*. Otóż możliwa jest operacja odwrotna do perspektywicznej projekcji, czyli rekonstrukcja narysowanego w perspektywie przedmiotu na podstawie poprawnego rysunku perspektywicznego. Istnieje szereg obrazów, choćby właśnie wczesnorenesansowych, w których architektura i umieszczone w niej przedmioty prezentują się dość – że tak powiem – „prawdziwie”, jednakże zrekonstruowany na ich podstawie świat okazałby się przecież monstrualny, a przedmioty i architektura „rozłączyłyby się”... Mimo to jedność płaszczyzny obrazu i zawartego w niej świata jest w nich, jak widzimy, zachowana.

Jedność ta jest zachowana w drzeworytach Mauritsa Cornelisa Eschera z wielce zagadkową perspektywą, a także w odwzorowaniach na płaszczyźnie tak zwanych przedmiotów niemożliwych¹⁷. Escher specjalizował się w eksperymentach z multiplikowaniem płaszczyzn obrazu w jednym dziele.

¹⁶ Por. K. Bartel, op. cit., s. 304.

¹⁷ Zob. *Magia M. C. Eschera*, wstęp J. L. Locher, przedm. W. F. Veldhuysen, Taschen 2009; B. Ernst, *Impossible Worlds*, Taschen 2006.

Faktycznie prace Eschera bardzo dobrze obrazują omawiany przez nas problem. Pamiętajmy też, że różność płaszczyzny projekcji w wąskim sensie i płaszczyzny obrazu pojętej jako płaszczyzna projekcji przedmiotów przedstawionych widoczna jest równie wyraźnie w analizach Władysława Strzemińskiego.

Gdy oglądamy prace Eschera, widzimy wielość perspektyw, chociaż wcale nie wiemy, ile ich faktycznie jest. Gdy natomiast patrzymy na obraz Lorenzettiego, w pierwszej chwili nie zdajemy sobie nawet sprawy z tego, że jest w nim więcej perspektyw niż jedna (więcej punktów zbiegu). Zdrowy rozsądek podpowiada, że oko przyzwyczajone do oglądania „naturalnej rzeczywistości” czy też naturalnej perspektywy powinno taką różnicę wychwycić. Jak udaje się zachować jedność płaszczyzny obrazu mimo zastosowania wielu perspektyw i punktów zbiegu?

Okazuje się, że płaszczyzna obrazu jako płaszczyzna projekcji intencjonalnej nie jest koniecznie związana z płaszczyzną obrazu pojętą jako płaszczyzna rzutu. Jedność płaszczyzny projekcji jest zachowana nawet wówczas, gdy brak jednolitej perspektywicznej konstrukcji i jednego punktu zbiegu. To ciekawe zjawisko pokazują właśnie rozważania Władysława Strzemińskiego, zwłaszcza dotyczące *Martwej natury z koszem owoców Paula Cézanne’a*¹⁸.

Myślę, że ten przykład może nam posłużyć do analizy. Czego on właściwie dowodzi? Rozrysowujemy to na uproszczonym schemacie (ryc. 3).

Model składa się z odcinka A-B, oka (punkt) wraz ze zmiennym kierunkiem spojrzenia (I i II), z którego zakresu zmienności rozpatrywane są dwie skrajne pozycje, czyli pierwszy i drugi kierunek spojrzenia. Każdemu z tych kierunków odpowiada związany z nim punkt zbiegu na płaszczyźnie przecinającej właściwą mu płaszczyznę rzutu.

Sam Strzemiński stosuje pojęcie „ekran rzutu”?

Tak, termin ten jest o tyle wygodny, że pozwala odróżnić płaszczyznę obrazu jako płaszczyznę projekcji od płaszczyzny rzutu, dlatego też będziemy się nim tutaj posługiwać. Strzemiński przyjmuje w punkcie wyjścia fakt ruchomego spojrzenia, notabene obecnego w obrazach, które analizuje w *Teorii widzenia*.

Przytoczmy więc odpowiedni fragment:

¹⁸ Por. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Kraków 1969, s. 213.

W perspektywie trójwymiarowej zbieżnej istniało umowne założenie (sprzeczne z rzeczywistym procesem naszego widzenia), że oglądamy świat jednym, nieruchomym spojrzeniem, wbitym w jednym kierunku (punkt zbiegu). Położenie wszystkich linii istniejących w naturze było określone w stosunku do tego jednego punktu zbiegu i do jednego punktu spojrzenia. Lecz ze zmianą kierunku spojrzenia przesuwa się punkt zbiegu. Linia, którą poprzednio obserwowaliśmy, leży teraz pod innym kątem do nowego kierunku spojrzenia, a wskutek tego skrót perspektywiczny, w jakim należy ją narysować, będzie inny. W spojrzeniu pierwszym jest ona prawie równoległa do kierunku spojrzenia. Dlatego wypadłoby ją narysować jako gwałtownie odchylającą się w głąb. W spojrzeniu drugim jest ona prawie prostopadła do kierunku spojrzenia, a więc musiałaby być narysowana jako prawie równoległa do patrzącego. Ze zmianą kierunku spojrzenia zmienia się kąt, pod jakim oglądamy tę linię, a więc zmienia się jej nachylenie w stosunku do horyzontu, zmienia się jej położenie w stosunku do kierunku wzroku – zmienia się jej skrót perspektywiczny¹⁹.

Już w tym fragmencie ujawnia się nie tyle zmiana klasycznej perspektywy, ile jej *m u l t i p l i k a c j a*, a w ślad za tym multiplikacja płaszczyzny obrazu jako ekranu rzutu.

Odcinek, w zależności od kierunku zwróconego nań spojrzenia, ukazuje się na ekranie rzutu w zmienionej perspektywie, oczywiście zgodnie z zasadami perspektywy klasycznej. Zależność między kierunkiem spojrzenia a wyglądem danego odcinka na ekranie rzutu ma charakter funkcjonalny, przy czym aktywne jest tu spojrzenie, którego ruchomość pociąga za sobą zmiany wyglądu odcinka na ekranie rzutu. Spojrzenie i spoglądające oko są u Strzeńskiego zgeometryzowane. Jeżeli oko takie znajduje się dokładnie naprzeciw środka odcinka A-B, a jednocześnie kąt padania spojrzenia na ów odcinek jest kątem prostym, to odcinek A-B pojawi się na ekranie rzutu jako poziomy (w odpowiednim skrócie) i równoległy do horyzontu (ryc. 4)²⁰.

W pewnym momencie jednak, niejako na skutek „nasylenia spojrzenia” widokiem odcinka, przenosimy wzrok na punkt B. Wówczas zmienia się też ekran rzutu. Nie jest on już równoległy do widzianego odcinka, a obraz na płaszczyźnie zmienia się jak na rysunku, oczywiście nadal zgodnie z zasadami perspektywy klasycznej (ryc. 5). Niemniej trzeba też pamiętać, że rysunki Strzeńskiego nie są wykresami perspektywicznymi *sensu stricto*, lecz jedynie ideogramami ilustrującymi zasady²¹.

Odpowiednia zmiana wyglądu odcinka na ekranie rzutu następuje w chwili przeniesienia spojrzenia z punktu B na punkt A. Odcinek prezentuje się wówczas na płaszczyźnie obrazu zgodnie z tym, co przedstawiamy na ryc. 6.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem, s. 214.

²¹ Ibidem, s. 215.

Trzy wspomniane spojrzenia (ryc. 4–6) o zmienionych kierunkach prezentują nam ten sam odcinek trojako, na trzech odrębnych ekranach rzutu, a jednocześnie trzech odrębnych płaszczyznach obrazu. Ale to nie wszystko. Zobaczmy, co stanie się w chwili, gdy – myśląc jak Strzemiński – połączymy wyniki tych trzech analiz, tworząc jeden schemat. Przyjmijmy, że nasz odcinek jest tak długi, iż nie da się go objąć jednym spojrzeniem z odległości, w jakiej znajduje się oko umieszczone przez Strzemińskiego. Na rysunku wykonanym wedle tej samej zasady, co rysunki Strzemińskiego, wyglądałoby to tak, jak na ryc. 7.

Jeżeli u Strzemińskiego we wszystkich trzech przypadkach ekrany rzutu zidentyfikowane zostały z płaszczyzną obrazu, to synteza trzech ekranów rzutu na jednej płaszczyźnie obrazu unaocznia zasadniczą różnicę między płaszczyzną obrazu a ekranem rzutu.

To wyjaśnia, dlaczego wielość ekranów rzutu może nie naruszać jedności płaszczyzny obrazu. Ale czy dobrze rozumiem, że zabiegiem, który to umożliwił, jest założenie o dynamiczności spojrzenia i tworzeniu przy każdym nowym rzucie aktualizacji płaszczyzny obrazu? Jeśli tak, to lokalizacja płaszczyzny jest tu po prostu zmienna i zrelatywizowana do przypadkowych oglądów? Kolejne rzuty wybieramy intuicyjnie, oglądając niemieszczący się w jednym spojrzeniu obraz? Czy tak działa nasze oko?

Rozważmy też dalej szczegółowo relację między płaszczyzną obrazu a ekranem rzutu. Czy w powyższych analizach zostały ostatecznie naruszone zasady perspektywy klasycznej?

Strzemiński zgodziłby się z tym, że zasady perspektywy klasycznej zostały przez niego naruszone. Jego zdaniem do zmiany ekranu rzutu pojętego tak, jak w perspektywie klasycznej, dochodzi jedynie w przypadku zmiany punktu obserwacji, nie zaś skutek zmiany wyłącznie kierunku spojrzenia. Píše on:

Podstawową prawdą trójwymiarowej perspektywy zbieżnej było twierdzenie, że natura (oglądana z jednego określonego punktu) zawsze daje ten sam obraz, że jej wygląd zmienia się jedynie wówczas, gdy zmienimy p u n k t w i d z e n i a, gdy się przesuniemy w stosunku do niej. Tymczasem, jak widzimy w perspektywie spojrzenia ruchomego, natura zmienia się nawet wówczas, gdy nie zmieniamy położenia w stosunku do niej i pozostajemy w tym samym punkcie obserwacji. Zmienia się wraz ze zmianą kierunku spojrzenia. Dla każdego spojrzenia powstaje nowe ukształtowanie kierunków, wymiarów i linii. Każde spojrzenie wnosi nową sytuację kształtów. Te same zjawiska zachodzą, jeśli zamiast w kierunku poziomym zaczniemy przesuwając spojrzenie w kierunku pionowym. Wystąpią wówczas te same zjawiska przesunąć linii i zmiany proporcji²².

²² Ibidem, s. 216.

Zasady perspektywy klasycznej zostały naruszone – oko nieruchome stało się okiem ruchomym, nie zmieniła się natomiast jej istota, nadal bowiem mowa jest o wszystkich momentach konstytuujących zawartość idei perspektywy klasycznej.

Strzemiński przechodzi dalej do ilustrowanego rysunkami opisu zmian wyglądu wazy na ekranie rzutu w zależności od zmian kierunku spojrzenia.

Tak. Rozpoczyna, podobnie jak w przypadku odcinka, od spojrzenia swoiście centralnego, które prezentowało odcinek poziomo na płaszczyźnie obrazu, tu zaś prezentuje paterę tak, że jej część nad i pod poziomem wyznaczonym przez kierunek spojrzenia jest tej samej wysokości (ryc. 8)²³.

Przy spojrzeniu ustawionym tak, jak na rysunku po lewej stronie, głębokość wazy równa jest jej wysokości. Strzemiński przyjmuje taki kształt wazy, dzięki któremu zabieg ów staje się w ogóle możliwy. Następnie niejako „uruchamia spojrzenie”, kierując je raz ku najbardziej oddalonemu od oka punktowi krawędzi wazy, innym zaś razem ku najbliższemu względem oka punktowi jej podstawy²⁴ (ryc. 9 i 10).

Wazy po lewej stronie przedstawiają zmiany kierunku spojrzenia, a te po prawej pokazują niejako efekt, czyli zmiany wyglądu na ekranie rzutu.

Można to faktycznie tak określić. Czwartym krokiem Strzemińskiego jest dokonanie syntezy obu wyników. Dwa ekrany rzutu pokazuje nam na jednej płaszczyźnie obrazu. Oba ekrany rzutu pozostają do siebie w takim stosunku, w jakim pozostają dwie laski litery „X”. Widać to najlepiej, gdy nałożymy na siebie rysunki ukazujące położenie ekranu rzutu w przekroju. Syntezę według Strzemińskiego prezentuje ryc. 11.

Nałożenie na siebie obydwu rysunków pokazuje wyraźnie wzajemny stosunek ekranów rzutu, które w rysunku syntetycznym znalazły się na jednej płaszczyźnie obrazu.

Dobrą ilustracją opisaną przez Strzemińskiego prawidłowości jest filiżanka w kubistycznym obrazie Jeana Metzinger'a Le goûter z 1911 roku²⁵. Trudno jednak powiedzieć, w jakim sensie jest to synteza. Z pewnością w innym niż u Lo-

²³ Ibidem, s. 217.

²⁴ Ibidem, s. 217–219.

²⁵ W tłumaczeniu Mieczysława Porębskiego są to *Pora herbaty*. Zob. M. Porębski, *Granice współczesności*, Warszawa 1989, s. 106.

renzettiego. Wydaje się, że Metzinger pokazuje dwa ekrany rzutów, nie dokonując ostatecznie ich syntezy. Dzieje się to również w mniejszym stopniu niż u Cezanne'a, co pokazuje wyraźnie istotę samego kubizmu.

Jak porównać ze sobą te obrazy? Czy można powiedzieć, czym różni się ujęcie wielości zastosowanych w nich płaszczyzn rzutu? W jakim sensie filozoficznie i formalnie Metzinger podobny jest do Cezanne'a?

Lewa część filiżanki widziana jest na wprost. Oko znajduje się mniej więcej na wysokości krawędzi spodka. Prawą jej część widzimy z góry. Faktycznie, Metzinger nie dokonuje syntezy obu spojrzeń. Różnice między nimi zaznacza linią pionową, która oddziela je na płaszczyźnie obrazu. Genealogię takiego malowania wywodzi Strzemiński, chyba słusznie, od Cezanne'a.

Metodę analizy formalnej obrazu, którą zaproponował Strzemiński, można zastosować do każdego kubistycznego malowidła?

Nie jestem tego pewien. Myślę, że kubizm wciąż jeszcze nie został dostatecznie wyjaśniony. Stosując standardową analizę, taką jak u Strzemińskiego, uzyskujemy wyniki dość powierzchowne. Rozumiemy, dlaczego filiżanka i spodek w obrazie Jeana Metzingera zostały tak właśnie namalowane. Oto mamy na płótnie syntezę dwóch wyglądów: przeżywanego z perspektywy oka znajdującego się na poziomie krawędzi filiżanki oraz znajdującego się ponad nią. Dwojakie otwarcie intencjonalne na filiżankę jest przecież wyraźnie widoczne. Pozostaje pytanie: po co łączyć obrazową rekonstrukcję tych dwóch wyglądów? W celu unaocznienia w obrazie obecności podmiotu *resp.* transcendentального podmiotu? Po to, by odsłonić dynamikę oka i pokazać, że przedmiot nie jest od razu dany, lecz konstytuuje się w świadomości? Zapewne tak. Ale takie malowanie operuje przedmiotem już jakoś ukonstytuowanym. Nie rejestrujemy dat wrażeniowych, jak to czynił impresjonizm. Oto filiżanka z boku i z góry. Dokładniej – jej zrekonstruowane wyglądy połączone w syntezie aktem woli malarza. Filiżanka pozostaje niewiadomym „X”, do którego nie przybliży nas jej dalsze kubistyczne analizowanie, czyli dalsze mnożenie ekranów rzutu. „X” zawsze odsuwa się w nieskończoność. W końcu nie wiadomo, czy w ogóle istnieje. Pozostaje tajemnicą, jakąś kantowską *Ding an sich*. Kubizm przedstawia w obrazie wyglądy uproszczone, zredukowane, zgeometryzowane. Pokazuje, że nawet rezygnując z pełni doświadczenia zmysłowego przedmiotu, nie jesteśmy w stanie definitywnie, ostatecznie ukonstytuować go na płótnie. Obojętne, czy unaocznimy w obrazie jeden tylko wygląd, czy wiele, a nawet nieskończenie wiele. Kubizm budzi w nas pojęcie nieskończoności doświadczenia świata, nie pozwa-

lając jej jednak unaocznąć się, wykazując, że naoczność taka nie jest możliwa. Uświadamiamy sobie, że konstytuowanie przedmiotu jest procesem nieskończonym. To geometryzowanie, upraszczanie, pomijanie, które zuboża przedmiot o kolor i inne własności...

Dlaczego te, a nie inne wyglądy zostały przez artystę dopuszczone do realizacji i stanowią człony lub momenty niekończącej się kubistycznej analizy?

Myślę, że kubizm zawiera niemalą komponentę woli, która chce, bo chce. To ja artysty decyduje, że ujmie on przedmiot najpierw tak, a potem inaczej. Decyduje bez powodu. Ja artysty wyznacza drogę analizy. Nie tyle daje się ono prowadzić przez przedmiot, ile narzuca mu swoją wolę. Pytanie o sens tej woli jest złe postawione. Nie ma mowy o uwiedzeniu, o pociągnięciu przez jakiś cel, przez cokolwiek. Kubistyczna wola jest czystą wolą władzy nad malowanym przedmiotem. To swoisty „tryumf woli” jako jedna z konsekwencji kubizmu, chociaż – jak to w sztuce – niekonieczna.

Rozwińmy jeszcze tę kwestię. Czy kubizm musiał doprowadzić do znanych nam konsekwencji formalnych, artystycznych i filozoficznych? Podstawową z nich był redukcjonizm... przy jednoczesnym uświadomieniu nieskończoności doświadczenia przedmiotu zmysłowego. Chodzi nam o konsekwencje filozoficzne, dotyczące widzenia świata. Czy są możliwe inne spojrzenia na kubizm?

Na te pytania nie mam gotowej odpowiedzi. Myślę jednak, że częściowo już odpowiedziałem albo przynajmniej zacząłem odpowiadać na pytanie, dlaczego kubizm nie został do tej pory rozjaśniony. Po pierwsze, rozjaśniony do końca być nie może. Odpowiedź Strzemińskiego odnosi się jedynie do przypadków stosunkowo prostych, jak filizanka Metzingera. Trudniej – o ile w ogóle jest to możliwe – zastosować tę odpowiedź do podziałów i geometryzacji kubizmu analitycznego, a uproszczeń kubizmu syntetycznego rozjaśnić się nie da. Nie ma odpowiedzi na pytanie o ich sens, o to, dlaczego są takie, a nie inne, po co są, jaki jest ich cel. Syntez w obrazach kubistycznych dokonywali artyści kierowani wolą. O ile w obrazie Nicolasa Poussina *Lato (Rut i Booz)* sens podziałów, plam, postaci można wyjaśnić, wskazując na logikę budowy przedmiotu światłocieniem, na logikę „realistycznego” rysunku postaci i przedmiotów, na kulisowe, teatralne budowanie przestrzeni, wreszcie na sens symboliczny dzieła, o tyle w obrazie Georges’a Braque’a *Portugalczyk* sens takich, a nie innych podziałów, dotknięć pędzla, kierunków wskazywanych przez linie i kompozycję, rytów itp. wyjaśnia jedynie decyzja artysty. Jego wola. Jego *sic iubeo*!

Można też powiedzieć, że kubizm potrafił zrobić „coś z niczego”. Na przykład taka butelka, konwencjonalnie upozowana postać, nieciekawym przedmiot, jakieś banalne pudełko – w obrazie kubistycznym ukazują niespotykane i olśniewające bogactwo, wewnętrzną tajemnicę przedmiotu dzięki temu, że trwają w nieprzerwanym dialogu z malarzem i ze mną jako oglądającym, że obok wartości krążących wokół piękna pozwalają nam dotknąć także wzniosłości – co wykazał Jean François Lyotard²⁶.

Ten punkt widzenia każe nam stwierdzić, że w kubizmie w ogóle nie mamy do czynienia z uproszczeniem, schematyzacją czy redukcjonizmem, lecz przeciwnie – dany jest świat przeobrażony i wykreowany, eksponujący ważne dla artysty (a może i samej istoty przedmiotu) strony. Tym sposobem odchodzimy niejako od tezy, że kubizm zakłada uproszczenie i schematyzację – przeciwnie, w kubizmie udaje się ukazać strukturalizację świata, w którym nie zachodzi jednocześnie uproszczenie w potocznym znaczeniu tego słowa.

Kolejnym krokiem naszych analiz jest dyskusja na temat zmian sześcianu na skutek zmian spojrzenia. W tym celu przygotowane zostały rysunki, które ów proces czy też zjawisko unaoczniają.

Tak. Dokładniej mówiąc, dalszym etapem analiz jest pokazanie opisanych przez Strzebińskiego zmian sześcianu na ekranie rzutu pod wpływem zmian kierunku spojrzenia, tym razem od lewej ku prawej, nie zaś z góry na dół. Uwaga skupiona jest najpierw na krawędzi sześcianu usytuowanej najbliżej oka, po czym następuje zmiana kierunku spojrzenia, przeniesienie go na prawą, widoczną krawędź bryły. Przyjmuje się przy tym, że krawędzie są w niej miejscami wyróżnionymi, przyciągającymi uwagę. W trzeciej fazie spojrzenie przenosi się jeszcze dalej w prawo, poza sześcian, kierując się na inny przedmiot *resp.* tło.

Wygląd sześcianu na ekranie rzutu zmienia się każdorazowo w zależności od kierunku spojrzenia. Lewa ściana ulega – zgodnie z prawami widzenia – powiększeniu, czyli deformacji w stosunku do wyglądu, jaki ma ona w przypadku skierowania spojrzenia centralnie. Rysunki unaocniają to „powiększanie się” ściany sześcianu na płaszczyźnie obrazu w miarę zbliżania się bryły do peryferii pola widzenia.

Zauważmy na marginesie, że centrum i peryferie widzenia są też momentami heterogenicznymi, które znalazłszy się na jednej płaszczyźnie obrazu, nie naruszają jej jedności. Podobnie jak w przypadku sześcianu, na ekranie rzutu w zależności od zmiany kierunku spojrzenia zmienia się również wygląd walca:

²⁶ J.-F. Lyotard, *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.

poczynając od skierowania wzroku ku osi walca, poprzez zainteresowanie się prawą krawędzią bryły, aż po peryferie widzenia poza walcem. W miarę przesuwania się kierunku spojrzenia od centrum w prawo, lewa strona walca zbliża się do peryferii widzenia, a jej wygląd na ekranie rzutu powiększa się. Bryła przestaje być regularna, „deformuje się” w stosunku do swego wyglądu standardowego.

Czy powyższe analizy, dotyczące zarówno formalnych właściwości dzieła, jak i jego postrzegania, można odnieść do bardziej skomplikowanych kompozycji? Czy mogą mieć one zastosowanie potencjalnie do każdego dzieła sztuki?

Ich zasięg jest ograniczony. Strzeмиński stosuje uzyskane wyniki do analizy *Martwej natury* Cézanne’a, jednak – jak już wspomniałem – nie dają się one zastosować do obrazów kubizmu analitycznego.

W obrazie Cézanne’a Strzeмиński zauważa szereg zniekształceń i przesunięć. Aby zrozumieć, co ma na myśli, mówiąc o zniekształceniach, przypomnijmy sobie tak zwany konstrukcyjny sposób rysowania dzbanka. Konstruuje się go w ten sposób, że wokół ustalonej osi ustawia się prostopadłe do niej elipsy (czyli koła w perspektywie), które wyznaczają podstawę, górny otwór, największą grubość i wcięcie szyjki. Na tym pomocniczym szkielecie rysuje się następnie kontur zamykający kształt naczynia. Konstrukcja pomaga nam narysować ów kształt zgodnie z już uzyskaną wiedzą na jego temat.

Nie musi być ona wynikiem wyłącznie doświadczenia wzrokowego. W jej nabywaniu może być pomocny również dotyk. W wiedzy tej, czy też raczej w zbieraniu danych zmysłowych, bierze także udział sąd stwierdzający, że nasz dzbanek zbudowano – przynajmniej taki był zamiar – jako figurę obrotową, symetryczną w stosunku do jej osi.

Tak, ale w obrazie Cézanne’a dzbanek jest przede wszystkim widziany, dany w bezpośrednim spostrzeżeniu wzrokowym wpisanym w kontekst całości, w jakiej się znalazł, czyli układu martwej natury. Wiedza o nim powstaje wraz z widzeniem i w widzeniu pozostaje. Jest utrzymana w obrębie tego, co widziane. Gdyby Cézanne posłużył się wiedzą zdobytą w inny sposób, uzyskaną w umotywowanych wzajemnie spostrzeżeniach różnych zmysłów, nie tylko wzroku, ewentualnie ideacją dzbanka jako bryły osiowej (zatem wiedzą w stosunku do widzenia odrębną), i gdyby użył jej do korekty tego, co widzi, wówczas narysowałby dzbanek „prawidłowo”, symetrycznie w stosunku do osi, nie zaś tak, jak to uczynił.

Należy przez to rozumieć, że spojrzenie albo widzenie zmienia lub nawet zupełnie znosi poprawność zasad konstrukcyjnego sposobu rysowania. Jak w takim razie Strzemiński tłumaczy ostateczną, uchwyconą przez Cézanne'a formę dzbanka?

Wedle Strzemińskiego waza została tak namalowana dlatego, że spojrzenie, w którym była dana Cézanne'owi, nie było skierowane wprost na nią. Przyciągał je mianowicie mocny kontrast walorowy po jej lewej stronie. To, co przykuwa uwagę, znajduje się w miejscu kontaktu dzbanka i tła, które tworzą dość silny kontrast jasne/ciemne. Pozwala on odtworzyć utrwalony kierunek spojrzenia, które ślizga się po lewej stronie wazy tak, że znalazła się ona częściowo w polu widzenia peryferyjnego (ryc. 20)²⁷.

Pole zakreskowane ukazuje odkształcenie wazy w stosunku do jej kształtu symetrycznego i w stosunku do osi. Odkształcenie to kryje w sobie prawidłowość, którą opisał Strzemiński, mówiąc o sześcianie, a potem o walcu na pograniczu pola ostrości widzenia. Spojrzenie Cézanne'a kieruje się ku lewej stronie dzbanka, przyciągane przez „największe nasilenie kontrastów zarówno linearnych, jak i światłocieniowych”²⁸.

Należy się tu jednak strzec przed nieporozumieniem. Spojrzenie Cézanne'a, o którym mowa, jest dane pośrednio, poprzez obraz, jest dane jako zawarty w nim podmiot widzący. Nie wolno go identyfikować z faktycznym spojrzeniem żyjącego na przełomie wieków malarza z Aix-en-Provence. W obrazie jest ono syntetyczne, gdyż streszcza w sobie szereg spojrzeń artysty w jednym, skierowanym ku kontrastowi wazy i jej tła. Takich syntetycznych ujęć może być w obrazie więcej, co zresztą pokazuje Strzemiński.

Mówiąc o odkształceniach, autor *Powidoków* zakłada wiedzę o takim kształcie wazy, od którego odbiega przedmiot namalowany przez Cézanne'a. Przyjmuje zatem jedną z jej form jako wyróżnioną. Ale zapytajmy: czy wolno mu tak uczynić? Wyróżniony kształt też przecież został ukonstytuowany w spostrzeżeniu, ewentualnie jakoś inaczej, niemniej nie był on wówczas wyrwany z kontekstu. Strzemiński pisze tak, jakby wiedział, jak waza wygląda naprawdę, i na tej podstawie sądził, na ile inne wyglądy odbiegają od tego „prawdziwego”. Pisze, jakby znany mu był *typos* wazy, nie wiadomo jak zdobyty.

Podobnie jak waza, dzbanek z uchem i dzióbkiem znalazł się częściowo na peryferiach pola widzenia, a to dlatego, że spojrzenie ślizga się po nim z lewej strony, kierując się ku przyciągającym je kontrastom walorowym i kolorystycznym występującym między owocami i draperią. W konsekwencji prawa część dzbanka rozszerza się na obrazie w stosunku do jego strony lewej.

²⁷ Ibidem, s. 225.

²⁸ Ibidem.

Mówimy o typosie wazy (mamy na myśli „poprawne”, „obiektywne” widzenie tego przedmiotu?), który ulega rozbiciu. Dlaczego jest on konstruowany z danych zmysłowych? Innymi słowy, jakiego rodzaju typos można uchwycić za pomocą wrażeń zmysłowych? Jak widziana jest Martwa natura z koszem z owocami Cézanne’a? Całość ujęta zostaje jako kompozycja czy jako sposób widzenia rzeczywistości lub przestrzeni? A może jest to impresja na temat widzenia? Jeśli tak, to ilu obrazów? Albo też możliwość dotarcia do doświadczenia artysty na drodze plam barwnych?

Całość naszej martwej natury ujmujemy kilkoma spojrzeniami, które począwszy od wyznaczonych centrów, następują po sobie i przebiegają cały obraz. Stąd też sposób rekonstruowania wyglądu przez Cézanne’a zależy między innymi od tego, czy znajdują się one w centrum pola widzenia, czy też na jego peryferii. To zaś, jakie fragmenty motywu znajdują się w centrum, a jakie na peryferiach widzenia, zależy od nagromadzenia elementów przyciągających wzrok artysty. Te ostatnie mają dla Strzeмиńskiego naturę wyłącznie wzrokową i artystyczną o tyle, o ile mieszczą się w obrębie widzianego. W obrazie atrakcyjne są na przykład kontrasty barwne różnego rodzaju, przede wszystkim jakościowe i tak zwane walorowe. Skupiska kontrastów mogą być zhierarchizowane bądź też równorzędne. W analizowanej martwej naturze pozostają one we wzajemnych stosunkach nadrzędności i podrzędności – obraz Cézanne’a jest więc pod tym względem pewną strukturą.

Strzeмиński mówi *explicite* o odkształceniach przedmiotów i uwarunkowaniach tych odkształceń, nie mówi natomiast o wielości ekranów rzutu ukrytych w jednym obrazie, na jednej płaszczyźnie, ani też o tym, że owa płaszczyzna jest swoiście uporządkowana niezależnie od ekranów rzutu, choć spostrzeżenia te są *implicite* zawarte w jego tekście.

W *Martwej naturze z koszem z owocami* Cézanne’a dane są naocznie głębia, przestrzeń, plamy barwne bliższe i dalsze. Elementy te stanowią sposób uporządkowania zawartości płaszczyzny obrazu, który oczywiście jest czym innym niż uporządkowanie jej wokół centrów zainteresowania (skupisk kontrastów) i który zdaje się przeczyć stwierdzeniu, że obraz pozostaje na płaszczyźnie w opozycji do swej płaskości. Tę problematykę głębi, przestrzeni, planów bliższych i dalszych podjął Rudolf Arnheim w dziele *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (*Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye*)²⁹, ale nie tylko on, bo przecież problem planów i przestrzeni budowanej wyłącznie kolorem analizował jeszcze Josef Albers w swej *Interakcji kolorów*

²⁹ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Łódź 2013.

(*Interaction of Color*)³⁰. Arnheim związany był z *Gestaltpsychologie*. Inspirował się nią także Maurice Merleau-Ponty, który dał interesującą, nieodnoszącą się do geometrii interpretację przestrzeni w obrazach Cézanne’a.

Czy można mówić o płaszczyźnie obrazu i jego planach w rozumieniu Strzeмиńskiego w przypadku takich dzieł, które skonstruowane są wyłącznie za pomocą perspektywy klasycznej, albo też w odniesieniu do sztuki mimetycznej lub po prostu realistycznej? A może jest to już zupełnie inna płaszczyzna, obca kubizmowi i Cézanne’owi?

Planu kompozycji nie należy mieszać z warstwą obrazu w sensie zaproponowanym przez Romana Ingardena. Plan w obrazie to ogół wszystkich momentów jego zawartości pokrewnych pod jakimś względem. A więc będzie nim przede wszystkim to, co najbliższe oku, co najdalej od niego położone, a także to, co się między tymi dwoma planami znajduje. Mowa tu o planie pierwszym, drugim i trzecim, ewentualnie o tle czy horyzoncie w sensie teatralnym. Taką koncepcję można nazwać sceniczną, bowiem obraz jest tutaj sceną, której zawartość grupuje się tak, jak powiedziano. Ponadto, planem może być wszystko to, co się w obrazie odznacza jasnością bądź barwnością. Będzie to plan pierwszy. Drugim byłoby wówczas to, co ciemne lub inaczej barwne, co pozostaje w stosunku do planu pierwszego w kontraście jasne/ciemne lub w jakimś kontraście barwnym. Pokrewne temu rozumieniu jest określenie planu jako ogółu tego, co znajduje się w centrum zainteresowania. Takie plany mogą być liczne i ewentualnie nierównoważne.

W martwej naturze Cézanne’a występują trzy rodzaje planów. Przeciwnieństwa głębi i płaskości można by uniknąć, malując taki obraz, który byłby płaski i znajdowałby się cały na płaszczyźnie, nie identyfikując się z nią jednak ze względów omówionych wcześniej. Takie próby podejmowano, poczynając od tak zwanego malarstwa dekoracyjnego, po obrazy komputerowe artysty krakowskiego Jana Pamuły³¹. Niemniej okazało się, że całkowita płaskość zawartości płaszczyzny obrazu nie jest możliwa, a to choćby z tego względu, że barwy mają swoją własną dynamikę przestrzenną³². Nawet najbardziej płasko, „na styk” i „jedna obok drugiej” położone plamy barwne będą jedne bliżej, inne dalej od oka patrzącego. Wątpię, czy odpowiednim działaniem można te efekty zneutralizować. Zawsze więc mamy do czynienia z planami w sensie drugim, wówczas gdy

³⁰ J. Albers, *Interaction of Color*, New Haven 1963.

³¹ Jan Tadeusz Pamuła (ur. 1944), grafik, profesor sztuk plastycznych, w latach 2002–2008 rektor Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

³² Por. J. Itten, *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961; J. Albers, *Interaction of Color*, op. cit.

jedne barwy, przeciwstawiając się innym, znajdują się w stosunku do nich na planie pierwszym. Jest to zresztą dodatkowy argument przeciw identyfikacji płaszczyzny z obrazem w niej zawartym. Wspomniana trudność pozostaje. Narasta natomiast, gdy plany wzbogacimy modelunkiem brył.

Przedmiot modelowany nie jest płaski, a jednak chcemy, aby znalazł się na czy w płaszczyźnie obrazu. Różne zabiegi, takie jak równoważenie wypukłości bryły wklęsłością tła, niczego tu nie zmieniają.

Rozwiązania tej trudności możemy szukać w *Dialektyce twórczości* Władysława Stróżewskiego³³. Obraz, bez względu na to, jakie plany się w nim pojawiają, ma swe miejsce w płaszczyźnie obrazu, która jest momentem dialektycznym znajdującym się między co najmniej dwoma biegunami napięć: przestrzennością i płaskością. Bieguny te w obrazie nigdy nie mogą być osiągnięte, nawet bowiem niezamalowane płótno, będąc płaszczyzną obrazu, jest już zróżnicowane jako pole napięć, jako takie ma więc miejsca wyróżnione, znajdujące się na pierwszym planie w znaczeniu trzecim tego terminu.

Jak widać, płaszczyzna obrazu ogarnia sobą wiele ekranów rzutu, co było widoczne w pewnym stopniu już u Albertiego. Jako płaszczyzna projekcji nie utożsamia się więc z ekranem rzutu, ponadto jest momentem dialektycznym między pełną przestrzenią a absolutną płaskością. Otwiera się tu możliwość poszerzenia pojęcia projekcji. Byłaby ona nie tylko projekcją jakiegoś świata przedstawionego. Wszystko to, co może się znaleźć w płaszczyźnie obrazu, wkraczałoby na nią przez projekcję. Tak pojęta płaszczyzna tkwiła już *in nuce* u Albertiego, a tym bardziej u Strzemińskiego. Projekcja taka nie ma charakteru geometrycznego. Nie jest to rzutowanie na płaszczyznę takie, jak w geometrii wykreślnej. Projekcja jest tu intencjonalna, a płaszczyzna obrazu to intencjonalna płaszczyzna intencjonalnej projekcji.

W tym miejscu możemy jeszcze powrócić do Albertiego i jego uwag dotyczących optyki i oka. Mogą one w znaczący sposób uzupełnić uwagi Strzemińskiego.

Faktycznie, ale jednak w sensie negatywnym, gdyż Alberti, odżegnując się od fizjologii i optyki, pisze:

Nie miejsce tutaj na rozważania, czy obraz powstaje na spojeniu wewnętrznego nerwu, jak niektórzy utrzymują, czy też obrazy tworzą się na powierzchni oka i jak gdyby na ruchomym zwierciadle; tutaj nawet nie miejsce na omawianie wszystkich zadań wzroku; wystarczy bowiem w tym traktacie przedstawić w krótkości to, co wiąże się ściśle z tematem³⁴.

³³ Por. W. Stróżewski, *Dialektyka twórczości*, Kraków 2007.

³⁴ L. B. Alberti, op. cit., s. 9.

Strzemiński natomiast, żyjąc w innych czasach, nawiązuje do fizjologii, a ściślej – do psychofizjologii. Nieruchome oko Albertiego uruchamia, wedle Strzemińskiego, zainteresowanie artysty, działające na zasadzie bodziec – reakcja. Przeczy temu mowa o kierunku spojrzenia, a także rysunki, w których wszędzie obecna jest strzałka, kierunek, skierowanie ku, chciałoby się powiedzieć: „intencja”.

Myślę, że termin „oko” jest u Strzemińskiego ambiwalentny. Według niego bierze ono udział w działaniach materii³⁵, a jednocześnie jest artyście dane. Píše on:

Świat zewnętrzny wysyła do oka swoje promienie świetlne. Pod wpływem tych promieni w oku zachodzą procesy fotochemiczne. W wyniku procesów fotochemicznych, zachodzących w oku, widzimy świat zabarwiony na kolor następczy. Otóż to powstawanie i zanikanie koloru następczego pokazuje, w jaki sposób widzimy oko w polu naszego widzenia. Jest to fakt empirycznie sprawdzalny i zgodny z wynikami autonomicznie osiągniętymi w fizyce, chemii i fizjologii [...] Materia świata zewnętrznego i materia ciała ludzkiego znajdują się w stanie ciągłego, wzajemnego oddziaływania; oddziaływanie to można wymierzyć i sprawdzić³⁶.

Strzemiński nie rozróżnia dwojakiego doświadczenia ciała: wewnętrznego i zewnętrznego, nie oddziela też aktu widzenia od przedmiotu widzenia, gdyż „powstawanie i zanikanie koloru następczego” jest przedmiotem aktu widzenia, natomiast samo oko nim nie jest. Co ważne, fakt powidoku pozostaje dla niego argumentem uruchamiającym oko. Materialne oko jest ruchome, pozostaje bowiem w nieustannej interakcji ze światem zewnętrznym.

Funkcje ruchomego oka Strzemiński opisuje w terminach intencjonalności. To oko, którego obecność i ruchy wykrywa w analizowanych obrazach, jest raczej okiem intencjonalnym, czułym nadto na wartości. W tym miejscu jego intuicja artystyczna zwyciężyła nad balastem doktryny, którą sam na siebie nałożył.

Tak rozumiane oko, „oko intencjonalne”, wchodzi w ścisły związek z płaszczyzną obrazu, znosząc jej obiektywność z co najmniej dwóch stron: po pierwsze, czyniąc z niej płaszczyznę intencjonalną, oraz po drugie, łącząc ją z intencjonalnością samego widzenia (intencjonalnością owego oka).

Zarówno u Albertiego, jak i u Strzemińskiego płaszczyzna obrazu wiąże się z okiem i widzeniem, które może być jeszcze różnie interpretowane. Wiemy już, że owa płaszczyzna jest przedmiotem intencjonalnym. Teraz można dodać, że jej

³⁵ Por. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, op. cit., s. 168.

³⁶ Ibidem, s. 168 i 169 [podkr. własne].

intencjonalnym wytwórcą jest oko – jest ona niejako wytworem oka, które dostarcza także jej zawartość. Płaszczyzna obrazu jest więc ściśle związana z okiem. Wyeliminowanie go prowadzi do eliminacji płaszczyzny obrazu na rzecz płaszczyzny rzutu w sensie geometrii wykreślnej.

Oko nie jest głównym tematem naszych rozważań, niemniej w celu ilustracji tego, jak jego interpretacja wpływa na określenie płaszczyzny obrazu, sięgnę do wypowiedzi Merleau-Ponty'ego. Krytykuje on perspektywę klasyczną za unieruchomienie oka³⁷, co oznacza dlań racjonalizację i utrwalenie świata postrzeganego, który raczej jest nieokreślony i wieloznaczny, a także przemianę człowieka, całego jego bogactwa, w niezmienny charakter.

Oko perspektywy nie jest zanurzone w świecie, lecz nad nim panuje. Świat perspektywy jest uniwersum ujarzmionym, „opanowanym całkowicie w ramach chwilowego systemu, którego zaledwie zarys daje nam spojrzenie spontaniczne, kiedy na próżno próbuje objąć naraz wszystkie rzeczy, z których każda domaga się go wyłącznie dla siebie”³⁸. Panowanie to, narzucanie na rzeczywistość swoich praw, jest jedynie roszczeniem, uzurpacją, bowiem świat spontanicznego widzenia „sam przez się nie narzuca żadnych praw i należy w ogóle do innego porządku”³⁹.

Płaszczyzna obrazu związana z okiem perspektywy dla Merleau-Ponty'ego również jest nie do przyjęcia. Na takiej płaszczyźnie znika współlistnienie rzeczy postrzeganych, ich rywalizacja wobec mojego spojrzenia. Znajduję sposób, by rozstrzygnąć ich spór – i tak powstaje głębia. Postanawiam sprowadzić je na jedną płaszczyznę i uzyskuję to, zastępując ów pełny widok utwalonym na papierze ciągiem widoków miejscowych i jednoocznych, z których żaden nie daje się nanieść na „żywe pole postrzegania”⁴⁰. Można się z tym zgodzić, jeśli uporządkowanie krytykowane przez Merleau-Ponty'ego jest perspektywiczne, monookularne, nie zaś gdy jest uporządkowaniem poprzez plany. Jeśli bowiem świat jest tym, co projektowane na płaszczyznę obrazu jako płaszczyznę projekcji, to konieczne jest jakieś uporządkowanie go. Pozytywny wykład swej koncepcji Merleau-Ponty przedstawia w eseju *Oko i umysł*⁴¹.

Sens tego eseju można przedstawić następująco: wyobraźmy sobie sferę ogarniającą wszystko, cały świat widziany – oko perspektywy jest umieszczone poza tą sferą, n a r z u c a ono na świat swoje własne schematy, które są wytworami

³⁷ Por. M. Merleau-Ponty, *Postrzeganie, ekspresja, sztuka*, [w:] idem, *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska et al., Warszawa 1976, s. 184 i 185.

³⁸ Ibidem, s. 185.

³⁹ Ibidem, s. 182 i 183.

⁴⁰ Ibidem, s. 183.

⁴¹ Por. idem, *Oko i umysł*, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, tłum. E. Bieńkowska et al., Gdańsk 1996, s. 15.

umysłu. Natomiast oko takie, jak je pojmuję Merleau-Ponty, znajduje się wewnątrz sfery i poprzez ciało artysty, którego jest częścią, uczestniczy we wszystkim, na co patrzy. Jeśli dla oka perspektywy świat jest przedmiotem – i to przedmiotem transcendentnym w mocnym sensie transcendencji pełni bytu – to oko artysty przede wszystkim chłonie „strumień surowego znaczenia”⁴². Oko malarza jest najpierw bierne – chłonie surowy sens, który przetwarza potem w sens artystyczny, wynikający czy wydobyty z widzianego. I tu znowu pojawia się sprawa głębi. Jeśli głębia, wynik arbitralnego rozstrzygnięcia rywalizacji rzeczy wobec mego spojrzenia, niszczy współistnienie przedmiotów postrzeganych, to nie ma ona ukazywać „trzeciego wymiaru” na płaszczyźnie, ma natomiast ujawnić zagadkę powiązania rzeczy, odsłonić to, co jest między nimi

[...] to, iż widzę rzecz każdą na swoim miejscu właśnie dlatego, że wzajemnie się zasłaniają, to, iż rywalizują one w moim spojrzeniu właśnie dlatego, że każda z nich jest na swoim miejscu. Jest to zewnętrzna ich strona, znana w ich powłoce, oraz wzajemna ich zależność w autonomii [...]. Głębia tak pojmowana jest raczej doświadczeniem odwrotności wymiarów, globalnej „lokalizacji”, gdzie wszystko mieści się jednocześnie, której odjęte są wysokość, szerokość i długość, doświadczeniem pojemności, które wyraża się jednym słowem, gdy mówimy, że jakaś rzecz *t a m* jest⁴³.

Te i inne uwagi Merleau-Ponty’ego czynią problematycznym oko jako punkt zbiegu, nawet jeśli jest to oko artysty. Zmienia się również sens płaszczyzny obrazu, nawet jeśli pozostanie ona płaszczyzną intencjonalnej projekcji.

Kończąc rozważania nad perspektywą, widzeniem i intencjonalnością oka, przypomnijmy głównych „bohaterów” tomu Rozmowy o malarstwie, czyli Romana Ingardena i Władysława Stróżewskiego, oraz ich uwagi o sztuce. W ich przypadku możemy mówić o czymś w rodzaju aksjologii płaszczyzny obrazu, ponieważ jest ona miejscem urzeczywistnienia sensu i wartości. Od tych refleksji wyszliśmy na początku naszych rozmów o malarstwie i one często później powracały.

Wtedy w punkcie wyjścia przyjęliśmy ontologię obrazu Romana Ingardena, a więc jego egzystencjalną charakterystykę jako przedmiotu intencjonalnego *cum fundamento in re*, który formalnie jest tworem warstwowym. Okazało się, że w obręb tej formy należało wprowadzić płaszczyznę obrazu jako przestrzeń ogarniającą pozostałe warstwy, między innymi sens techniczny. Powiedzieliśmy również, że ten ostatni jest elementem czegoś szerszego, obejmującego sobą wszystkie pozostałe sensy – artystycznego logosu⁴⁴. Najwyższy więc czas przy-

⁴² Ibidem, s. 77.

⁴³ Ibidem, s. 92.

⁴⁴ Zob. W. Stróżewski, *Logos, wartość, miłość*, Kraków, Kraków 2013, s. 129, fragment pt. *Logos i mythos*.

rzeć się bliżej sprawie sensu, którego ujęcie przejmuję od Władysława Stróżewskiego⁴⁵. W punkcie wyjścia przyjmuje on wyniki analiz Ingardena, modyfikując je w toku rozważań choćby dlatego, że jego poprzednik, badając obraz, nie zajmował się problematyką sensu.

Jeżeli dla ontologii fundamentalne jest esencjalne pytanie o istotę obrazu, dla aksjologii zaś pytanie o jego wartość, ewentualnie tej wartości wysokość, to pytając o sens, postawić musimy wedle Stróżewskiego pytanie zaczynające się od partykuły „dlaczego” interpretowanej teleologicznie. „Dlaczego” odczytane przyczynowo zapowiada pytanie o to, skąd się wzięło dzieło sztuki, podczas gdy „dlaczego” pytające o sens można wyrazić zwrotami: „po co?”, „w jakim celu?”. Owego „po co?” może pytać generalnie o sens malarstwa, obrazu lub też o sens w nich zawarty. Stróżewski sądzi, że należy najpierw rozważyć pytanie drugie, albowiem odpowiedź na nie doprowadzi nas do rozjaśnienia kwestii pierwszej.

Pierwszym sensem w obrazie jest wedle Stróżewskiego *sens artystyczny*, najbliższy związany z płaszczyzną obrazu i plamami barwnymi, o których będziemy teraz mówić. Stróżewski używa terminu „płaszczyzna obrazu”, ale go szerzej nie omawia. Ze względu na szkicowy charakter odczytu nie wnika też w sprawę różnicy między płaszczyzną obrazu i plamami barwnymi. Nie mówi ponadto o *sensie technicznym*, sądzę jednak, że zgodziłby się na jego wprowadzenie. Nie ma również mowy o tym, że sama płaszczyzna obrazu ma już pewien sens – chodzi o sens płaszczyzny oraz sens zawarty w płaszczyźnie jeszcze „przed” wprowadzeniem w nią plam barwnych. Po prostu nie zajmuje się płaszczyzną obrazu.

Myślę, że Stróżewski zgodziłby się na poniższe zestawienie sensów „poprzedzających” sens artystyczny, ale i z nim związanych: po pierwsze, mamy *sens płaszczyzny obrazu* jako przestrzeni intencjonalnej po to istniejącej i wyznaczonej w tym celu, aby ogarnąć sobą inne sensory w obrazie, a także sens samego obrazu; po drugie, wyróżniamy *sens w płaszczyźnie obrazu* poprzedzający obraz, czyli kryjące się w niej pole napięć; po trzecie, wspomnieć należy o najbliższym płaszczyźnie obrazu *sensie technicznym*, przesycającym samą tę płaszczyznę oraz wprowadzone w jej obręb plamy barwne, a dalej to, co się z nimi wiąże bezpośrednio lub pośrednio; dopiero na czwartym miejscu napotykamy kryjące się w plamach barwnych *sens artystyczny*, który Stróżewski wymienia jako pierwszy. Musi on być sensem podstawowym w obrazie, gdyż przenika wszystkie inne sensory i można go poprzez nie wypatrzyć. Od artystycznego sensu obrazu zależą wszystkie inne sen-

⁴⁵ Idem, *Wstęp do dyskusji o sensie sztuki*, odczyt wygłoszony w redakcji miesięcznika „Znak”, Kraków 1983; idem, *Metafizyczność w sztuce*, odczyt wygłoszony na Papieskiej Akademii Teologicznej, Kraków 1985.

sy. Z tego sensu „bija”, jak to ujmuje filozof, i na jego podstawie bezpośrednio się konstituują.

Pytając o sens artystyczny w warstwie plam barwnych, pytamy o porządkującą je myśl czy – jak się potocznie mówi – „logikę”, którą artysta, kształtując plamy, w jakiejś mierze wykrywa, w jakiejś akceptuje, a w jakiejś narzuca. Następnie, pytając, po co plamy barwne są tak, a nie inaczej ukształtowane, odpowiadamy, wskazując dalsze sensory, które się ewentualnie pojawiają w obrazie. Może to być sens przedmiotowy, estetyczny, wyrazowy, także metafizyczny.

Sens przedmiotowy może się w obrazie pojawić, ale nie musi. W pierwszym przypadku pytanie „dlaczego” postawione warstwie przedmiotów przedstawionych otwiera przed nami niezmierzoną problematykę hermeneutyczną. Jest ono kluczem do ikonologii. Prowadzić też może do wykrycia tego sensu, który wiąże się z przedmiotami przedstawionymi w obrazie, ewentualnie z ich układem. Jeśli pytanie „dlaczego” dotyczy kompozycji figuralnej, może przybierać następującą, prostą formę: Dlaczego taki jest układ (kompozycja) postaci? Dlaczego tej postaci widać tylko połowę? Dlaczego ta oto postać jest ukryta w cieniu? Pytania te stawia Stróżewski, odnosząc się do *Straży nocnej* Rembrandta.

Nieco inny charakter mają sensory estetyczny i wyrazowy. Po pierwsze, mogą się one wiązać z każdą warstwą obrazu, a w pewnej mierze przesycają je wszystkie. Po drugie, mogą one, choć nie muszą, kulminować w sensie metafizycznym. Sens estetyczny może się wiązać z płaszczyzną obrazu, techniką, plamami barwnymi, przedmiotami przedstawionymi czy treścią literacką. Może się pojawić wszędzie tam, gdzie występują jakości wartościowe czy wartości. Sens wyrazowy nie jest tożsamy z wartością, aczkolwiek można zasadnie wątpić, czy mógłby się pojawić w obrazie bezwartościowym. Pytanie o sens, które tu należy postawić, brzmi: Czemu ten obraz jest przyporządkowany? Czemu on służy? Odpowiedź może być następująca: Ma on wyrazić czyste jakości duchowe (jak chciał Wassily Kandinsky) lub treści symboliczne, lub też taką, a nie inną ideę (na przykład najgłębszą tajemnicę bytu, ideę kierowniczą wszystkiego).

Odpowiadając na pytanie o sens wyrazowy obrazu, który zagarnia sobą wszystkie inne sensory (artystyczny, estetyczny, także przedmiotowy), formułujemy zarazem odpowiedź na pytanie o sens malarstwa. Nie o sens w malarstwie, a o sens malarstwa jako takiego. Odpowiadamy na pytanie: Po co malarstwo? Ostatecznie po to, by wyrazić pewną ideę. Sens wyrazowy jest więc usprawiedliwieniem malarstwa. Dopowiedzmy to, na co Stróżewski chyba by się zgodził: racją bytu malarstwa nie jest sam sens artystyczny ani też przedmiotowy (jak niektórzy uważają), ale wyrażenie idei, możliwe oczywiście dzięki pozostałym sensom, bez których byłaby ona zawieszona w powietrzu. Chodzi więc o wartość ekspresji idei. Sens wyrazowy kulminuje w sensie

metafizycznym wtedy, gdy wyrażona idea jest ideą tego, co najważniejsze w ogóle, czegoś, co się wiąże z naszym byciem w świecie, losem, ze sprawą bycia i nicości, gdy chodzi o odsłanianie rzeczywistości absolutnej. Trzeba więc jeszcze kilka słów powiedzieć o sensie metafizycznym.

Podobnie jak sens sztuki odróżniamy od sensu w sztuce, odróżniam za Stróżewskim metafizyczność sztuki od metafizyczności w sztuce. Metafizyczna jest ta sztuka, która stara się ukazać za pomocą właściwych sobie środków to, co transcendentne, jako immanentne światu naszego doświadczenia. Przy czym transcendencję rozumie Stróżewski jako inność od tego, co jest bezpośrednio dane (zatem nieco inaczej niż Ingarden). To, co transcendentne, jest inne, jednakże zarazem takie, że może się jakoś pośrednio jawić w tym, co dane. Na skutek zetknięcia się w indywidualnym dziele sztuki – w szczególności w obrazie – tych dwóch wymiarów: transcendencji i immanencji, mamy do czynienia ze sztuką metafizyczną. Nie może to być jednak dowolna transcendencja. O metafizyczności możemy mówić, jeżeli obraz porusza naszą egzystencję, kiedy patrzymy nań i rezonuje w nas nasze poczucie istnienia, gdy zaczynamy doznawać uczuć metafizycznych.

Problematyka metafizyczności sztuki na tym się nie wyczerpuje. Jest ona trudniejsza od zagadnień metafizyczności w sztuce. Obejmuje też sposób istnienia sztuki, jej sens metafizyczny. Zagadnień tych Stróżewski na razie nie podejmuje. Nasuwa się teraz możliwość poszerzenia pojęcia projekcji. Płaszczyzna obrazu może być potraktowana jako płaszczyzna projekcji wszelkiego sensu, który zostanie w nią wprowadzony, wykluczając oczywiście sens w płaszczyźnie obrazu, który się w niej znajdował uprzednio, a więc omawiane już napięcia. Sens zaś wiąże się nierozzerwalnie z wartością – sens artystyczny z wartością artystyczną, która umożliwia jego pojawienie się.

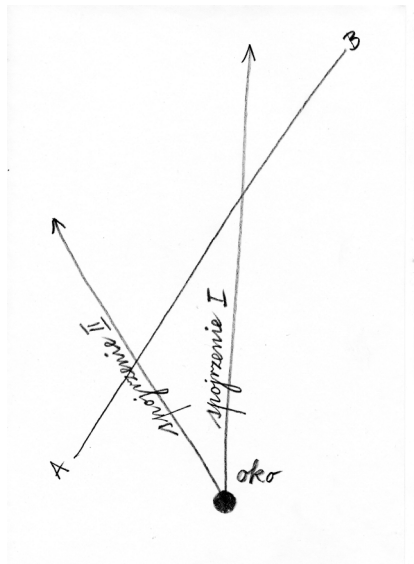
Stróżewski powiada, że sens artystyczny związany jest przede wszystkim z warstwą plam barwnych. W tej sytuacji usprawiedliwiona staje się potrzeba zająć się tym ukrytym w warstwie plam barwnych sensem.



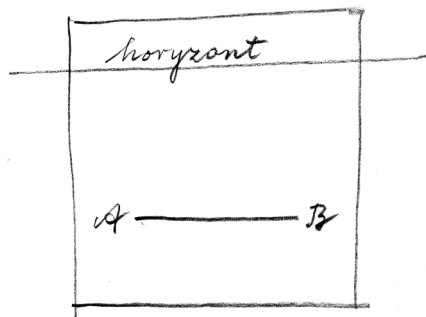
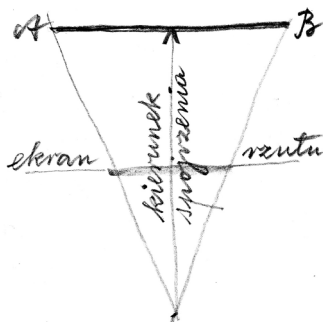
Ryc. 1. Ambrogio Lorenzetti, *Ofiarowanie Jezusa w świątyni* (1342),
tempera na drewnie, 257 × 168 cm, Galeria Uffizzi, Florencja



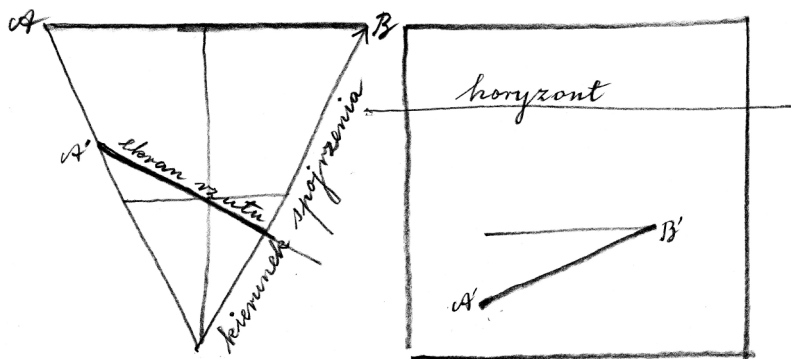
Ryc. 2. Paul Cézanne, *Martwa natura z koszem owoców* (1888–1890),
olej na płótnie, 65 × 81 cm, Musée d'Orsay, Paryż



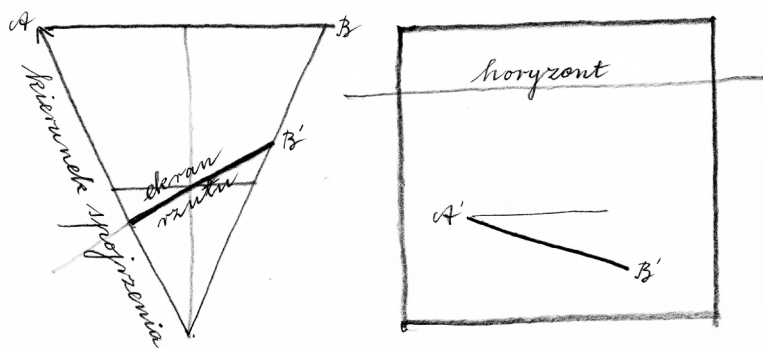
Ryc. 3



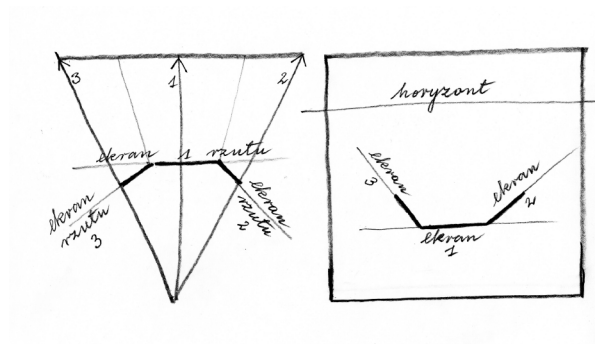
Ryc. 4



Ryc. 5

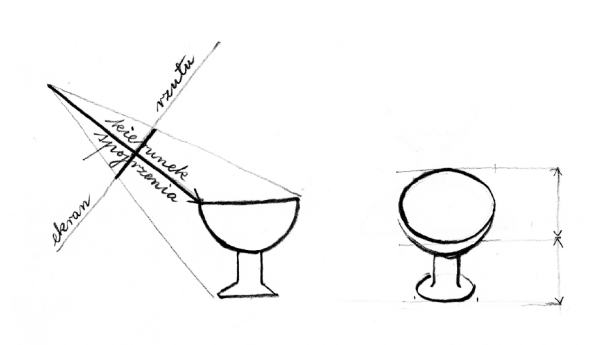


Ryc. 6

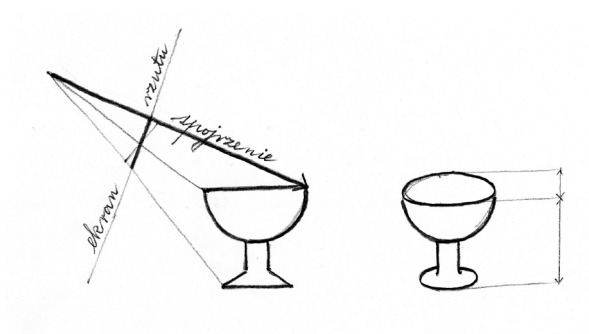


Ryc. 7

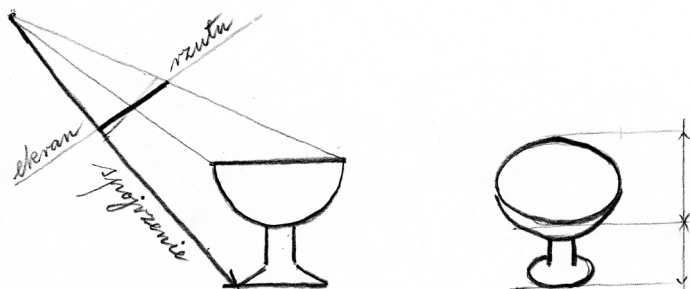
Płaszczyzna obrazu (kierunki spojrzenia oznaczono strzałkami – 1, 2, 3)



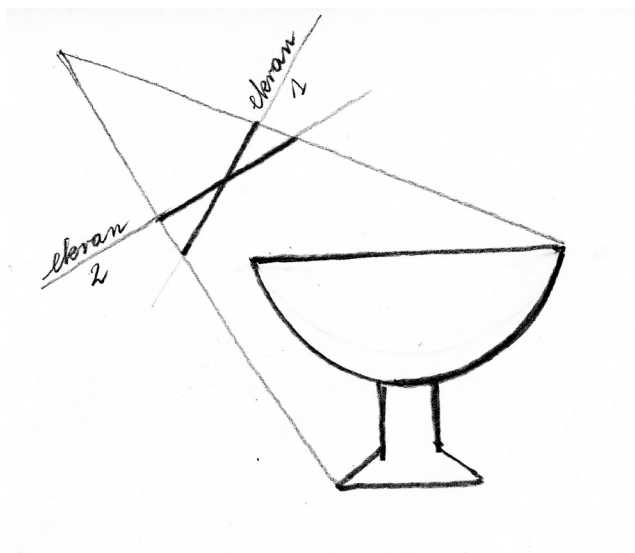
Ryc. 8



Ryc. 9



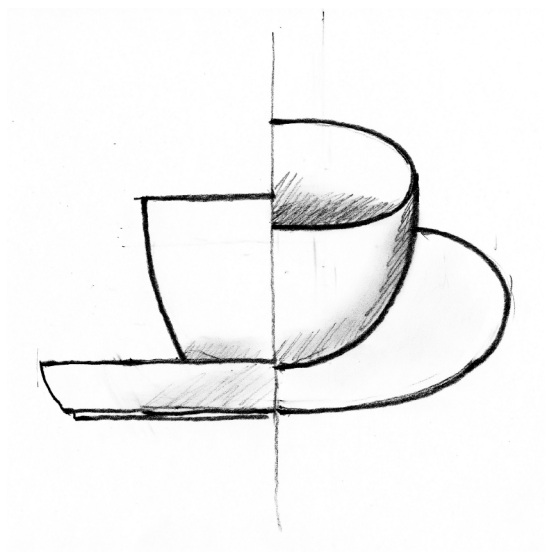
Ryc. 10



Ryc. 11



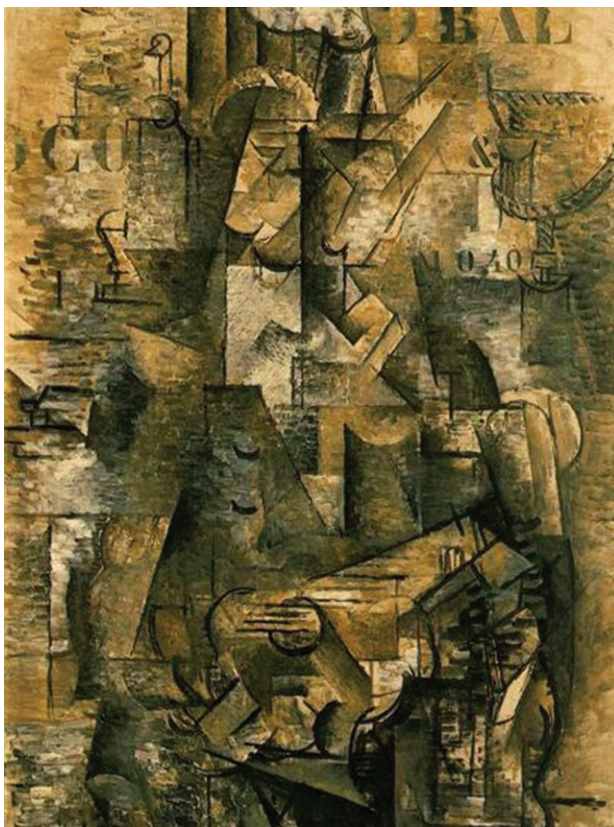
Ryc. 12. Jean Metzinger, *Le goûter* (1911), olej na płótnie,
75,9 × 70,2 cm, Philadelphia Museum of Art,
The Louis and Walter Arensberg Collection



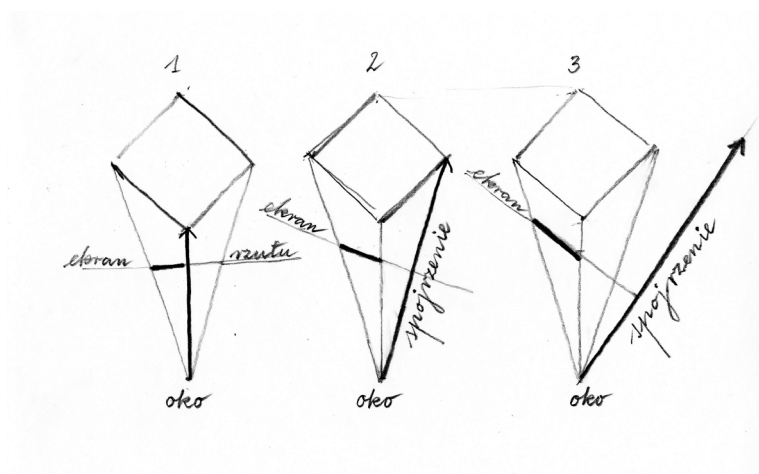
Ryc. 13



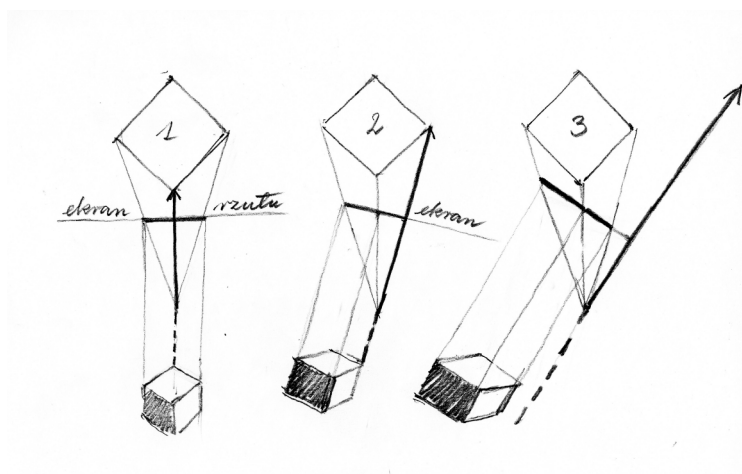
Ryc. 14. Nicolas Poussin, *Lato (Rut i Booz)*, z cyklu *Cztery pory roku* (1660–1664), olej na płótnie, 118 × 160 cm, Luwr, Paryż



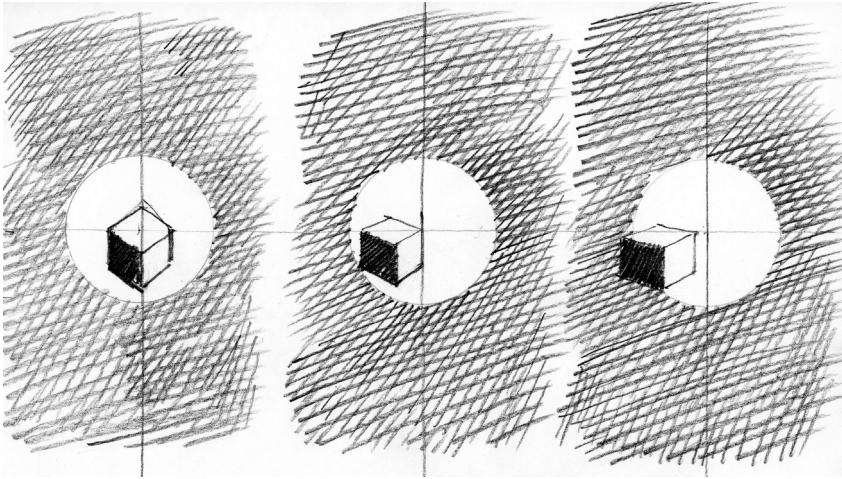
Ryc. 15. Georges Braque, *Portugalczyk* (1911),
olej na płótnie, 117 × 81,5 cm, Muzeum Sztuki w Bazylei



Ryc. 16



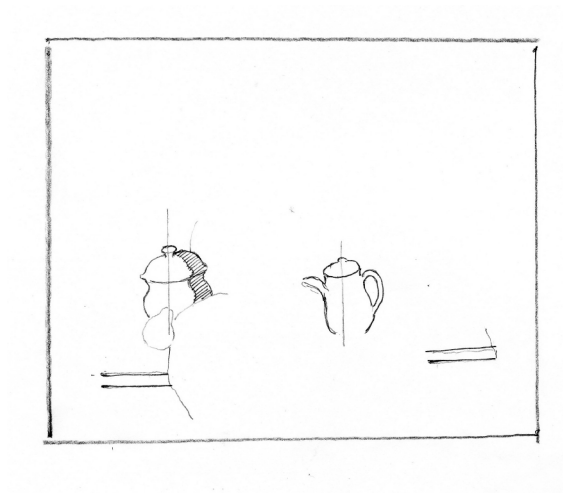
Ryc. 17



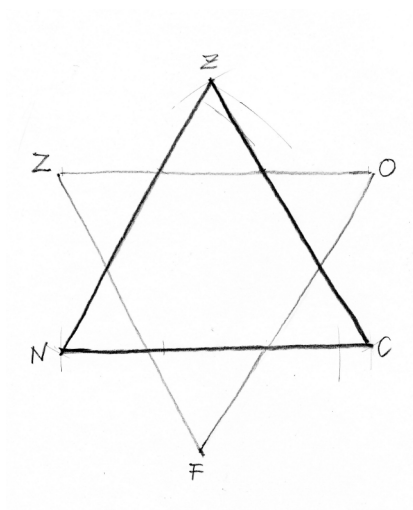
Ryc. 18



Ryc. 19. Jan Matejko, *Hold Pruski* (1882),
olej na płótnie, 388 × 875 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie



Ryc. 20



Ż lub ż = żółć
 O lub o = oranż
 C lub c = czerwień
 F lub f = fiolet
 N lub n = niebieski (błękit)
 Z lub z = zieleń

Ryc. 21



1 – fioletowo-czerwony

2 – czerwony

3 – oranżowy

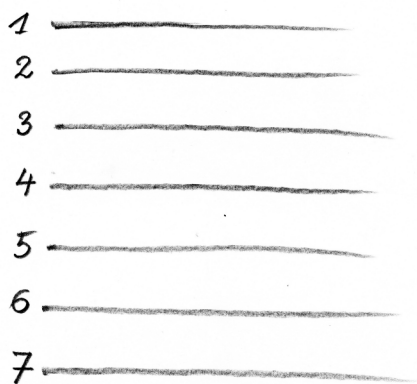
4 – żółty

5 – zielony

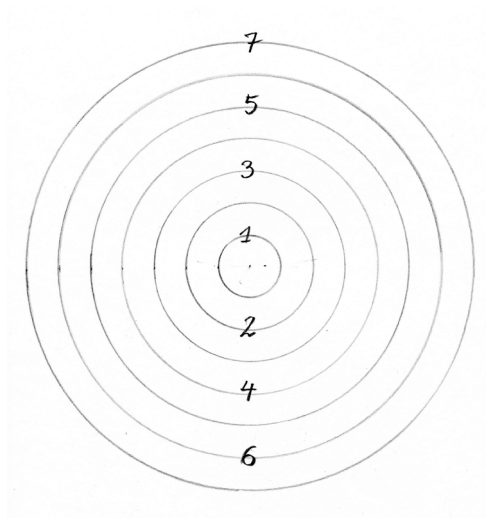
6 – niebieski

7 – fioletowo-niebieski

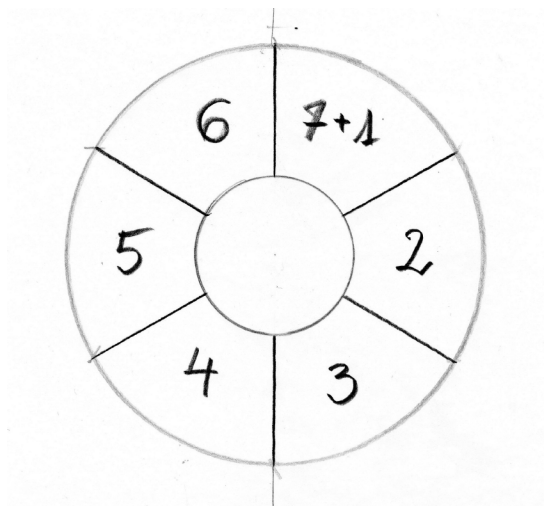
Ryc. 22



Ryc. 23



Ryc. 24



Ryc. 25

ROZDZIAŁ II

Płaszczyzna obrazu i analiza zawartości idei barw

Rozpoczynając rozważania dotyczące koloru, ustalmy, czy jest on dla Profesora czymś absolutnie priorytetowym w malarstwie. Tylko na pierwszy rzut oka pytanie zdaje się proste. Mamy wszak do dyspozycji wiele różnych stanowisk w tej sprawie. Nie każdy malarz jest kolorystą... znamy w historii sztuki mocna stanowiska, w których wyrażano wyższość rysunku nad barwą⁴⁶.

Budowa warstwowa obrazu sugeruje, że pytając o sens zawarty w jego płaszczyźnie, należy zainteresować się najpierw plamami barwnymi. Stróżewski mówi o fundamentalności sensu artystycznego, chociaż może się on wiązać z każdą warstwą obrazu: przedstawionych przedmiotów czy postaci, tematu literackiego bądź historycznego. Jednak ze względu na hierarchiczną pierwotność plam barwnych zawarty w nich sens artystyczny leży u podstaw artystycznych sensów dalszych warstw, a także sensów innych, jak wyrazowy czy metafizyczny, przez to zaś, że plamy te są barwne, nasuwa się myśl, że ich sens artystyczny jest związany przede wszystkim z barwą. Niemniej same plamy barwne, wyłącznie ze względu na swą barwność, nie są jeszcze artystycznie sensowne nawet wówczas, gdy wchodzą we wzajemne relacje. Różnicę tę unaocznia teka plansz Josefa Albersa, które pokazują, jak barwy zmieniają się pod wpływem wzajemnego oddziaływania. Przy czym Albersa interesuje wyłącznie jedność funkcjonalna barw, a nie ich zestawienia. Podkreśla on, że nie jest artystycznie wartościowy sam fakt ulegania jednej barwy działaniu innych. Gdy przeglądamy plansze

⁴⁶ Szerzej na ten temat zob. W. Stróżewski, P. Taranczewski, *Wykłady lubelskie o estetyce*, Kraków 2017.

Albersa, widzimy, że związek funkcjonalny barw jest warunkiem koniecznym, lecz nie wystarczającym sensu kolorystycznego, który pojawia się dopiero wówczas, gdy połączenia plam barwnych są w obrazie zestawieniami.

Najogólniej rzecz biorąc, obraz nie mógłby powstać bez plam barwnych. Niemniej one same i przesycający je ewentualnie sens mogą być t e m a t e m obrazu, mogą stanowić naczelny problem malarski, jak to było w tak zwanym koloryzmie. Tematem mogą być też jakieś inne zagadnienia malarskie. Wówczas sens artystyczny w plamach barwnych nie zajmuje malarza wprost, lecz zostaje zwyczajnie „załatwiony”, jak to miało miejsce – powiedzmy – w średniowiecznych tryptykach, w których nie chodziło przecież o rozwiązywanie przede wszystkim zagadnień kolorystycznych, lecz raczej o stworzenie przedmiotu kultowego. Niemniej sens kolorystyczny jest w tym malarstwie zawarty i to tak, że nie znika nawet wówczas, gdy wszystkie inne sensory nie są już zauważane. Nie jest więc złe to, że kolor w malarstwie przestaje być tematem. Kłopot zaczyna się wtedy, gdy ulega on zapomnieniu, gdy – co gorsza – uważa się, że przeszkadza, niweczy działanie obrazu.

Niekiedy tematyzacja zagadnień koloru płynie z zainteresowań metodologicznych, jest więc próbą odpowiedzi na pytanie, jak należy zrobić obraz, aby był dobry od podstaw, jak należy potraktować plamy barwne, aby pojawił się sens kolorystyczny. Prymat ontyczny warstwy plam barwnych przekształca się w prymat aksjologiczny wyrażony stwierdzeniem, że cała wartość obrazu, także jego innych ewentualnych warstw, tkwi w wartościach przesycających warstwę plam barwnych, że pozostałe sensory i wartości są mniej doniosłe niż sens kolorystyczny obrazu i jego wartość oraz że bez kolorystycznego sensu w obrazie nie mogą się pojawić żadne inne wartości ani sensory. Metodologia taka wiąże się niekiedy z próbą dotarcia do podstaw malarstwa. Praktycznie i teoretycznie podjęli ją Wassily Kandinsky, Paul Klee, Johannes Itten, Witkacy.

Metodologizm może prowadzić do wstąpienia na drogę „w głąb” czy „w dół”, do poszukiwania ostatecznego fundamentu obrazu w warstwie plam barwnych, do analizowania tej warstwy i rządzących nią praw, które byłyby ogólnymi regułami jej sensu czy sensowności. Docieraniem do takich praw jest na przykład poszukiwanie harmonii barwnych i ogólnych reguł wskazujących, które połączenia są, a które nie są harmonijne. Jest to próba podania przepisu na zestawienie w omówionym wyżej sensie. Ze względów, o których będzie mowa, reguły te mogą być tylko ogólne.

Metodologizm może jednak prowadzić artystę „w górę”. Wówczas przyjmuje on kolor za podstawę malarstwa, ale nie koncentruje się na nim. Dąży „w górę”, interesuje się „wyższymi” warstwami obrazu, a w ślad za tym „wyższymi” war-

stwami sensu i związanymi z nimi wartościami. W tym duchu pracował Nicolas Poussin. Zarówno w pierwszym, jak i w drugim przypadku artysta uznaje ontyczną i aksjologiczną niezbywalność warstwy plam barwnych i przesycającego je kolorystycznego sensu.

Przyjmując ten punkt widzenia, uznajemy niezbywalność plam barwnych dla powstania dzieła malarskiego. Chodzi więc nie tylko o podstawę wszelkiego obrazu, ale również o twierdzenie dotyczące ontologii dzieła malarskiego. Niezależnie od tego, jak nazwiemy relację między kolorami, czy nadamy im dodatkowym sens (na przykład symboliczny, aksjologiczny), nie będzie to miało wpływu na ontologiczny opis dzieła. Rzecz w tym, by barwy w ogóle zaistniały. Dlatego w tych rozważaniach szeroko zajmujemy się właśnie kolorem. Jakie kwestie teoretyczne są tu dla nas ważne?

Zajmiemy się sensem kolorystycznym w obrazie i jego uwarunkowaniami w rodzinie idei barw. Chodzi mi o ukazanie przynajmniej fragmentu bogatej problematyki, która wiąże się z zawartością płaszczyzny obrazu pojętej jako intencjonalna przestrzeń sensu.

Właściwe (czyli niejako poddane ocenie/wartościowaniu) zestawienia barw tworzą uporządkowane grupy i budowane są jednocześnie z teoriami aksjologicznymi, uwypuklającymi to, co słuszne (na przykład harmonijne) i „niesłuszne” (nieharmonijne). Tym sposobem tworzymy zestawy zwane rodzinami idei barw.

Barwę badano albo nie interesując się jej wartością i rolą w malarstwie, albo też biorąc pod uwagę właśnie aksjologię, w szczególności pytając o tak zwane harmonie barwne. Tak czynił Johann Wolfgang Goethe, mówiąc o „efektach”, inni mówili o harmoniach lub wartościowych połączeniach – zawsze jednak wewnątrz jakiegoś porządku, który ustalano, badając zachodzące w świecie barw relacje. W Polsce aksjologią, czyli harmoniami barw, interesował się Witkacy i poświęcił tym sprawom spory rozdział *Nowych form w malarstwie*⁴⁷. Harmonie lub dysharmonie mają charakter regulatywny, dlatego pytając o wartość barwy w sztuce, nieuchronnie ocieramy się o rodzinę idei barw, której poszukiwać można bądź „od góry”, bądź „od dołu”. Drogę „od góry” zdaje się sugerować

⁴⁷ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Skiernewice 2002.

Jean Hering w rozprawie, której fragment cytuje Ingarden w tekście pt. *O pytaniach esencjalnych*⁴⁸. Ponieważ droga „od góry” wydaje mi się wątpliwa, pójdę drogą „od dołu”.

Przede wszystkim odróżnić należy fenomen światła od fenomenu ciemności, która jest niebytem światła, nie zaś jakością pozytywną, jest także jego radykalnym przeciwieństwem. Oba te fenomeny oddzielić trzeba od wszystkich fenomenów barwnych, z czernią i bielą włącznie. Światło, o które chodzi, jest światłem oka i dla oka jego fizykalna analiza nie jest potrzebna. Barwy dane są artyście wewnątrz światła bezpośrednio, łącząc się przez podobieństwo, nie przez analogię, w taki sposób, że grupa barw powiązana jest momentem wspólnym obecnym we wszystkich jakościach podobnych.

Obok momentu barwności w każdym kolorze wyróżnić możemy jego jakość, jasność, nasycenie i temperaturę. Jakości mogą być pokrewne ze względu na jeden moment wspólny, a także identyczny, nie zawierając innych wspólnych momentów (na przykład szereg plam o tym samym odcieniu czerwieni, lecz o różnym stopniu jasności, lub szereg plam o takiej samej jasności lub temperaturze, lecz różnych jakościowo), bądź ze względu na dwa lub nawet wszystkie momenty wspólne. Możliwe jest również pokrewieństwo plam barwnych ze względu na moment wspólny, lecz nie identyczny, na przykład szereg plam czerwonych o różnych, niesprowadzalnych do siebie odmianach czerwieni, jak kraplak, cynober, kadmiem czerwony jasny.

Pokrewieństwo jakości barwnych jest więc zagadnieniem otwartym. Określa się je i ocenia dla konkretnych, zrealizowanych zestawień. Pozostajemy na gruncie teorii, ale tak naprawdę chodzi nam o urzeczywistniające się jakości zmysłowe oraz widoczne pokrewieństwo.

Barwa dana bezpośrednio w widzeniu jest zawsze pewnym indywiduum, konkretnym, jednostkowym odcieniem barwnym wewnątrz światła, które w stosunku do niej ma się tak, jak akt istnienia do bytu istniejącego. Czerń jako jakość barwna nie jest pozbawiona światła. Indywidualnych odcieni barwnych, które mogą być naocznie dane, jest nieskończenie wiele, niemniej grupują się one ze względu na wymienione wyżej podobieństwo jakościowe, które będzie nas w dalszej części interesować. Chodzi tu o podobieństwo wzajemne lub podobieństwo do bieguna jakościowego, gdy jakość barwna w jednej plamie obecna jest wyraźniej niż w innych. Biegunami takimi są na przykład zimna czerwień,

⁴⁸ Por. R. Ingarden, *O pytaniach esencjalnych*, „Sprawozdania TNL”, nr 3 (1924), s. 119–135.

ciepła czerwień, zimna zieleń, ciepła zieleń itp. Te jakości barwne, które grupują się wokół jednego bieguna, tworzą pole zewnętrznie nieograniczone. Zawsze są do pomyślenia dodatkowe jakości, które mogą wejść w obręb pola – dodatkowe w sensie ilościowym, jako elementy pola, oraz jakościowym, jako nowe odcienie.

Pole takie ma strukturę hierarchiczną, bowiem odcienie sobie bliższe grupują się, tworząc skupiska jakości pokrewnych w jego obrębie. Niektóre pola łączą się w całości nadrzędne, na przykład jakości grupujące się wokół odmian czerwieni o odcieniu zimnym lub czerwieni cieplej itd. Pola takie są już wynikiem pewnej operacji dokonywanej w wyobraźni, bowiem w doświadczeniu bezpośrednim zasadniczo nie jest dane coś takiego, jak pole jakości otaczające jakiś biegun jakościowy, chociaż dane są sytuacje zbliżone, na przykład niebo i morze (obydwa zawierają mnogość odcieni błękitu), las i łąka (mногоść odcieni zieleni) itp. W bezpośrednim doświadczeniu takiego pola, jak morze i niebo, widać, że jest ono zasadniczo otwarte, czyli zdolne do przyjmowania nowych, podobnych odcieni. Wraz z jakościami barwnymi, jako warunek możliwości ich dania, w doświadczeniu obecny jest kontrast. Muszą one po prostu różnić się między sobą.

Ten opis pól jakości barwnych zakłada wspomniane już podobieństwo między jakościami, które możliwe jest dzięki obecności w nich pewnej cechy wspólnej. Kolor dany bezpośrednio w widzeniu konstytuowany jest nie tylko przez barwność określonej jakości, ale także przez jasność, nasycenie i temperaturę, które ze swej strony dookreślają moment barwności. Wśród jakości barwnych danych w doświadczeniu wzrokowym wskazaliśmy również tak zwane mieszanki. Różne od barwności momenty barwy są owej jakości podporządkowane, to ona bowiem ostatecznie rozstrzyga o tym, co jest dla danej barwy istotne, a mianowicie o jej barwnej jakości. Moment barwności jest jakościowo określony przez naturę konstytutywną danej barwy. On też jest warunkiem możliwości tworzenia pól jakościowych, o których była mowa.

Jakość barwna danego odcienia, którą można w nim wypatrzeć, nie jest jednak całkiem izolowana i zamknięta w sobie. Jest ona uwarunkowana nawet wówczas, gdy nie podbudowują jej inne jakości, tak jak to się dzieje w przypadku mieszanki. Każda jakość barwna jest bowiem określona przez swe barwne otoczenie, jest wynikiem jakiejś interakcji. Ta ostatnia w pewnych przypadkach zmienia barwę biorącą w niej udział, w innych zaś tylko podnosi, uwypukla jej działanie.

Niezależnie od interakcji czy innych uwarunkowań w danym odcieniu, w barwie indywidualnej możemy wypatrzeć to, co Ingarden nazywa czystą jakością. Może być ona prosta lub podbudowana analogicznie do tego, jak prosty jest

„punkt”, a podbudowana „trójkątność”. Należy jednak unikać uproszczenia, które na przykład w polu jakości związanych z czerwienią byłoby skłonne przyjąć od razu jedną jakość, nadrzędną czerwień. Typów czerwieni uchwyconych w farbach malarskich jest kilka, co najmniej trzy: kraplak, czerwień ciemna (kadmium czerwony ciemny) oraz cynober. Są one do siebie niesprowadzalne, a ewentualna nadrzędna „czerwień w ogóle” jest czystą abstrakcyjną jakością w zawartości idei czerwieni.

Przejście od konkretnych, indywidualnych odcieni jakościowych, danych w doświadczeniu wzrokowym, do zawartości ewentualnej idei barwy nie jest prostym wydobyciem jakości barwnej z danej plamy czy ciała barwnego. Należy tu przypomnieć podział idei na szczegółowe i ogólne. Idea szczegółowa czegoś zawiera jako stałe odpowiedniki jakościowego uposażenia przedmiotu, w tym jego istoty, a także charakterystykę formalną danego przedmiotu, idea jakości jest bowiem odmienna od idei rzeczy. Do zawartości idei szczegółowej plamy barwnej danego odcienia należą jako stałe:

1. konkretyzacja jakości barwnej w zawartości idei;
2. otoczenie plamy – jeżeli bowiem chcemy powtórzyć w innym miejscu i o innym czasie taką samą plamę barwną, musimy powtórzyć również jej otoczenie. To wynika z interakcji. Otoczenie barwne plamy wchodzi więc także w zasób stałych zawartości idei szczegółowej tej plamy;
3. idealne odpowiedniki gładkości i szorstkości;
4. połysku lub matowości;
5. brzmienia;
6. tłustości bądź chudości położenia;
7. idealny odpowiednik faktury;
8. oraz sposobu położenia.

Do zawartości idei plamy barwnej jako jej stałe wchodzi również idealne odpowiedniki momentów kwantytatywnych:

9. wielkość danej plamy;
10. jej kształt.

Jeśli tak przedstawia się grupa stałych cech zawierających się w plamie barwnej, to jak możemy pogrupować jej zmienne?

Może to wyglądać następująco: (1) j a s n o ść – związana z jakością barwną i w pewnym zakresie zmienna; (2) n a s y c e n i e – zmienne – także w pewnym

zakresie, (3) *temperatura* (zmienna w stosunkowo najmniejszym zakresie), (4) *brzmienie* (ciche lub głośne, wysokie bądź niskie, delikatne bądź gromkie, głębokie bądź płytkie, dźwięczne bądź głuche), (5) *położenie* (miękkie lub sztywne, twarde, ciężkie lub lekkie, tępe lub ostre, szorstkie lub gładkie, suche lub soczyste, szlachetne lub brutalne), (6) *materiał*, z którego jest wykonana, to jednak zmienna tylko ilościowa, można bowiem – teoretycznie – wymienić farbę danej plamy, ale nie można zastąpić jej inną farbą, opartą na innym spoiwie.

W zawartość idei ogólniejszej przeniesie nas dopiero następny krok. W tym celu należy uzmiennić wszystkie stałe kwalitatywne i kwantytatywne idei szczegółowej z wyjątkiem jednej – idealnej konkretyzacji czystej jakości barwnej prostej lub podbudowanej. W ten sposób dopiero w zawartości idei drugiego stopnia uzyskujemy pole idealnych jakości barwnych, zgrupowane wokół jednej, wyróżnionej jakości.

Mieszanka – odmiennie niż jakość prosta – podbudowana jest innymi jakościami barwnymi tak, że jakości podbudowujące działają z równą siłą czy energią. Wówczas nie „przechyla się” ona ani nie „skłania” ku żadnej z jakości podbudowujących. Jest mieszanką zrównoważoną. Możliwa jest jednak sytuacja, w której jakość podbudowana „przechyla się” w stronę którejś z jakości podbudowujących.

Równowaga działań czy energii jakości podbudowujących w mieszance *resp.* ich nierównowaga rozstrzyga o tym, do jakiego pola należy dana jakość podbudowana. Jeżeli mamy na przykład zieleni, w której energia podbudowującej ją żółci zrównoważona jest z energią podbudowującego błękitu, wówczas barwa ta stanowi typ pola jakościowego – jakiego zaś, to zależy od rodzaju żółci i błękitu. Jeśli jednak zieleni „przechyla się” ku żółci, wówczas pozostaje w obrębie pola zieleni dopóty, dopóki działanie żółci nie stanie się w niej dominujące. Żółto-zielony zmienia się w zielono-żółty.

Mówię o energii barw podbudowujących w mieszance, a nie o ich ilości, bowiem dwie nierówne ilości błękitu i żółci w zieleni mogą mieć energie działające równoważnie, ale też przeciwnie, dwie równe porcje błękitu i żółci działać mogą niejednakowo, podbudowując mieszankę niezrównoważoną. Dla malarza nie liczy się ilość barwy w mieszance, lecz jej energia. Mieszając, łączy on energie barw. Jeżeli więc działanie żółci przeważa, wówczas przestajemy mieć do czynienia z zielenią, a dany odcień opuszcza pole jakościowe, przechodząc na inne, sąsiadujące pole, w którym typem jest jakaś odmiana żółci, ta, która działała uprzednio w zieleni. W mieszance aktywne są barwy podbudowujące, natomiast jakości podbudowane stanowią wynik podbudowujących je działań, ener-

gii. Innymi słowy, energia jakości podbudowanej jest ufundowana w energiach jakości podbudowujących.

W zawartości idei pierwszego stopnia ogólności (a więc już nie idei szczegółowej) obok stałej jakościowej trzeba wyróżnić moment skłaniania się, pochylenia się jakości podbudowanej (mieszanki) ku jednej z jakości podbudowujących oraz energię, działanie jakości. Owo pochylenie się (skłanianie) jakości podbudowanej nazwać można za Witkacym napięciem kierunkowym. Kierunek owego napięcia zależy z kolei od tego, które z działań bądź która energii jakości podbudowujących przeważa w jakości podbudowanej. Napięcia kierunkowe w jakościach podbudowanych prowadzą ku biegunom. W ten sposób w zawartości idei pewnej jakości podbudowanej wykryć możemy wskazówkę prowadzącą nas ku innym ideom. Biegun napięcia przyciąga.

Czy wychodząc od tak danego bądź skonstruowanego obrazu, dojdziemy do idei „barwy w ogóle” przy pomocy napięć kierunkowych?

Tak, są dwie takie drogi. (1) Droga obserwacji indywidualnej plamy czy ciała barwnego i ich jakości barwnych oraz przechodzenie w wyżej opisany sposób do zawartości ich idei szczegółowych, dalej ogólnych. Można poszukiwać związków między nimi, by w końcu, jeżeli to możliwe, dotrzeć do idei „barwy w ogóle”. (2) Wychodząc od zawartości idei ogólnej pewnej jakości podbudowanej i badając ją, można odkrywać kolejno sąsiadujące z nią idee i na tej podstawie dojść do idei ogólnych, podporządkowanych ewentualnej idei „barwy w ogóle”. Ustaliwszy związki między tymi ideami, należy przebadać zachodzące w ich obrębie prawidłowości.

Która z tych dróg jest dla malarza ważniejsza, bardziej wartościowa lub po prostu bardziej atrakcyjna?

Druga droga wydaje się bardziej interesująca i szybciej prowadzi do celu. „Przechylając” mieszanki, czyli jakości podbudowane, w kierunku jakości podbudowujących, dotrzemy wreszcie do jakości prostych, niepodbudowanych, do ostatecznych biegunów, ku którym skłaniają się mieszanki niezrównoważone. Bieguny są jakościami prostymi, niepodbudowanymi przez inne jakości barwne. Nie wykrywamy w nich już napięcia ku innym biegunom, mamy natomiast do czynienia z brakiem, czyli domaganiem się dopełnienia, które na biegunie jakościowym pozostaje osamotnione. Jeśli bowiem zieleń, o której była mowa, popchniemy ku żółci, wzmacniając działanie tej ostatniej w mieszanke, to prze-

dziemy przez ton żółto-zielony do zielono-żółtego, aby zatrzymać się na biegunie żółci czystej. Napięcie kierunkowe zniknie. Owo napięcie z żółto-zielonego skierowane ku zieleni zmienia kierunek, zwracając się ku żółci w chwili, gdy moment zieleni przestaje być dominujący.

Niemniej w biegunach jakościowych wykrywamy także napięcie kierunkowe o innym charakterze. Każda czysta jakość dopuszcza pewien zakres zmienności jasności. Nie jest możliwa bardzo jasna purpura ani bardzo ciemna żółć. Wspomniane napięcie tworzy obecny w każdej jakości okrucz światła, które dana jakość w pewien sposób wyraża. Jest to ekspresja zawarta w idei. Żadna jakość barwna nie jest jednak pełnią światła. Nawet biel! Moment barwny, czysta jakość ukonkretniona w zawartości idei, „spycha” ową jakość „w dół” ku brakowi światła, natomiast zawarta w niej jasność „ciągnie” ją ku światłu. Napięcie skierowane jest „w górę” ku światłu, a przeciwstawia mu się ciążenie w stronę jego braku, ku niebytu światła. Zatem każda jakość biegunowa, mimo że prosta, jest już swoistą *coincidentia oppositorum*. Przeciwstawne napięcia ku światłu i jego przeciwieństwu są obecne również w innych jakościach barwnych, zarówno w idei, jak i *in individuo*.

Z tych rozważań wylaniają się co najmniej dwa sposoby rozumienia związków barwowych. Mówiliśmy tu o idei „barwy w ogóle” oraz o rodzinie idei barw. Te dwa porządki odnoszą się do jednego stanu rzeczy – na przykład realizują się w konkretnym obrazie. Czy istnieje zatem ustalona relacja między nimi?

Czysta jakość „czerwieni w ogóle” nie jest ideą, ta bowiem zawiera – obok idealnej konkretyzacji jakości barwnej – stałe i zmienne. Przy czym mówimy tu już o idei ogólnej. Do stałych zawartości idei ogólnej barwy prostej, na przykład przytaczanej tu wielokrotnie czerwieni, należą:

1. idealna konkretyzacja jakości „czerwień w ogóle”;
2. zawarte w niej napięcie kierunkowe ku światłu i ciążenie ku jego brakowi;
3. domaganie się dopełnienia;
4. możliwość dopełnienia, odpowiedź na domaganie się dopełnienia.

Zmiennymi zawartości tej idei są:

1. jasność (w zakresie odpowiednim dla każdej jakości prostej);
2. nasycenie (w zakresie właściwym danej jakości prostej);

3. temperatura (w zakresie dopuszczalnym dla danej jakości prostej);
4. bardziej szczegółowe odcienie czerwieni;
5. siła napięcia ku światłu i ciężenia ku jego brakowi kierunku domagania się dopełnienia;
6. kierunek możliwej odpowiedzi na domaganie się dopełnienia.

Stale zawartości idei „barwy w ogóle” mogą zostać dopełnione przez cechy dodatkowe. Czy są one osobnym zbiorem jakości, które zostają przyporządkowane barwie? A może dopiero barwa urzeczywistniona może posiadać owe cechy?

Weźmy dwie stałe: domaganie się dopełnienia i możliwość odpowiedzi na domaganie się dopełnienia przez jakąś inną jakość. Eksperymentując, w wyobraźni ejdetycznej poszukujemy jakości, która dopełniałaby daną jakość prostą, przyjętą w punkcie wyjścia. Znajdujemy ją w takiej jakości, która odpowiada na domaganie się dopełnienia przez jakość prostą.

Dobierając jakości dopełniające do jakości biegunowych w zawartości idei, możemy zbudować strukturę jakości barwnych, której spoiwem będzie z jednej strony brak, z drugiej zaś potrzeba dopełnienia, i przeciwnie, bo to, co zawiera brak, domaga się dopełnienia, temu zaś, co dopełnia, brakuje tego, czego jest ono dopełnieniem. Jeżeli więc *in individuo* oko artysty wyczuwa, że czerwień domaga się zieleni dla swego dopełnienia, to wyczuwa ono również, że zieleni domaga się ze swej strony czerwieni. Czerwieni brakuje zieleni, w zieleni brak czerwieni. W zieleni obecna jest odpowiedź skierowana ku czerwieni, a w czerwieni odpowiedź skierowana ku zieleni. Idea czerwieni domaga się idei zieleni i przeciwnie. Wychodząc od idei zieleni ku podbudowującej ją żółci i osiągając ów biegun, możemy przeprowadzić analogiczną operację. Okazuje się, że żółć domaga się fioletu i przeciwnie. Podobnie ma się sprawa w przypadku błękitu.

To kwestia idei barw ogólnych i wzajemnego ich dopełniania się oraz wartości dodatkowych. Trudno określić wyraźne granice między zbiorami tych cech. Pozostaje też sprawa ustalenia stopnia ogólności idei, o której mowa.

W idei szczegółowej danej plamy zielonej zawierały się odpowiedniki wszystkich jakości określających plamę. Po uzmiennieniu momentów różnych od jakości barwnej przeszliśmy do idei ogólnej plamy. Do jej zawartości należała jakość podbudowana – jak przyjęliśmy – zieleni, kolor o określonym odcieniu jakościowym, określonej jasności i nasyceniu. Odcień zieleni zawierał w sobie czystą jakość „zieloności” oraz pewną jej modulację. Ów odcień, a także jego

jasność, nasycenie oraz temperaturę, należało uzmiennić, aby dotrzeć do zawartości idei zieleni, której stałe wymienilem powyżej. Idea ogólna, którą się zajmujemy, jest zatem ideą drugiego stopnia.

Struktura, w którą powiązane są owe idee, jest pewną rodziną. Rodziny idei barw nie wolno utożsamiać ze znanym w teorii kołem barw, ponieważ zawarte w nim jakości barwne nie posiadają zmiennych. Są to indywidualia.

Czy barwy znajdujące się w jednej rodzinie idei są zawsze uporządkowane hierarchicznie?

Na rodzinę idei barw narzucić można prostą konstrukcję, która odsłoni jej hierarchiczną budowę. Są to dwa trójkąty, łączące odpowiednio jakości elementarne i mieszańki. Trójkąt „elementarny” znajduje się „poniżej” trójkąta mieszańek. Jest tak dlatego, że są one jakościami podbudowanymi, mającymi swoją podstawę w jakościach prostych. W jednym planie oba te trójkąty tworzą heksagram. Aby ukazać hierarchię, łączymy czerwoną linią jakości elementarne, a linią czarną mieszańki. W efekcie uwidacznia się struktura hierarchiczna heksagramu (ryc. 21).

Po pierwsze, wyróżnieniu żółci, błękitu i czerwieni jako jakości prostych, a fioleto, oranżu i zieleni jako jakości podbudowanych zarzucić można arbitralność. Ustalono ostatnio, że barwy podstawowe to błękit cyjanowy, magenta i żółcień. Po drugie, dysponujemy wszak dwoma sposobami mieszania barw – subtraktywnym i addytywnym. W mieszanii addytywnym prostymi jakościami są te, które tutaj określono jako podbudowane. O ile w mieszanii subtraktywnym jakościami prostymi są żółć, czerwień i błękit, o tyle w addytywnym są nimi zieleń, oranż i fiolet.

Istotne jest tu narzędzie analizy i badania barwy. Dla artysty jest nim oko intencjonalne, które w zieleni, fiolecie i oranżu wyróżnia jakości podbudowujące, natomiast żółć, czerwień i błękit traktuje jako jakości proste. Dodatkowym argumentem jest praktyka malarska. Jakości takie, jak zieleń, oranż i fiolet, można uzyskać w wyniku mieszania farb, podczas gdy żółć, błękit i czerwień są w ten sposób nieosiągalne.

Co do zarzutu pierwszego, wołałbym pozostawić szersze pole interpretacji i czerwienią nazywać jakości barwne znajdujące się między purpurą (magenta) i czerwono-oranżowym, doprecyzowując nazwę przydawkami „zimna”, „chłodna”, „ciepła”, „gorąca”. Od malarza zależy, jaki ton czerwieni przyjmie za podstawowy na swej paletce.

Czy istnieje idea „barwy w ogóle”, a jeśli tak, to w jaki sposób?

Wszystkie jakości w rodzinie idei, zarówno proste, jak i podbudowane, są stopem momentu jakościowego z momentem barwności. Jeśli uziemiemy moment jakościowy, uzyskamy czysty moment „barwności w ogóle”. Czy owa „barwność w ogóle” konkretyzuje się w zawartości idei „barwy w ogóle”? Jeżeli tak, to idea taka nie zawierałaby już stałej jakościowej, a jedynie zmienną: jakąś barwa, której bezpośrednią konkretyzacją byłyby barwy proste. Idea taka, o ile w ogóle istnieje, dla naszych rozważań byłaby bezpłodna.

A jakie relacje zachodzą wewnątrz rodziny idei barw?

Nasza rodzina idei barw jest domknięta, po pierwsze, ze względu na domaganie się dopełnienia i odpowiedź na nie, po drugie zaś, ze względu na napięcia w mieszankach skierowane ku biegunom jakościowym. Domaganie się dopełnienia i odpowiedź na nie to relacje spajające, wiążące czy konstytuujące rodzinę idei barw. Napięcia w mieszankach wskazujące na bieguny jakościowe porządkują ją, sytuując każdą z jakości na właściwym miejscu. Dzieje się tak dlatego, że napięcia kierunkowe w mieszance zrównoważonej, w której energie podbudowujących ją jakości prostych są jednakowe, lokują mieszankę dokładnie pomiędzy podbudowującymi jakościami prostymi i „ponad” nimi. Mieszanki jako pochodne, mimo że są położone „wyżej” niż jakości proste, nie są od nich „ważniejsze”. Hierarchia w rodzinie idei jest aksjologicznie obojętna.

Czy w obrębie jednej rodziny barw mogą zachodzić sprzeczności między elementami?

Między każdą stałą jakościową niepodbudowaną a stałymi jakościowymi pozostałych idei barw prostych zachodzi sprzeczność – zakresowa i jakościowa. Dlatego sprzeczność, że stała jakościowa zawartość jednej idei nie zawiera niczego z pozostałych dwóch stałych jakościowych. Na przykład w czystej żółci nie ma nic poza tą właśnie jakością. Żółtość jest więc jakościowo sprzeczna względem pozostałych barw prostych, czyli na „pierwszym piętrze” w rodzinie idei. Jest też sprzeczna zakresowo względem idei pozostałych jakości, również tylko i wyłącznie na „pierwszym piętrze”. Energia żółci wyklucza energie czerwieni i błękitu, jednocześnie się ich domagając. Podobnie jest w pozostałych przypadkach.

Łatwo zauważyć, że gdy uwzględnimy mieszanki, czyli „drugie piętro” rodziny idei, sprzeczność ta zanika, bowiem energia barw prostych w nich także obecna. Nie zanika ona jednak całkowicie, gdyż strefa działania żółci sprzeczna jest ze strefą krzyżowania się energii czerwieni i błękitu. Tam jej energia nie sięga. Jest to również sprzeczność zakresowa i jakościowa, a ponadto sprzeczność prostoty i złożenia: żółć jest prosta, działania czerwieni i błękitu krzyżują się, mamy do czynienia z mieszanką, a więc ze złożeniem.

O ile między jakością prostą i strefą krzyżowania się energii dwóch pozostałych jakości prostych zachodzi sprzeczność, o tyle między dwoma jakościami prostymi w rodzinie idei zachodzi stosunek przeciwieństwa. Przeciwnieśtwa sobie są:

czerwień / żółcień

żółcień / czerwień

błękit / żółcień

żółcień / błękit

błękit / czerwień

czerwień / błękit

Ustrukturuwanie rodziny idei barw zakłada istnienie porządku (locus naturalis)?

W rodzinie idei każda jakość barwna ma swój *locus naturalis*. Miejsce jakości podbudowanych znajduje się między jakościami podbudowującymi oraz „ponad” nimi. Położenie mieszanki „pomiędzy” wyznacza – jak powiedzieliśmy – energia barw prostych zawarta w napięciach kierunkowych. *Locus naturalis* zieleni jest „między” i „ponad” biegunami żółci i błękitu. Umiejscowienie zieleni w rodzinie idei między czerwienią a żółcią byłoby niewłaściwe.

W tym miejscu napotykamy *s e n s s t r u k t u r a l n y*. Chodzi o ułożenie jakości barwnej na właściwym, przysługującym jej miejscu w rodzinie idei. Położenie to należy do sensu każdej z jakości barwnych. Owa sensowność strukturalna rzutuje na analogiczną sensowność w obrazie. Do istoty każdej jakości barwnej należy jej działanie, czyli energia. Jest ona wraz z jakością barwną obecna także w zawartości każdej idei wchodzącej w skład rodziny idei barw. Działania barwy nie należy mieszać z napięciem kierunkowym ani z dążnością do dopełnienia i odpowiadaniem na nią. Nie chodzi tu także o wpływ danej barwy na widza. Tym zajmuje się psychologia barw. Chodzi raczej o energię immanentną jakości barwnej (niepodbudowanej), energię związaną z jakością, której konkretyzacja wchodzi w zawartość idei jako jej stała. Na przykład energia żółtości w idei jest tak samo ogólna i idealna jak żółtość. Barwa i jej energia są

nierozdzielny stopem. Nie można oddzielić jednej od drugiej. Nie ma energii barwy bez barwy ani barwy bez energii. Dlatego energia nie może stać się zmienną zawartości idei. Należy ją dopisać do listy stałych zawartości idei barwy.

Profesora interesuje również teoria energii barw według Kandinsky'ego.

W zawartości idei mamy do czynienia wyłącznie z energią barwy należącą do istoty danej jakości. Interakcja nie wchodzi tu w grę. Energie właściwe barwom prostym i mieszkankom pierwszego stopnia opisał Wassily Kandinsky⁴⁹. Do istoty żółci należy według niego ruch odśrodkowy – rozpycha się ona dynamicznie na boki. Żółć indywidualna kieruje swe działanie ku odbiorcy, ma też skłonność do wyrwania się z płaszczyzny obrazu. Energia błękitu przeciwnie: jest wsobna, koncentryczna, *in individuo* skierowana od odbiorcy. Kandinsky twierdzi, że w rodzinie idei barw parę właściwą stanowią żółć i błękit, a nie błękit i oranż, przeciwstawia bowiem ich energie, wiążąc je ze sobą na podstawie tego przeciwieństwa. Na temat domagania się przez żółć błękitu Kandinsky niczego nie mówi. Chyba dlatego, że jego zainteresowania idą w innym kierunku.

Analogiczną do żółci i błękitu parą jest biel i czerń. Są one rozpatrywane przez Kandinsky'ego jako pozytywne jakości barwne. Idea bieli i idea czerni przeciwstawiają się sobie. W bieli zawarty jest ruch odśrodkowy, ale jakby przytrzymany. Jest ona nie tylko energią, działaniem, ale i potencją, możliwością rodzenia innych barw. Czerń nie zawiera w sobie żadnych możliwości. Jej ruch jest dośrodkowy, ale także jakby zatrzymany.

Następną opozycję tworzy czerwień i zieleń. Czerwień to energia niejako wewnętrzna, wsobna. Do jej uzewnętrznienia lub uwewnętrznienia prowadzi mieszanie. Zieleń jest wynikiem zmieszania żółci z błękitem. Energie tych barw znoszą się w zieleni, dlatego jest ona według Kandinsky'ego całkowicie nieruchoma.

Czwartą parą barw jest oranż i fiolet. Oranż powstaje przez wprowadzenie aktywnego działania żółci do czerwieni, innymi słowy przez uruchomienie energii czerwieni „na zewnątrz” (jej energia staje się odśrodkowa). Fiolet powstaje przez wprowadzenie do czerwieni energii bierniej właściwej błękitowi. Wsobna energia czerwieni staje się dośrodkowa.

Kandinsky podaje jako parę czerń i biel. To przykład szczególny, wyróżniony przez historię sztuki, symbolikę i teorię kolorów. Biel to światło, czerń – ciem-

⁴⁹ Por. W. Kandinsky, *Über das Geistige*, Taschenbuch 2004.

ność. W takim ujęciu biel i czerni to nie tylko kolory, ale przede wszystkim warunki kolorów.

Aby dotrzeć do ogólnych idei czerni oraz bieli, należy przejść drogę od indywidualnych jakości, poprzez ideę szczegółową, do idei ogólnej. Trudności następcza umiejscowienie idei czerni i bieli w rodzinie idei. Zazwyczaj czerni umieszcza się „pod”, a biel „ponad” rodziną idei jako bieguny jasności i ciemności. Jest to umiejscowienie wygodne. Należy tylko pamiętać, że różnią się one od światła i jego braku, które również jakoś przesycą rodzinę idei, z bielą i czernią łącznie! O ile biel domaga się czerni jako swego przeciwieństwa, o tyle światło nie domaga się swego niebytu. Światło w rodzinie idei po prostu umożliwia jej istnienie w całości i w poszczególnych elementach. Jego brak oznaczałby unicestwienie rodziny idei barw, czyli nieobecność barw w ogóle. Światło nie jawi się na tle ciemności. Ta ostatnia jest właściwie niebytem światła i jako taka jest w rodzinie idei barw po prostu nieobecna.

ROZDZIAŁ III

Mieszanie barw

Zagadnienie mieszania koloru jest klasycznym problemem malarstwa, który zrodził się zapewne razem z samym malarstwem jako sztuką. Problematyka ta rozwijana była nie tylko przez malarzy czy filozofów sztuki, ale także w ciekawych uwagach dotyczących religijnej i psychologicznej symboliki kolorów. Chodzi nam o to, jak farby mieszają się ze sobą, jak ułożenie obok siebie dwóch lub więcej barw wzajemnie na nie wpływa, a także jak wpływa to na zmianę naszego widzenia. Skupiamy się tutaj na teorii mieszania barw, zapewne także na doświadczeniu malarskim Profesora.

W rodzinie idei barw mamy do czynienia z trzema ideami mieszanek. Są to: idea zieleni, idea oranżu i idea fioletu. Jak dochodzi do powstania mieszanek, skoro nie może być mowy o mieszanii się czystych, występujących rozłącznie jakości w rodzinie idei? Otóż w jakości podbudowanej dochodzi do *zmieszania się energii* dwóch jakości prostych. Ściśle rzecz ujmując, mieszanekę podbudowują nie tyle jakości, ile raczej energie jakości prostych. Aby tę sprawę bliżej wyjaśnić, sięgnijmy do opisu zawartości rodziny idei barw dokonanego przez Paula Klee.

Klee nie używa terminów „rodzina idei” ani „idea”, ale czysto rzeczowo o nich właśnie mówi, dochodząc do rodziny idei barw dwoma drogami: konstruktywną i analityczną⁵⁰.

Powiedzmy kilka zdań na temat drogi konstruktywnej, którą dojść możemy do idei barw.

⁵⁰ Por. P. Klee, *Form und Gestaltungslehre*, Bd. 1, *Das bildnerische Denken*, Basel, Stuttgart 1971. Teksty Paula Klee cytujemy w przekładzie własnym.

Punktem wyjścia drogi konstruktywnej jest dla Klee tęcza. Nie wychodzi on od jakości barwnych danych nam w otaczającym świecie, lecz od swoistego „ekstraktu natury”, przy czym nie interesuje go fizykalna strona tego fenomenu. Zajmując się barwą z punktu widzenia artysty, fenomen ten przyjmuje po prostu w punkcie wyjścia:

Natura dostarcza nam mnóstwo bodźców barwnych: świat roślin, królestwo zwierząt, minerały, kompozycja zwana krajobrazem, wszystko to – o każdej godzinie – porusza naszą myśl i skłania do dziękczynienia [...]. Ale jeden fenomen przerasta wszystkie zjawiska barwne, fenomen nie związany z jakimkolwiek zastosowaniem barwy, użyciem jej, przełamywaniem... – oderwany, bo czysty: to fenomen tęczy⁵¹.

Tęcza jest oderwana, jest bowiem ekstraktem, wyciągiem barwności świata. Łatwo zauważyć, że nie jest ona fenomenem złożonym z czystych jakości idealnych w sensie Ingardena. Jest natomiast doborem barw indywidualnych, uporządkowanych w skalę. Jest „szczegółowym przypadkiem skali czystych barw”⁵². W zdaniu tym jest już zawarta wskazówka, że Klee będzie poszukiwał barw czystych, wychodząc od indywidualium. Przede wszystkim jednak tęcza nie jest pełną skalą, zawiera bowiem braki. Jest więc dana w taki sposób, że pozwala domniemywać o istnieniu skali pełnej, do której Klee dociera, posługując się intuicją eidetyczną barw.

Klee opisuje tu fenomen nie tylko artystyczny, ale też estetyczny. Niekiedy używa języka poetyckiego, na przykład gdy pisze o dziękczynieniu. Dotyka zagadnień z pogranicza ezoteryki i religijności. Ten język nie przeszkadzał Profesorowi w rzeczowej i formalnej analizie też stawianych przez Klee? Jak jego uwagi dotyczące tęczy łączą się z teorią rodziny idei barw?

Intuicja prowadzi Klee od fenomenu tęczy do rodziny idei, jednakże dokonuje się to krok po kroku. To, że ma on na uwadze rodzinę idei i chce do niej dotrzeć, uwidacznia się w zadaniu, jakie sobie stawia. Mówi mianowicie, że chce zbudować idealną kasę malarstwa dla artystów, którą nazwie kanonem. Widać to także stąd, że opisując fenomen tęczy, mówi o jego szczególnej dwustronności, która nie jest związana ze wspomnianym brakiem czy niepełnością. Ów fenomen zawiera w sobie jakby „tę” i „tamtą” stronę. Wspomniany brak pojawia się tylko z „tej” jego strony, na „tamtą” przenosi nas akt twórczy. To dzięki niemu przechodzimy od „zjawiska zawierającego braki do syntetycznej zupeł-

⁵¹ Ibidem, s. 467.

⁵² Ibidem.

ności bytu po drugiej stronie [...]. Przyjmijmy [mówi dalej Klee], że to jawi się nam w sposób niepełny, tylko w pewnej mierze, że to coś jest gdzie indziej pełne. W poszukiwaniu formy owego bytu wezwiemy pomocy artystycznego instynktu⁵³. Choć „forma” nie jest tu terminem technicznym, dalszy wywód pozwala domniemywać, że chodzi mu właśnie o ideę czy rodzinę idei, która jest swoistą formą porządkującą byt barw, jak powie Klee – *k a n o n e m*. Głównym brakiem po tej stronie fenomenu tęczy jest jego skończoność⁵⁴.

Właściwości tęczy oraz relacje między barwami stają się dla Klee tak istotne, że na podstawie swoich badań i obserwacji buduje on ogólną teorię koloru. Inspiracje tego rodzaju możemy określić jako symboliczne i nieco ezoteryczne, choć być może tylko tak nam się zdaje, ponieważ w kulturze zachodniej tęcza obarczona jest bardzo mocnym znaczeniem symbolicznym. Jak Profesor ustosunkowałby się do tego, że fizyczne badania materii podpierane są niejako argumentami odnoszącymi się do sfery kultury. Czy jest to uzasadnione?

Tęcza jest fenomenem ciągłym. Pierwszym krokiem Klee jest jej kwantyfikacja, czyli wydobyć z niej określonych porcji jakości i przedstawić ich obok siebie. Klee wylicza i nazywa jakości barwne wydobyte z tęczy (ryc. 22).

W tekście nie pojawia się termin „czysta jakość” *resp. eidos*, jednakże przedmiotem rozważań są właśnie owe czyste jakości barwne, co potwierdza brak zainteresowania Klee jasnością, nasyceniem, temperaturą czy interakcją barw, a także ich lokalizacją w czasie i przestrzeni. Kolory uzyskane dzięki farbom drukarskim są jedynie wskazówkami tego, o co nam chodzi. Takie wydrukowane, indywidualne barwy mają znaczenie analogiczne do tego, jakie przypisujemy rysunkom w geometrii – są przykładami.

Po dokonaniu kwantyfikacji Klee zwraca uwagę na dwie jakości, które budzą jego wątpliwości. Chodzi o barwę fioletowo-czerwoną oraz fioletowo-niebieską. Otóż różnica między nimi wydaje się w jego ocenie zbyt mała, by uznać ich odrębność. Jest to właściwie fiolet, który albo „przechyla się” ku czerwieni, albo „skłania” ku niebieskiemu. Te dwie modulacje fioletu występują w tęczy w dwóch miejscach, na obu końcach skali. Klee porządkuje wyodrębnione jakości tak, jak występują one w tęczy, przedstawiając je w postaci linii (ryc. 24), które można przedłużać w nieskończoność. W tym przedstawieniu nie ma jednak pełni, o którą – obok nieskończoności – mu chodzi. Rozwijające się linie barw nie zamykają się w całość. Daremna okazuje się także próba osiągnięcia pełni przez zamknięcie każdego z pasm barwnych w okrąg i uporząd-

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Ibidem, s. 469.

kowanie tych okręgów koncentrycznie. Zabieg ten nie wyprowadzi nas na „tamtą” stronę fenomenu tęczy (ryc. 24).

Klee porządkuje więc wyodrębnione jakości linearne w postaci sekwencji i pomijając wszelkie spekulacje fizykalne, stwierdza, że jakości numer 1 i 7 to właściwie jedna jakość barwna, tyle że przepołowiona. Nie porusza przy tym w ogóle problemu purpury. Pozostając w granicach jakości bezpośrednio danych w tęczy, łączy obie połówki ze sobą i zamyka krąg barw. Oto jego słowa:

Powiedzmy sobie całkiem po prostu: idzie tu o dwie połówki, a ponieważ dwie połowy tworzą razem całość, zatem dwie odmiany fioletu tworzą razem jeden fiolet. Oto tajemnicze końce linii łączą się w bezkresny krąg. Tak powstały krąg nie ma ani początku, ani końca, wygląda zaś tak [ryc. 25]⁵⁵.

Klee zauważa więc, że jakości w tęczy nie są ze sobą związane, to znaczy, że ich porządek linearny nie gwarantuje wzajemnego związku barw. Dostrzega także, że dzięki powiązaniu dwóch odcieni fioletu w jeden ton można wykorzystać ukrytą w przejściach między jakościami nieskończoność: żółć przechodzi w oranż, oranż w czerwień, czerwień w fiolet, fiolet w błękit, błękit w zieleń, a zieleń w żółć. Przechodzenie to jest możliwe dlatego, że mieszanki służą jako pomosty między barwami prostymi. Klee nie interesuje się płynnym przechodzeniem jednej jakości w drugą, lecz układa dwustronną sekwencję „porcji” barw na okręgu, zarówno zgodną z ruchem wskazówek zegara, jak i jemu przeciwną. Jest to dalszy krok ku rodzinie idei, przedstawiony na ryc. 26.

Tak zbudowany krąg barw Klee omawia językiem niemal religijnym:

Nie trzeba nam już – symulując nieskończoność – przebiegać ruchem wahadła od barwy pierwszej do siódmej i z powrotem – od siódmej do pierwszej; nie trzeba szukać tu lub tam, bliżej lub dalej [...] – porzucamy bowiem to, co ludzkie, co nadzwierzęce, porzucamy to, co patetyczne, tęskne, cielesno duchowe; porzucamy połowicznie spokojną, połowicznie ruchomą domenę państwa „między” [...]. Czynimy nasze wahadło lekkim, pozwalamy mu wzbić się aż ku boskiej sferze, sferze pędu i dynamiki, ku duchowej sferze, gdzie cykl jest pełny, a ruch tworzy całość symbolizowaną przez okrąg, na którym czyste barwy prawdziwie są u siebie w domu⁵⁶.

Zarysowuje się tu interpretacja tego przejścia od sfery ludzkiej ku boskiej. Wedle Ingardena byłoby to przejście od czystych jakości danych na podłożu doświadczenia zmysłowego do zawartości idei, a więc od czystych jakości, które ukazały się nam dzięki tęczy, do rodziny idei barw.

⁵⁵ Ibidem.

⁵⁶ Ibidem, s. 471.

Interesujące byłoby zapoznanie się z uwagami Klee na temat sporów o to, ile kolorów ma tęcza. Na przykład John Cage w książce Kolor i kultura zauważa, że na średniowiecznych malunkach tęcza miała tylko trzy kolory...

Klee używa poetyckiego języka, pisząc, że idee barw są „u siebie w domu”. Czy w ten sposób rzeczywiście przywraca się jakiś porządek i odzyskuje źródłość języka opisu doświadczenia estetycznego barw?

Cóż, następny krok pokazuje nam, że krąg barw był jedynie etapem w jego rozważaniach, który należy odrzucić. Tworzy on bowiem bardziej adekwatną ilustrację rodziny idei. Każda z jakości pokazana jest osobno, ilustrując stałą jakościową zawartości idei danej barwy. Klee pisze: „Kosmiczny wymiar czystych barw najlepiej unaocznia schemat koła. Dane «z tej strony», tu na ziemi, czyste barwy jawią się spostrzeżeniu w tęczy, która zaledwie odbija nieznaną dotąd totalność; barwy te stają oto przed nami w syntetycznej formie, wiążąc się w wielką całość po «stronie tamtej»»⁵⁷. Tekst ten zdaje się potwierdzać powyższą interpretację, mamy bowiem czyste barwy (czyste jakości barwne w języku Ingardena), które raz są dane w tęczy po „tej stronie”, a innym razem w rodzinie idei po „stronie tamtej”.

Sam fenomen tęczy nie pokazuje więc prawdy o swojej istocie. Zostaje ona odsłonięta dopiero dzięki analizie i interpretacji. Ale tęcza dana w spostrzeżeniu jest dla nas pierwotna, a wiedza o niej tworzona jest dopiero w drodze analizy, jest więc wtórna. Być może dla samego malarstwa ważniejsze powinno być doświadczenie tęczy.

Posłuchajmy w dalszym ciągu Klee: „fiolet naznaczony jest rysą, śladem interwencji jej mocy, która ludzkimi czyniąc, sprawy boże przekształca, aby nam je objawić”⁵⁸. Zatem tęcza jest dla niego wynikiem rozbicia, rozerwania jakości w rodzinie idei, efektem niedoskonałej indywidualizacji jej zawartości. Fiolet jest w rodzinie idei tym miejscem, w którym nastąpiło rozerwanie struktury. „Mogło się to stać przez to, że koło barw – w miejscu, gdzie jest fiolet – zadano gwałt, powodując jego pęknięcie”⁵⁹. Koło, rozwijając się, utworzyło tęczę. Dodajmy na marginesie, że o tym, które jakości barwne znajdują się naprzeciw siebie, rozstrzyga również relacja domagania się dopełnienia i odpowiedzi na owo domaganie się. „Obie barwy przywołują się nawzajem w oku”⁶⁰.

⁵⁷ Ibidem [podkr. własne].

⁵⁸ Ibidem.

⁵⁹ Ibidem, s. 477.

⁶⁰ Ibidem, s. 476.

W obrębie rodziny idei zachodzi dynamika?

Tak, ostatecznym celem Klee jest budowa pełnej rodziny idei i wydobyć jej istotnych rysów. Można to zrealizować dopiero po przeprowadzeniu analizy dynamiki barw w już opisanym fragmencie rodziny. Mówiąc o linearnie uporządkowanych barwach, których sekwencja rozpoczyna się od fioletowo-czerwonego, a kończy na fioletowo-niebieskim, wskazuje on na przechodzenie od jednej jakości do drugiej, które jest ruchem wahadłowym, w rodzinie idei nienaturalnym. Ważne jest jednak wykrycie owego ruchu, wywołanego dynamiką barw, której na razie bliżej się nie charakteryzuje. W rodzinie idei ruch jest dwojaki: po okręgu (od jednej jakości do drugiej) oraz po średnicy (łącząc jakości przeciwległe, domagające się siebie wzajem).

O napięciu kierunkowym mówiliśmy dotąd tylko w przypadku mieszanek. Napięcia kierowały się od mieszanek ku biegunom jakościowym. Przyjrzyjmy się teraz, jak ta sprawa wygląda u Klee. Nie używa on terminu „napięcie kierkowe”, mówi jedynie o ruchu. Mamy więc:

1. ruch wahadłowy po średnicy między barwami domagającymi się siebie wzajem,
2. ruch po okręgu: żółć, oranż, czerwień, fiolet, błękit, zieleń, żółć, oranż itd. lub w kierunku przeciwnym. Ów ruch w kierunku przeciwnym będzie nieco wymuszony, żółć bowiem bliższa jest oranżu niż zieleni,
3. ciążenie mieszanek ku biegunom. Przy czym – rzecz ciekawa – napięcie nie wychodzi z mieszanki, jest wynikiem przyciągania jej przez dwa bieguny jakościowe z nią sąsiadujące,
4. przeciwny przyciąganiu moment sięgania jakości prostej ku sąsiednim dwóm prostym jakościom; zatem sięganie żółci ku czerwieni z jednej i błękitowi z drugiej; czerwieni ku żółci i błękitowi, a błękitu ku żółci i czerwieni.

Sięganie ku sąsiadom i jednocześnie przyciąganie sąsiadujących mieszanek jest jakby uszczegółowieniem energii emanującej z jakości prostej, wynikiem jej działywania. Klee ukazuje je w postaci jakby słabnącego promieniowania danej jakości, które wygasa całkowicie w centrum promieniowania jakości sąsiedniej. Działanie barwy i jego zasięg określają daną jakość. Klee nie stawia pytania: „Co to w ogóle jest czerwień?”. Pyta natomiast: „Czym ona nie jest?”, czyli „Gdzie kończy się jej działanie?”, „Jaki jest jej zasięg?”⁶¹. Działanie barw prostych rozwija się w rodzinie idei po okręgu, nie po średnicy. Mamy tutaj do

⁶¹ Ibidem.

czynienia ze wzajemnym domaganiem się barw leżących w rodzinie idei na przeciw siebie. O napięciu kierunkowym w ustalonym wyżej znaczeniu mówimy tylko w przypadku trzecim. Działanie barw prostych przedstawia Klee na schematach prezentowanych na ryc. 28.

Działanie barwne rozchodzi się z centrum ku dwóm biegunom, jednakże kresy czy „końce” owego działania nie są równoważne: na przykład czerwień przy biegunie błękitnym różni się temperaturą od czerwieni przy biegunie żółtym. W pierwszym przypadku Klee mówi o zimnym „końcu” czerwieni, w drugim o jej „końcu” ciepłym. Im bardziej działanie czerwieni zbliża się do jednego z dwóch biegunów, tym wyraźniej słabnie. Natomiast zbliżanie się do bieguna „czerwieni” oznacza wzrost jej działania.

Napięcie kierunkowe wywołuje i „napędza” ruch okrężny w rodzinie idei. Przy czym nie ma przepisu na to, w którą stronę ruch ów ma się rozwijać. Jego kierunek zależy od punktu wyjścia: jeżeli będzie nim jakość prosta, na przykład czerwień, wówczas ruch może się skierować zarówno ku żółci, jak i ku błękitowi; jeśli za punkt wyjścia przyjmujemy mieszanekę równoważoną, na przykład zieleń, która nie przechyla się ani ku żółci, ani ku błękitowi, ruch może się skierować bądź ku jednemu, bądź ku drugiemu biegunowi jakościowemu, których działanie składa się na mieszanekę. Jeśli jednak za punkt wyjścia obierzemy mieszanekę skłaniającą się ku jakiemuś biegunowi, na przykład barwę czerwono-żółtą, napięcie skierowane ku biegunowi żółtemu przeważa i ruch w tę stronę będzie niejako wymuszony.

Ruch może się też rozpocząć od niebytu danej barwy ku jej biegunowi, przy czym niebytem jest pozytywnie określony biegun sąsiedni lub neutralna szarość. Klee tak mówi o pierwszym z nich: „Każda barwa poczyna się z nicości, to jest od sąsiedniego bieguna, i powoli narasta ku swemu szczytowi, stąd znów jednak wolno wybrzmiewa, aż przejdzie ponownie w nicość na sąsiednim biegunie”⁶². Ruch od niebytu jako szarości ku barwie opisał Klee, omawiając drogę analityczną do rodziny idei barw.

Przenikanie się kolorów byłoby łatwiejsze do zaobserwowania, gdyby rodzina idei nie zawierała barwy czarnej i białej. Ma Pan przekonanie, że są one tu dobrze umiejscowione? Wychodząc od koloru czarnego lub białego, możemy zaobserwować przechodzenie w kierunku każdej właściwie barwy.

Rodzina idei jest niepełna bez bieli i czerni. Klee nie dochodzi do tych jakości, wychodząc od indywidualnych barw, jak to czynił w przypadku barw prostych i mieszanek elementarnych, gdy posłużył się przykładem tęczy. Biel i czerń ja-

⁶² Ibidem, s. 489.

wią mu się jako bieguny jasności i przeciwjasności wylaniające się albo z neutralnej szarości, albo poprzez mieszanie jakości przeciwnych, domagających się siebie wzajemnie w rodzinie idei. Klee posługuje się przykładem czerwieni i zieleni, aby unaocznić w interesującym ćwiczeniu powstawanie szarości wskutek mieszania barw dopełniających przez superpozycję techniką tak zwanej suchej akwareli, która polega na nakładaniu laserunkowych warstw farby akwarelowej na siebie i każdorazowo suszeniu kolejnej warstwy.

To, co przedstawiliśmy powyżej i do czego doszliśmy w naszej rozmowie, nazywa się kanonem totalności Paula Klee?

Klee łączy energie barw prostych oraz czerni i bieli w całość, stąd mamy do czynienia z pewnym *totum*, które jest ponadto kanonem. Nie chodzi o przepis na posługiwanie się barwami, może on jednak rzucić nieco światła na operowanie kolorami *in individuo*, nie mówi zaś o tym, jak to należy czynić. Klee, dysponując rodziną idei, nie tworzy par barw dopełniających, ale potwierdza umiejscowienie przeciwieństw naprzeciw siebie, opierając się na ich wzajemnym domaganiu się siebie. Stwierdza też, że wołające się nawzajem barwy zmieszane razem dają szarość. Te dwie prawidłowości w rodzinie idei są według niego ukrytym w niej sensem⁶³. Klee unaocznia swój k a n o n t o t a l n o ś c i na ryc. 29.

Barwy prostej, jak wiadomo, nie da się zdefiniować. Nie istnieje definicja czerwieni. Nie można jej też opisać pozytywnie, przy czym nie wchodzi tu w rachubę podanie fizycznych lub optycznych warunków wystąpienia czerwieni, one bowiem nie są czerwienią. Klee, dysponując totalnym kanonem barw, proste kolory wchodzące w jego skład określa na drodze negatywnej:

Tak błękit, jak żółć i czerwień sięgają dwóch trzecich okręgu, pozostała jedna trzecia pozostaje od ich działania wolna, jest już to poza zasięgiem błękitu, już to żółci bądź czerwieni. Wolna od błękitu trzecia część okręgu leży pomiędzy biegunami żółci i czerwieni, część wolna od żółci między biegunami błękitu i czerwieni, a wolna od czerwieni część między błękitnym a żółtym biegunem. Każdy więc biegun, każdy punkt kulminacyjny, wolny jest przez moment od wpływu barw obu biegunów z nim sąsiadujących. Wolno mi więc teraz powiedzieć nie tylko: czerwień nie jest zielenią, lecz także: czerwień nie jest błękitem, nie jest też żółcią, aczkolwiek może być błękitem bądź żółcią zabarwiona. Podobnie błękit rozciągać się może ku czerwieni i ku żółci, nie osiągając jednak nigdy sąsiadujących z nim biegunów, a żółć może ciążyć ku błękitowi i czerwieni, nie stykając się jednak nigdy ani z błękitem, ani z czerwienią⁶⁴.

⁶³ Ibidem, s. 473.

⁶⁴ Ibidem, s. 487.

Jest to zagadnienie praktyczne, które wylania się ze ściśle teoretycznych rozważań nad kolorem. Okazuje się, że uwagi Klee możemy zastosować w praktyce mieszania barw.

Kanon totalności stawia nas przed problemem mieszania barw, jednak nie przez pytanie o to, czy takie działanie jest możliwe, ale o to, czy mieszaniny znajdują się w tej samej rodzinie idei, co jakości proste. W myśl tego, co powiedziano wyżej, wydaje się, że tak, trzeba jednak pamiętać, że mieszaniny mają miejsce w rodzinie idei „powyżej” podbudowujących je jakości prostych, czego kanon Klee nie uwidocznia.

Przechodząc od idei szczegółowej do bardziej ogólnej, uźmienniamy pewne stałe zawartości tej pierwszej. Jeśli na przykład chcemy przejść od idei kwadratu do idei równoległoboku umiarowego, musimy stałą „prostokątność” w zawartości pierwszej idei uźmiennić, a więc wstawić na jej miejsce zmienną „jakaś wielkość kątów”. Tymczasem w rodzinie idei złożonej z żółci, czerwieni, błękitu, a także oranżu, fioletu i zieleni nie można raczej uźmiennić jakichś stałych zawartości idei. Jakości czystej, ukonkretyzowanej jako stała w zawartości idei „zieleni w ogóle”, chyba nie można uźmiennić. Da się co najwyżej wyróżnić jakości ją podbudowujące, a dokładniej: energie tych jakości. Gdyby jednak udało się w miejsce stałej „zieleni w ogóle” wprowadzić zmienną „jakaś jakość barwna”, to przeszlubiśmy do idei „barwy w ogóle” – o ile taka istnieje. Wątpliwość ta bierze się stąd, że przechodząc od tej najogólniejszej idei na powrót do idei bardziej szczegółowych, wolno spytać, jakie jakości barwne konkretyzują się bezpośrednio w idei podporządkowanej idei „barwy w ogóle”. Otóż obawiam się, że stała „barwność” w idei „barwy w ogóle” nie domaga się jako swej bezpośredniej konkretyzacji zestawu takich jakości, które wykryliśmy w rodzinie idei. Dlatego też do rodziny idei dochodziliśmy „od dołu”, a nie „od góry”. Gdyby iść „od góry”, nie mielibyśmy pewności, czy napotkamy idee barw prostych i mieszanek, jakie czekają na nas na drodze „od dołu”.

Klee, idąc również „od dołu”, dociera do rodziny idei barw prostych, które łącząc się z sobą czy mieszając, dają w efekcie mieszaniny. Jakości proste są jakościami pierwszego rzędu, mieszaniny – drugiego. Klee ukazuje w kanonie totalności jedynie te pierwsze, a mieszaniny pośrednio unaocniają zasięg ich energii. Rysunek przedstawiający mieszaniny różni się od kanonu perspektywicznego i dlatego pominięto w nim czerń i biel. Powstawanie owych mieszanek opisane jest następująco:

Na biegunach poczyną się i wybrzmiewa zarazem działanie obu pozostałych barw pierwotnych, które kulminują na innych biegunach. Pomiedzy trzema biegunami kulminacji występują barwy wtórne. Na każdym z trzech odcinków pojawia się odmienna barwa

w tym mianowicie miejscu, gdzie współbrzmia równoważyciowo dwie barwy pierwotne: jeszcze kulminująca i ta, która dochodzi dopiero do głosu; gdzie barwa wzbierająca spotyka się z tą, która zanika⁶⁵.

Jeśli w kanonie totalności biorą udział zarówno barwy podstawowe, jak i wtórne, a w efekcie ich zmieszania powstaje barwa szara, to czy możemy ją uczynić punktem wyjścia i sprawdzić, w którą stronę ciąży?

U podstaw drogi analitycznej Klee przyjmuje szarość, którą nazywa chaosem, przeciwstawiając go kosmosowi barw. Odróżnia szarość pierwotną, „przed” wyłonieniem się z niej kosmosu barw, od szarości z tym kosmosem związanej. Gdyby poszukiwać jeszcze subtelniejszych rozróżnień, można by wskazać na szarość jako chaos właściwy, szarość w związku z pojęciem kosmosu, ale „przed” wyłonieniem się barw, a także szarość w centrum kosmosu, czyli kanon totalności „po” wyłonieniu się barw. „Chaos właściwy nie da się nigdy zrównoważyć, pozostanie zawsze czymś niewymierzalnym i niewyważalnym. Może być nicością, ale także czymś jeszcze nierozwiniętym, uśpionym, śmiercią i narodzeniem – wszystko zależnie od dyrektyw woli czy bezwoli, chcenia czy niechcenia”⁶⁶. Tę szarość woła artyści stawia w centrum, z którego mogą się wyłonić barwy. Chaos jest już swoistą *coincidentia oppositorum*, „nie jest właściwym, rzeczywistym i prawdziwym chaosem, lecz pojęciem określonym miejscowo – w związku z pojęciem kosmosu”⁶⁷.

W owej *coincidentia oppositorum* obecne są napięcia kierunkowe – te rozpoczynające się w niebycie danej barwy i skierowane ku jej pełni. Weźmy najpierw napięcie ku dwu biegunom: czerwieni i zieleni. W czerwieni nie ma zieleni, w zieleni brakuje czerwieni, natomiast w szarości znajdują się ich równe porcje ze sobą zmieszane. Jeśli wychodząc od czerwieni, posuwać się będziemy w kierunku zieleni, wówczas w przyjętej dla wygody sześciostopniowej skali natopkamy następujące relacje ilościowe porcji energii barwnych:

sześć części czerwieni – ani jednej części zieleni; pięć części czerwieni – jedna część zieleni; cztery części czerwieni – dwie części zieleni; trzy części czerwieni – trzy części zieleni (s z a r o ś ć); dwie części czerwieni – cztery części zieleni; jedna część czerwieni – pięć części zieleni; całkowity brak czerwieni – sześć części zieleni

C z e r w i e ń – napięcie kierunkowe – s z a r o ś ć – napięcie kierunkowe – z i e l e ń

⁶⁵ Ibidem, s. 494.

⁶⁶ Ibidem, s. 9.

⁶⁷ Ibidem, s. 3.

Napięcie kierunkowe wychodzi od szarości i zwraca się ku biegunowi jakościowemu z jednej, a ku dopełniającej go mieszance z drugiej strony. Wychoząc od czerwieni i posuwając się ku zieleni, bądź idąc od zieleni ku czerwieni, stwierdzamy zależność funkcjonalną: jeśli jednej jakości ubywa, to drugiej przybywa; przybywa tej, ku której napięcie jest skierowane. Analogiczne prawidłowości stwierdzić można, przypatrując się parom żółć/fiolet, błękit/orańż. Czerwień i zieleń, żółć i fiolet, błękit i orańż tworzą według Klee właściwe pary barw (*echte Farbpaaren*). Są nimi nie tylko pary barw dopełniających, ale także wszystkie pary barw leżące dokładnie naprzeciw siebie w rodzinie idei. Na przykład orańżowo-żółty i fioletowo-niebieski są właściwą parą barw.

Analizując pary nazwane niewłaściwymi (*unechte Farbpaaren*), Klee wskazuje na drugi typ napięcia kierunkowego. Niewłaściwa jest taka para barw, która w wyniku zmieszania energii jakości wchodzących w jej skład nie daje szarości. Szarość naturalna, powstająca w wyniku mieszania, stanowi zatem kryterium „właściwości” pary barw. Jeśli połączymy na przykład zieleń z orańżem, powstała mieszanina nie ulokuje się w centrum rodziny idei (kanonu totalności), znajdzie się natomiast na osi łączącej fiolet z żółcią, i to bliżej żółci. W rezultacie mieszania uzyskamy więc szarość skłaniającą się ku żółci. Owo skłanianie jest pokrewne pierwszemu napięciu kierunkowemu, z tą jednak różnicą, że w pierwszym przypadku kierowało się ono ku dwóm biegunom, teraz zaś kieruje się od szarości ku jednemu biegunowi.

Zależnie od tego, jaką niewłaściwą parę barw ze sobą zmieszamy, napięcie kierunkowe zmierzać będzie albo ku żółci, albo ku błękitowi, albo w kierunku fioletu. Dzieje się tak dlatego, że na przykład przy mieszanii zieleni z fioletem „mieszanina jest błękitnąwą szarością, błękit bowiem obecny jest w obu barwach, a baza zielona i fioletowa nie są przeciwległe, lecz przecinając się wzajem, chylą się ku błękitowi”⁶⁸.

Zarzucał Klee, że inspirowane jest symboliką, kulturowym znaczeniem barw, pewnego rodzaju ezoteryką. Opisaliśmy, w jaki sposób można zastosować jego teorię w praktyce. U Klee światło nie odpowiada w prosty sposób bieli, a ciemność czerni. Profesor wspominał, że biel sprzeciwia się czerni i że obie są jakościami barwnymi, światło zaś (potencjalność, otwartość) przeciwstawia się czerni jako nicości.

Droga analityczna ujawnia, że dla Klee światło nie jest czymś pierwotnym, zawierającym w sobie barwy prostsze, pierwotna jest bowiem szarość. Tęcza, punkt wyjścia drogi syntetycznej, konstruktywnej, była jedynie

⁶⁸ Ibidem, s. 482.

punktem zaczepienia, umożliwiającym zbudowanie kanonu totalności. Dostarczała ona danych na temat tego, jakie barwy emanują z szarości, ale jej w sobie nie zawierała. Ta zaś jest niezbywalna jako wynik mieszania się energii jakości leżących naprzeciw siebie w rodzinie idei. Szarość „konstruktywna” okazała się czymś pierwotnym w świecie barw – a to na drodze analitycznej. Wydaje się zatem, że Klee rozpatruje biel i czerń, obecne w kanonie totalności, jako skrajne przeciwieństwa walorowe, natomiast światło jest warunkiem możliwości istnienia barw, przesycającym zarówno szarość, jak i biel oraz czerń. Ta ostatnia bez światła nie byłaby dana jako jakość barwna. Przeciwieństwem światła jest nicłość, a czerń nie jest po prostu niebytem bieli, lecz pozytywną jakością barwną.

Zgodnie z tym, co wcześniej powiedziano, można zinterpretować kanon totalności jako emanat szarości. Kolor ten wyemanowuje z siebie jakości elementarne, jak *apeiron* Anaksymandra, te zaś, emanując z siebie energie, czyli działania barwne, powołują do bytu mieszkanki oraz – ostatecznie – na powrót szarość. Kanon totalności Paula Klee obrazuje ruch energii w rodzinie idei barw. Wydaje się, że owa rodzina dotyczy idei ścisłych. Sprawę idei „barwy w ogóle” pozostawiam tu poza tokiem rozważań ze względu na jej wspomnianą problematyczność.

W ramach rodziny idei barw możemy wyróżniać porządki zwane harmoniami...

Pewni artyści i teoretycy wyróżniają niektóre połączenia barw jako wartościowe, przy czym nie ma tu jeszcze mowy o zestawieniu *in individuo*. Chodzi raczej o „przepis” na zestawienie w zawartości rodziny idei, a ściślej mówiąc – w tym, co tak właśnie nazwaliśmy, bowiem u autorów tych owe pojęcia nie pojawiają się *explicite*. Sądzą oni, że umieszczenie obok siebie – czy też tak, by pozostawały ze sobą w naocznie uchwytnym związku – dwóch lub trzech jakości barwnych konkretnych i indywidualnych, dobranych według pewnej odgórnej zasady czy reguły, jest dodatnio wartościowe. Sprawy te zajmowały Goethego⁶⁹, Ittena⁷⁰ czy Arnheima⁷¹. Rozważanie tak zwanych harmonii barwnych ma sens, o ile zdajemy sobie sprawę, że badając je, przyglądamy się zawartości rodziny idei, która – tak jak składające się na nią idee – jest ogólna, a także pamiętamy, że połączenia (uznane za wartościowe) nie mogą obowiązywać jako wzór, lecz są jedynie wskazówką. Nawet takiej wskazówki nie należy traktować dogmatycznie, tym bardziej, że wartościowość połączenia jakości w rodzinie idei jest tak samo idealna i ogólna. Ponieważ przyjęty przeze mnie porządek idei

⁶⁹ Goethes *Farbenlehre*, Hrsg. Rupprecht Matthaei, Ravensburg 1971, s. 174.

⁷⁰ J. Itten, op. cit., s. 118.

⁷¹ R. Arnheim, op. cit., s. 34 i n.

w rodzinie odbiega graficznie od tego, który znajduje się u Klee, przypomnę (aby uniknąć nieporozumień) układ idei barw (bez bieli i czerni) oraz ich nazwy (te, którymi będę się posługiwał).

W ramach rodziny można wskazać połączenia idei, a dokładniej stałych jakościowych tych idei, które są wartościowe, również w sposób ogólny i idealny. Połączenia te dobierane są k o n s t r u k c y j n i e. Mieszanki zrównoważone mają nazwy powszechnie przyjęte, natomiast nazwy mieszanek „przechylonych” przyjmuję za Arnheimem⁷².

Czy da się wskazać nadrzędną zasadę kształtującą harmonię barw?

Zasadą doboru jakości harmonizujących jest p e ł n i a. Harmonijne są połączenia takich jakości, które streszczają w sobie całą rodzinę idei.

Za wartościowe i harmonijne uważane jest połączenie tak zwanych barw dopełniających. Termin „dopełniające” budzi wprawdzie sprzeciw Kurta Wehltego, chciałbym go jednak tutaj utrzymać. Welthe w aneksie do swej obszernej technologii malarstwa sprzeciwia się mówieniu o barwach takich, jak na przykład żółć czy fiolet, jako dopełniających. Opierając się na optyce, rozróżnia on – jak wszyscy – mieszanie subtraktywne i addytywne barw oraz stwierdza, że barwy proste subtraktywne: żółć, czerwień i błękit przeciwstawiają się mieszaninom: żółć – fioletowi, czerwień – zieleni, niebieski – oranżowemu. Relacja przeciwieństwa jest dla niego symetryczna, aczkolwiek należałoby ją chyba uznać za asymetryczną. Żółć, czerwień i niebieski p o p r o s t u s ą, a mieszaniny emanowanych przez nie energii wchodzą z nimi w kontakt o tyle, o ile owe barwy pierwotne się ich domagają. Dopełniające są natomiast trzy barwy elementarne addytywne: oranż, fiolet i zieleń, ponieważ dodane do siebie dają światło białe. Wehlte ma rację z punktu widzenia fizyki, w której światło białe jest pełnią barw. Tymczasem w rodzinie idei światło jest jakby aktem jej istnienia. Pełnią jest natomiast sama rodzina idei, w której wszystkie barwy są *explicite* obecne, bądź takie połączenie barw, które tę pełnię *implicite* zawiera. Pierwszym połączeniem barw zawierającym pełnię, a zarazem wyczerpującym rodzinę idei, jest zatem trójka kolorów elementarnych: żółci, czerwieni i niebieskiego, wraz z emanowanymi przez nie energiami, ale bez mieszanek powstałych na skutek ich łączenia się.

Drugie połączenie zawiera sześć barw: trzy proste, elementarne i trzy mieszanki. Prezentuje ono rozwiniętą rodzinę idei na tym poziomie ogólności.

⁷² Ibidem.

Na trzecim miejscu mamy połączenie jakości prostej z mieszanką kumulującą w sobie energie dwóch pozostałych jakości elementarnych i niejako je ogarniającą. Będzie to więc połączenie żółci z fioletem, niebieskiego z oranżem oraz czerwieni z zielenią. Wówczas jakość elementarna zostaje jakby pozbawiona energii pozostałych dwóch jakości elementarnych, które koncentrują się w mieszance dopełniającej jakość prostą. Dlatego właśnie należy mówić o dopełnianiu! W przypadku żółci i fioleto czysta energia tej pierwszej dopełniana jest połączonymi w fiolecie energiami czerwieni i niebieskiego.

Wartość połączeń żółci z fioletem, czerwonego z zielonym i niebieskiego z oranżem nie jest taka sama, łączą się bowiem ze sobą jakości różne, o odmiennej jasności i temperaturze. Z tego też względu wartość każdego z tych połączeń jest inna.

Jeśli tak, to poszukiwana przez nas pełnia, która ma być efektem mieszania barw, urzeczywistnia się każdorazowo inaczej. Czy można to tak określić lub sprecyzować?

Pełni można poszukiwać również w rodzinie idei mniej ogólnych, złożonej kolejno z barw: żółtej, czerwono-żółtej, oranżowej, żółto-czerwonej, czerwonej, niebiesko-czerwonej, fioletowej, czerwono-niebieskiej, niebieskiej, żółto-niebieskiej, zielonej, niebiesko-żółtej. Ponieważ nie wnosi to niczego istotnie nowego do powyższych rozważań, sprawę tę pozostawmy na boku. W rodzinie idei tego stopnia ogólności omówimy krótko połączenia uznawane za harmonijne ze względów strukturalnych, wnika się tu bowiem w strukturę mieszanek. Nasza prezentacja oparta jest całkowicie na rozważaniach Rudolfa Arnheima⁷³. Na przykład w mieszance czerwieni z żółcią, w której przeważa ta druga, a więc w barwie czerwono-żółtej, energia czerwieni jest podporządkowana energii żółci. W barwie czerwono-niebieskiej energia czerwieni podporządkowana jest nadrzędnej energii niebieskiego.

Widać więc, że energie w mieszankach są albo równorzędne, innymi słowy: ekwiwalentne w mieszankach zrównoważonych, takich jak na przykład oranż czy zieleń, albo też mamy do czynienia z nadrzędnością *resp.* podrzędnością danej barwy w mieszance niezrównoważonej, przechylającej się ku jakiemuś biegunowi, jak to ma miejsce w przypadku barwy czerwono-żółtej.

Wartościowe są połączenia wszystkich barw leżących naprzeciw siebie, a także kolory dopełniające, a więc na przykład czerwono-żółty z czerwono-niebieskim. Może trafniej byłoby mówić w tym przypadku o przeciwieństwie,

⁷³ R. Arnheim, op. cit., s. 354 i n.

a nie dopełnianiu, to drugie bowiem zakłada domaganie się przez jedną barwę tego, by została uzupełniona przez inną, streszczającą w sobie całą resztę barw z rodziny idei. Wartościowe są więc wszystkie opozycje poza parami dopełniającymi. Ponadto, barwy dopełniające nie zawierają elementów wspólnych: w żółci nie ma nic z fioleto-ści itd., a pary barw przeciwstawnych łączy medium:

czerwono-żółty / czerwono-niebieski (medium jest czerwienią), żółto-czerwony / żółto-niebieski (medium jest żółcią), niebiesko-czerwony / niebiesko-żółty (medium jest niebieskim)

Medium w mieszance jest zawsze barwą podrzędną, podporządkowaną, toteż wyszczególnione wyżej połączenia Arnheim nazywa „podobieństwem barwy podporządkowanej”⁷⁴ i uznaje je za harmonijne. Natomiast połączenie czerwono-żółtego z niebiesko-czerwonym jest według niego nieharmonijne. Nazywa je „strukturalną sprzecznością w jednym wspólnym elemencie”⁷⁵. O ile bowiem w połączeniu czerwono-żółtego z czerwono-niebieskim czerwienią jako medium była podporządkowana w obu członach relacji, o tyle tutaj w jednym z nich jest nadrzędna, a w drugim podrzędna.

Kolejną dysharmonijną parą mieszanek jest połączenie czerwono-żółtego z niebiesko-żółtym. Cechę tę mają także pary analogiczne, związane podobieństwem barwy dominującej. Połączenie jest – jak w pierwszej parze mieszanek – symetryczne w stosunku do którejś z jakości prostych, tym razem jednak mieszanki leżą blisko tego bieguna, dzielą się więc barwą dominującą, nadrzędną. Medium, kolor elementarny, nie jest wyeksplikowany w osobnej plamie, lecz widoczny w mieszankach. „Podczas gdy podobieństwo barwy podporządkowanej daje dwie w zasadzie odmienne barwy związane tą samą domieszką, to podobieństwo barwy dominującej daje dwie barwy w zasadzie identyczne, rozróżniane dzięki innym domieszkom. Jedna barwa należy do dwóch różnych skal”⁷⁶. I na tym właśnie polega różnica między nimi. Żółty raz jest przełamany niebieskim (wówczas jest zielonawy), innym razem czerwonym. O ile jednak błękit przeciwstawia się żółci, o tyle czerwienią łączy z nią swoją energię. Para ta według Arnheima „wywołuje wrażenie zgrzytu i w konsekwencji jakby wzajemnego odtrącania się i wrogości”⁷⁷. Połączenie to jest dla niego dysharmonijne.

⁷⁴ Ibidem, s. 355.

⁷⁵ Ibidem.

⁷⁶ Ibidem, s. 357.

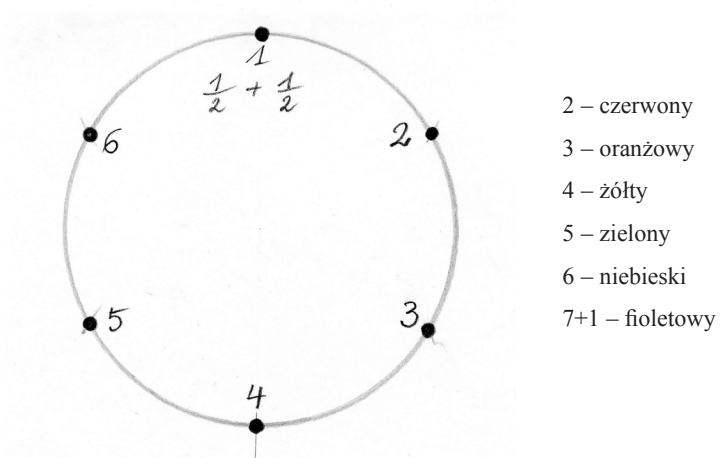
⁷⁷ Ibidem.

Połączeniem harmonijnym jest natomiast tak zwana strukturalna inwersja, która polega na odwróceniu struktury mieszanki. O ile w mieszance pierwszej błękit jest podrzędny, a czerwień nadrzędna, o tyle w drugiej czerwień jest podrzędna, a błękit nadrzędny.

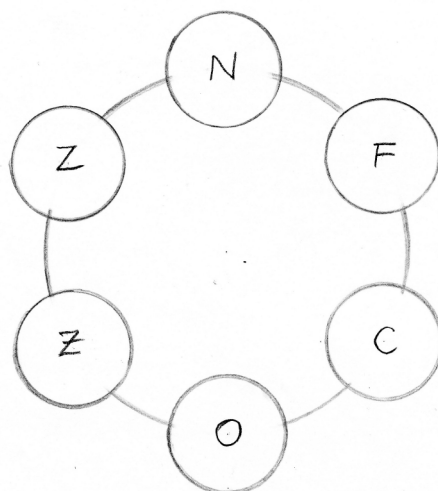
Dwie kolejne pary połączeń powstają z zestawienia jakości elementarnej z mieszanką leżącą najbliższej w rodzinie idei rozpatrywanego stopnia ogólności. Będzie to więc połączenie żółci z niebiesko-żółtym lub jakości elementarnej z mieszanką najbliższą sąsiedniej jakości elementarnej, a więc żółci z żółto-niebieskim.

W obu przykładach zestawiane barwy leżą na jednej skali, z tym że w pierwszej parze dominuje żółć, a w drugiej niebieski. Są to według Arnheima połączenia dysharmonijne, bowiem jeden człon pary jest barwą elementarną, prostą, drugi natomiast zawiera domieszkę innego koloru. Barwy te jako asymetryczne są przeciwieństwem prostoty i złożenia bez dopełniania barwy prostej przez mieszankę. Połączenie to nie zawiera w sobie pełni. Arnheim nie dyskwalifikuje jednak połączeń dysharmonijnych, uznając ich wartość w praktyce artystycznej. Pamiętajmy: wartość idealną w zawartości idei.

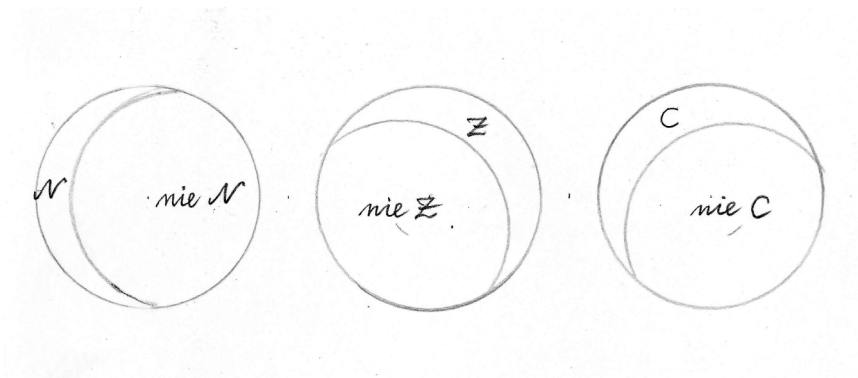
Innymi słowy należy zaznaczyć, że dysharmonijność barwy lub jej harmonijność nie decyduje o potencjale estetycznym lub artystycznym (malarskim) w kompozycji obrazu lub mieszaninie, wpływa jednak bez wątplenia na ostateczny estetyczny i malarski efekt, jest więc narzędziem, które należy stosować umiejętnie i świadomie w komponowaniu plam barwnych na obrazie.



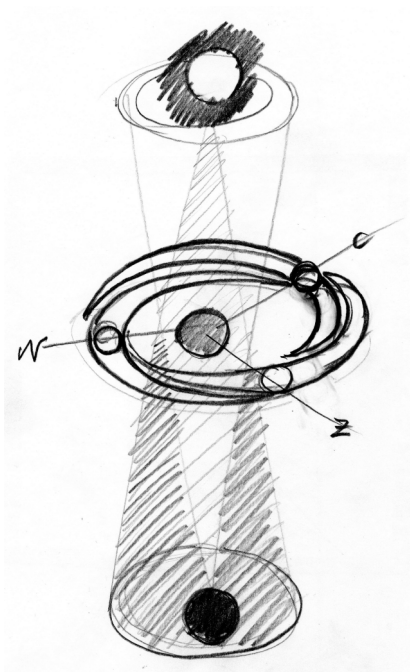
Ryc. 26



Ryc. 27

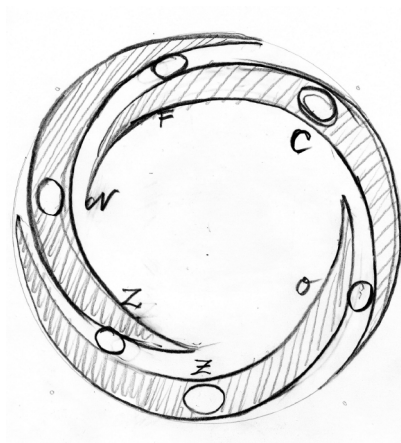


Ryc. 28

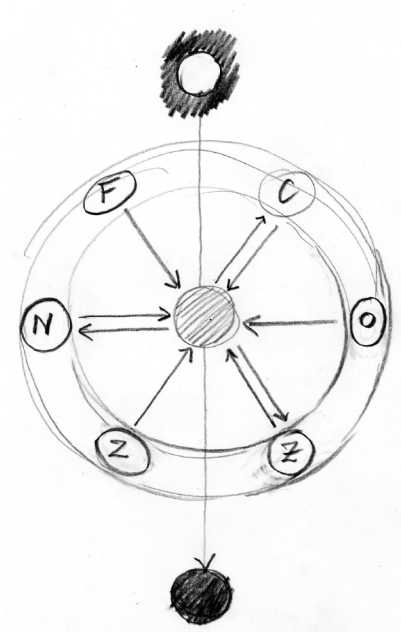


Ryc. 29

Kanon totalności wg Paula Klee

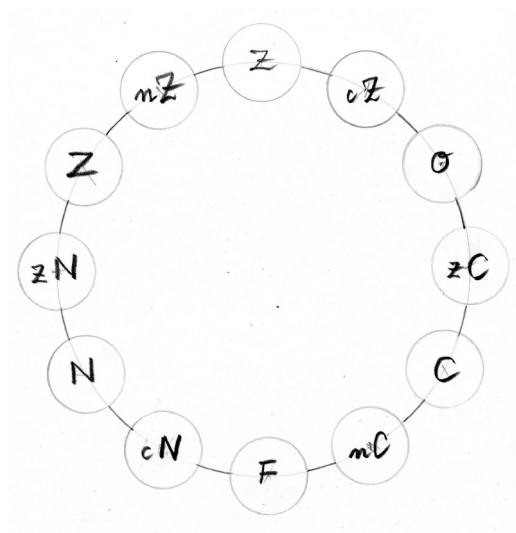


Ryc. 30

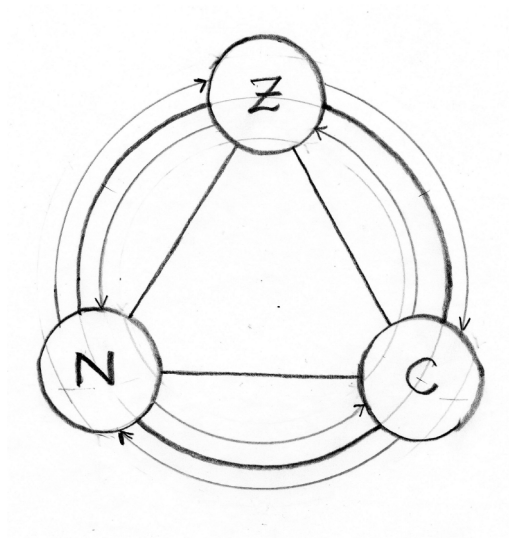


Ryc. 31

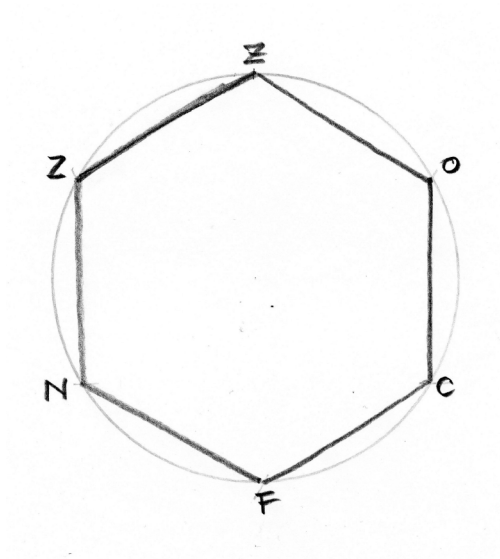
Schemat ruchu energii barw w kanonie totalności



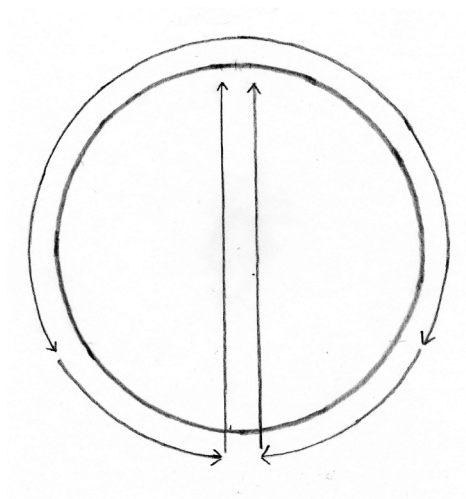
Ryc. 32



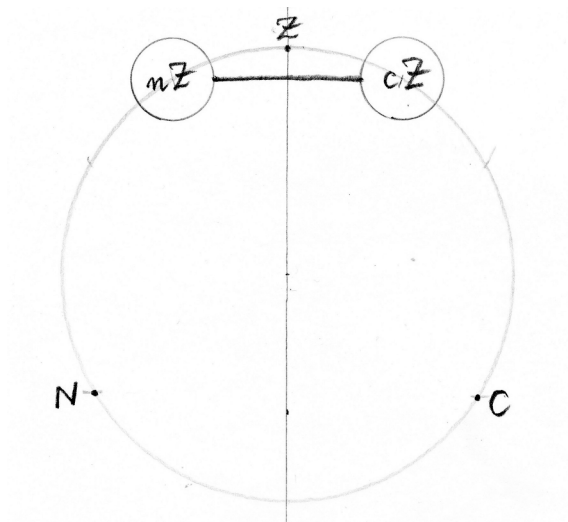
Ryc. 33



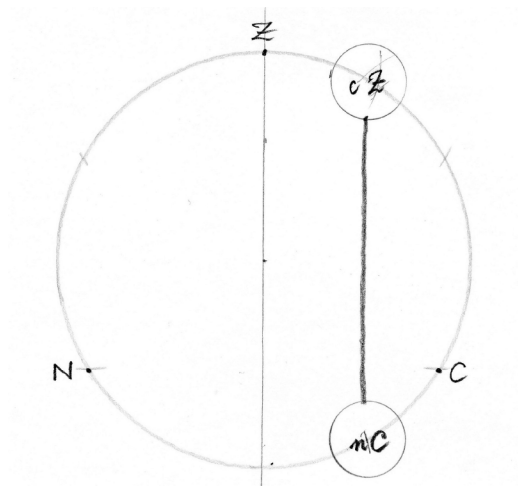
Ryc. 34



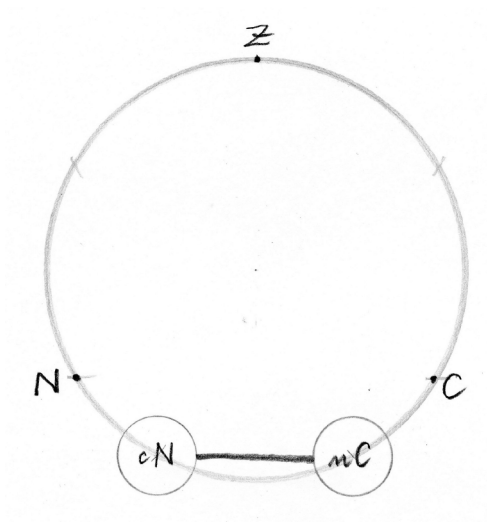
Ryc. 35



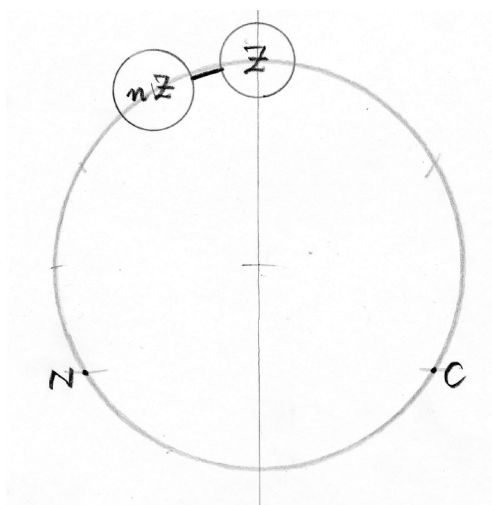
Ryc. 36



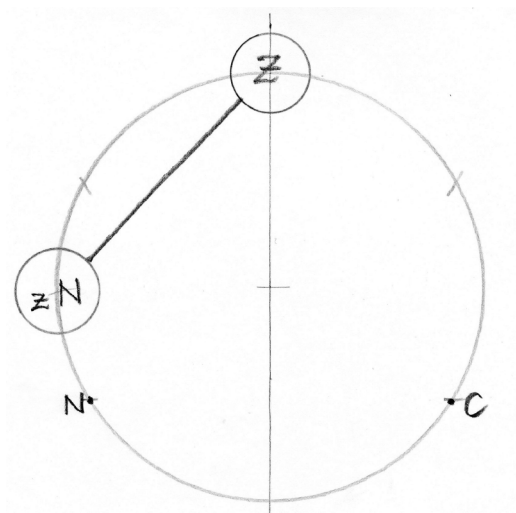
Ryc. 37



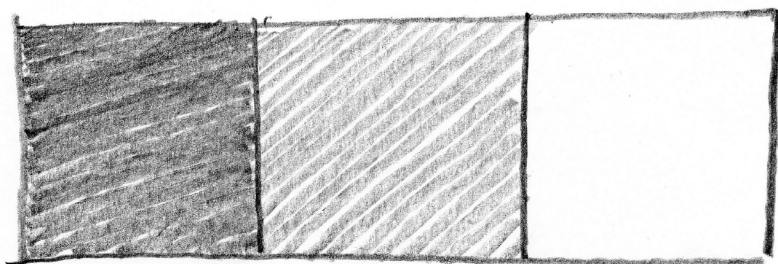
Ryc. 38



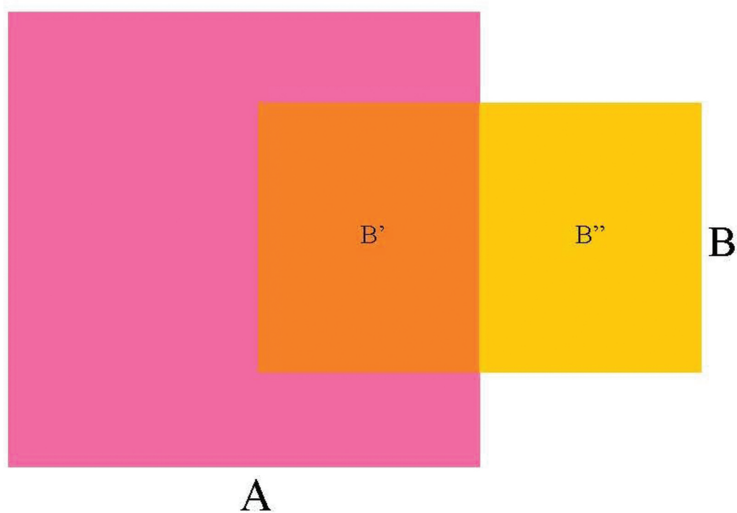
Ryc. 39



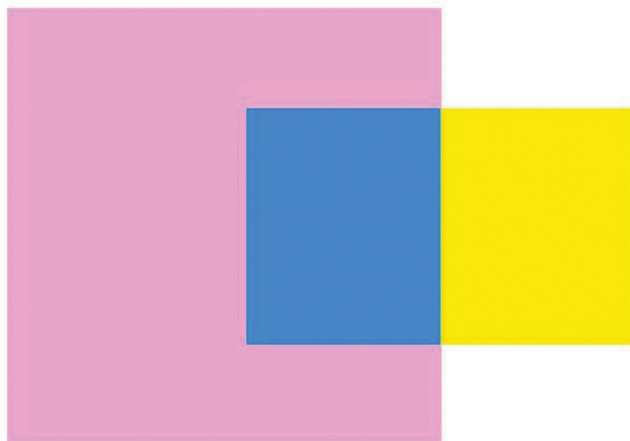
Ryc. 40



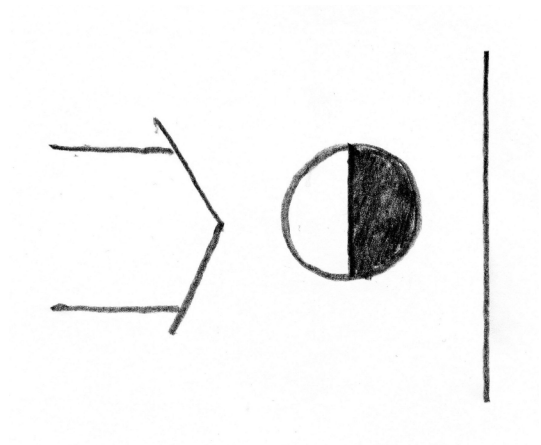
Ryc. 41



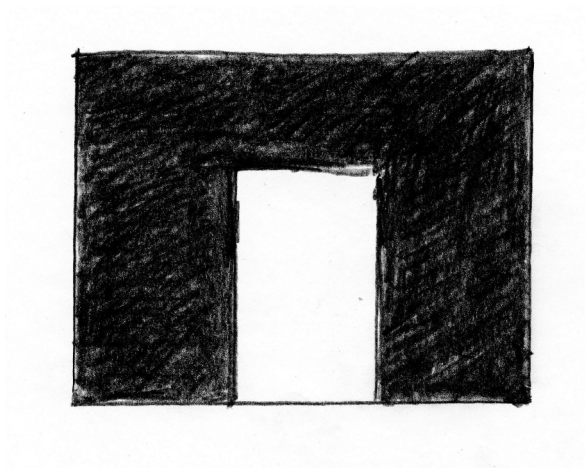
Ryc. 42



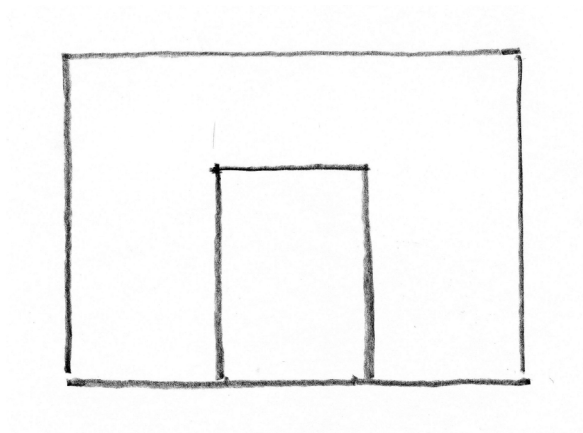
Ryc. 43



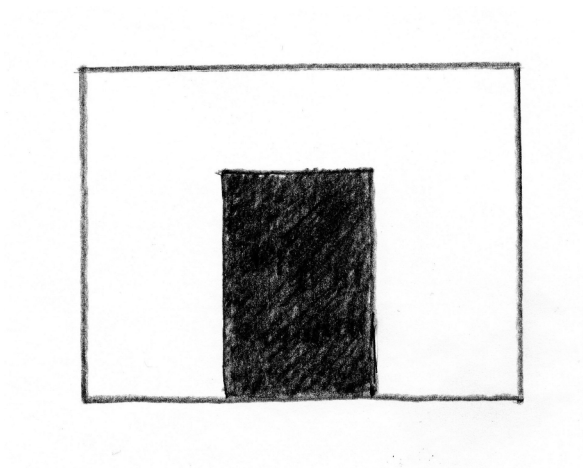
Ryc. 44



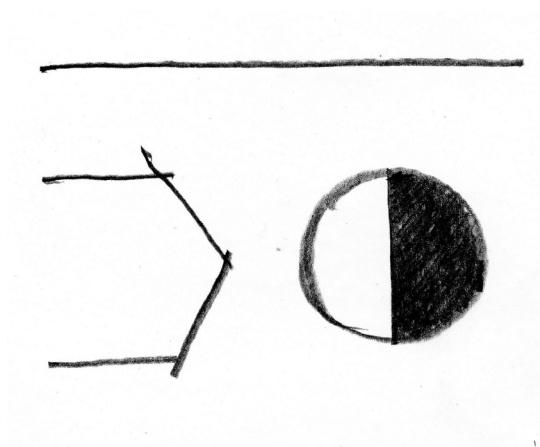
Ryc. 45



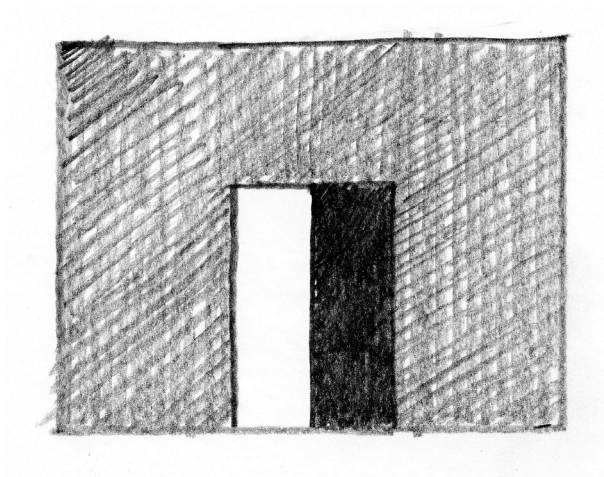
Ryc. 46



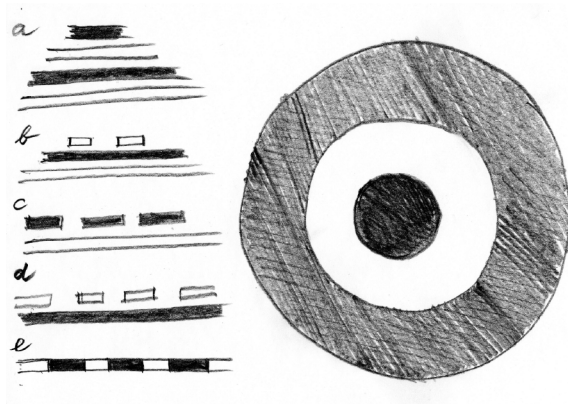
Ryc. 47



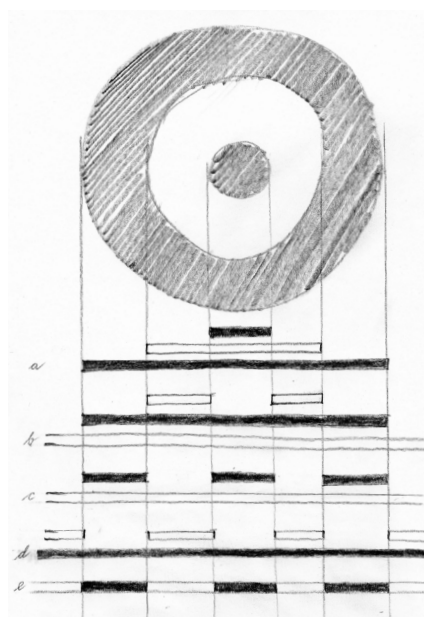
Ryc. 48



Ryc. 49



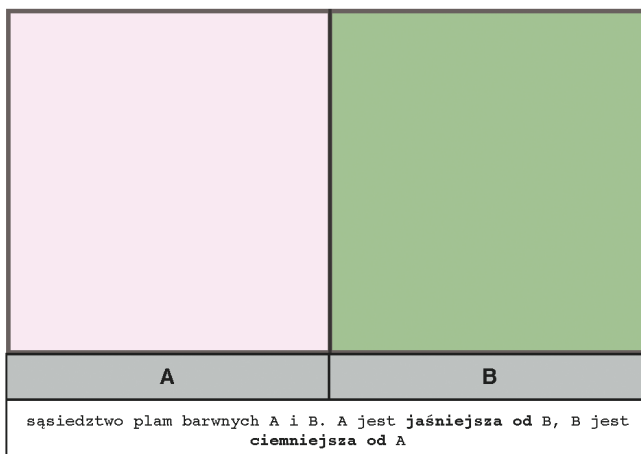
Ryc. 50



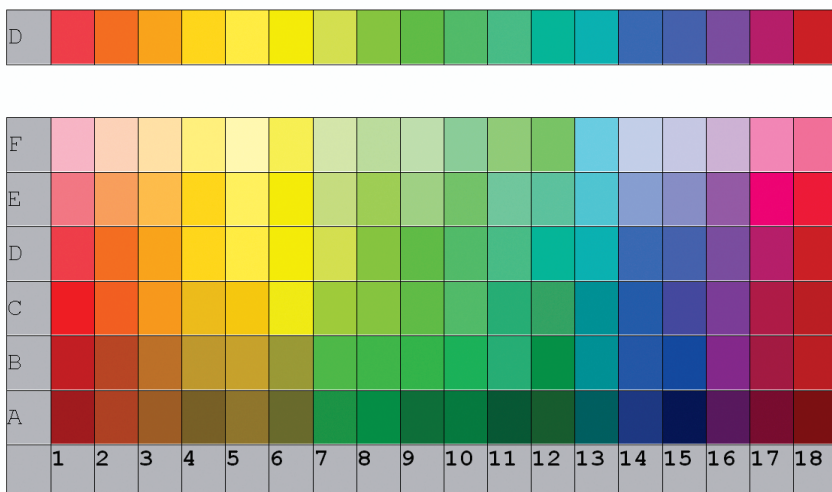
Ryc. 51



Ryc. 52. Paul Gauguin, *Tahitańska Venus* (1896),
olej na płótnie, 97 × 130 cm, Muzeum Puszkina w Moskwie



Ryc. 53



Ryc. 54. Harmonia i dysharmonia u Witkacego
Źródło: opracowanie własne.



Ryc. 55. Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Żydowska naręczona* (1665),
olej na desce, 121,5 × 166,5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam

ROZDZIAŁ IV

Przestrzeń oparta na interwałach w zawartości rodziny idei barw

Zajmiemy się teraz przestrzenią, która będzie ukazana za pomocą interwałów zawartych w rodzinie idei barw. Trzeba zapewne zacząć od uwag wstępnych i wyjaśnienia nowych pojęć.

Zagadnieniem przestrzeni ukazanej wyłącznie za pomocą barwy zajmowali się Joseph Albers i Johannes Itten⁷⁸. Przestrzeń, czyli to, że jedna barwa jest dla nas w obrazie bliżej, a druga dalej, i to dzięki swemu własnemu działaniu, bez uciekania się do jakichkolwiek innych środków (wliczając perspektywę), jest zależna od dwóch związanych ze sobą momentów: g r a n i c y między plamami barwnymi i i n t e r w a ł ó w między nimi. Jeżeli ustawimy obok siebie dwie plamy jednakiej barwy, wówczas będą one wyglądać jak jedna plama. Wskazanie, gdzie się kończy jedna, a zaczyna druga, nie będzie możliwe, a zatem między nimi nie będzie żadnego interwału (ryc. 41).

W momencie choćby minimalnego zróżnicowania pojawi się granica między plamami, która stanie się tym wyraźniejsza, im większa będzie między nimi różnica jakości i jasności. Albers zwraca uwagę, ilustrując to mocnymi przykładami, że sama różnica jakościowa nie wystarczy, jeśli bowiem mamy do czynienia z dwoma plamami o jednakowej jasności, granice między nimi zanikają. Na powstanie granicy między plamami ma więc wpływ przede wszystkim różnica jasności, a dopiero potem jakości. Różnią się na przykład barwy jakościowo takie same, lecz o odmiennym stopniu jasności, a tym bardziej dwie plamy barw odmiennych co do jasności i jakości. Na styku tych dwóch plam powstaje g r a n i c a, która jest tym „twardsza”, im większa jest różnica między plamami.

⁷⁸ J. Albers, *Interaction of Color*, op. cit., s. 36; J. Itten, op. cit., s. 122.

Albers uważa, że im bardziej „miękka” jest granica, tym plamy barwne są bliżej siebie, im zaś „twardsza” i wyraźniejsza, tym bardziej są one oddalone i tym większy zachodzi między nimi interwał. Słabe, „miękkie” granice powodują zbliżanie się plam do siebie, natomiast granice „twarde”, mocne wpływają na ich oddalanie się. Dwie plamy „międko” od siebie odgraniczone przyciągają się i leżą bliżej siebie niż plamy rozdzielone „twardo” i ostro. Efekt ten Albers wykorzystuje w celu pokazania planów, a więc i przestrzeni w obrazie.

Prostokąt A jest wyraźnie „przed” prostokątem B, a to dlatego, że plama B’ wiąże się z prostokątem A, a granice między nimi są bardziej miękkie niż ta, która występuje między prostokątami A i B”. W ślad za tym interwał między A i B’ jest mniejszy niż między A i B. Prostokąt B nie tylko znajduje się „pod” A, ale także wyziera spod niego, jakby A był przezroczysty. *De facto* mamy tu do czynienia z trzema prostokątnymi plamami, których dalsze zróżnicowanie barwne spowodowałoby zniknięcie planów i przestrzeni, a także pojawienie się trzech różnych kształtów barwnych. Interwały stałyby się tak wielkie, że zniknęłaby filiacja między plamami (ryc. 42).

Ryc. 42 jest dla nas pouczająca także z innych względów. Żółty prostokąt B’ wiąże się z B’ poprzez wspólne medium, którym jest żółć, B’ jest bowiem żółto-czerwony. Przewaga czerwieni decyduje o tym, że cały prostokąt B znajduje się „pod” czerwonym prostokątem A. Gdyby B’ był oranżowy, a tym bardziej czerwono-żółty, wówczas przyciąganie między B’ i B” byłoby większe, podobnie jak ich bliskość, a prostokąt B znalazłby się „nad” prostokątem A (ryc. 43).

Interwały na rysunkach odsyłają nas do swych odpowiedników w zawartości rodziny idei, od których zależy wystąpienie takich lub innych stosunków przestrzennych *in individuo*. O działaniu przestrzennym barw traktuje też Itten, mówiąc o takich własnościach, jak oddalanie się niebieskiego, bliskość czerwieni⁷⁹ itp., a także o zależności działania przestrzennego barwy od jej położenia w płaszczyźnie obrazu. Ponieważ Itten omówił wyczerpująco tę problematykę, nie widzę powodu, by do niej w tym miejscu wracać. Bliżej pragnąłbym natomiast przedstawić rozważania Wacława Taranczewskiego na temat związku przestrzeni, planów oraz oświetlenia w obrazie z interwałami w rodzinie idei barw. Mój ojciec, Wacław Taranczewski, opracował swoje pomysły na planszach, które najprawdopodobniej zaginęły, dlatego odtwarzam je tutaj z pamięci. Opieram się na rodzinie złożonej z sześciu idei: trzech barw elementarnych – żółci, czerwieni i niebieskiego oraz trzech mieszanek zrównoważonych – oranżu, fioletu i zieleni. Rozpatrzmy najprostszą sytuację: chcemy pokazać w płaszczyźnie obrazu przedmiot na tle oświetlony czołowo (ryc. 44).

⁷⁹ Ibidem.

Po pierwsze, jest to idea sytuacji, której stałymi są: oświetlenie, oświetlony przedmiot o pewnym kształcie, tło, oświetlona partia przedmiotu i jego część nieoświetlona, a także relacja przestrzenna, w której przedmiot jest „przed” tłem, a tło „za” przedmiotem. Ukazując tę sytuację w płaszczyźnie obrazu, musimy pamiętać, że rysunki ilustrujące nasze rozważania są jedynie przykładami, podobnie jak te dotyczące rodziny idei barw. *De facto* mamy do czynienia z idealną płaszczyzną obrazu, a badane stosunki przestrzenne i sposoby ich pokazania są tak samo idealne i ogólne jak ona. Ich zastosowanie w konkretnych obrazach to odrębne zagadnienie. Na początek posłużmy się barwami szarymi, achromatycznymi, uporządkowanymi między biegunami czerni i bieli. Skala ukazana na ryc. 45 pozostaje także przykładem, bowiem czerń jest zaledwie sugerowana przez barwę grafitu ołówka, którym się posłużyłem, a biel przez barwę papieru, na którym rysunek został wykonany.

Rozpocznijmy od przykładu, w którym między tłem a przedmiotem nie ma żadnej różnicy jasności. Jeśli obydwa są białe, wówczas obiekt od tła może odciąć tylko linia, która zastępuje granicę między plamami o różnej jasności (ryc. 46).

Jeśli przedmiot i tło są czarne, linia musi być biała. W każdym przypadku musi się ona na tyle wyróżniać, by odrębność przedmiotu od tła była widoczna. Jednak na takim rysunku stosunek przestrzenny tych elementów nie jest wyraźny. Pytanie o to, czy przedmiot znajduje się na tle, czy jest w nim otworem, czy wreszcie są one na tym samym planie, pozostaje nierozstrzygalne. Sytuację ujednoznacznia wprowadzenie różnic jasności. Przyjmując, że biel odpowiada oświetlonej partii przedmiotu, relację obiektu i tła można ukazać tak, jak na ryc. 47.

To, że przedmiot znajduje się „przed” tłem, sugeruje aktywny charakter bieli i pasywny czerni, ewentualnie szarości, którą możemy umieścić w taki sposób, by za pomocą jej odległości od bieli pokazać odstęp obiektu od tła. Z tego względu pewnego wysiłku wymagałoby zinterpretowanie tego rysunku jako ciemnej płaszczyzny z otworem, przez który od tyłu wpada światło.

Powyższą sytuację można odwrócić. Relacja zostaje utrzymana, ale staje się ambiwalentna. Ciemny przedmiot łatwiej zinterpretować jako otwór w białej płaszczyźnie. Aby ujednoczyć stosunki przestrzenne, trzeba dodatkowych zabiegów, które wykraczają poza idealność i ogólność badanej sytuacji.

Jeśli przesuniemy oświetlenie w taki sposób, że przedmiot zostanie rozjaśniony z boku, otrzymamy nową sytuację: obiekt pozostaje do tła w poprzednim stosunku, zmienia się jedynie kierunek oświetlenia. Aby ukazać tę sytuację w płaszczyźnie obrazu, należy się posłużyć barwami achromatycznymi o różnym stopniu jasności, sama bowiem kreska dzieli wprawdzie przedmiot na dwie strefy, jednak nie pokazuje, która z nich jest oświetlona, a która pozbawiona światła.

Stosując barwy achromatyczne, nie wystarczy posłużyć się tylko bielą i czernią, trzeba sięgnąć po jakość trzecią, pośrednią barwę, znajdującą się niejako pośrodku – między bielą światła i czernią partii nieoświetlonej (ryc. 50).

Światło zostało tu dobrane z najjaśniejszego końca skali achromatycznej, partię nieoświetloną przedstawiono za pomocą tonu wziętego z drugiego krańca tej skali, a tło pobrano z jej środka. Decyzja ta została narzucona przez jednakowość interwałów między partiami oświetloną oraz pozbawioną światła a tłem. Mimo że najjaśniejszy i najciemniejszy ton skali są jej przeciwnymi biegunami, a interwał między nimi jest największy, to jednak wstawione w płaszczyznę obrazu w miejsce oświetlonych i pozbawionych światła partii przedmiotu nie rozrywają go, choć należałoby się tego spodziewać. Owo rozerwanie nie następuje, bowiem istotną rolę odgrywają tu dodatkowe czynniki jednoczące: tło otacza przedmiot, wiążąc jego tony jasne i ciemne oraz zamykając kształt. Ponadto, działa tu tajemnicza własność przeciwieństw w świecie barw, która sprawia, że skrajne opozycje, odpowiednio potraktowane plastycznie, znajdują się na jednym planie w płaszczyźnie obrazu, nawzajem się przyciągając. W zawartości idei, bez dodatkowych indywidualizujących momentów, które mogą się pojawić tylko w danym obrazie, jednoznaczne stwierdzenie, jaka sytuacja została pokazana na rysunku, nie jest możliwe. Przede wszystkim sądzimy, że jest to przedmiot na tle, oświetlony z boku, można jednak przyjąć, że tłem jest powierzchnia z otworem prostokątnym przesłoniętym do połowy tak, że przesłona uchylona jest wstecz, do tyłu, a światło pada z prawej strony, rozjaśniając odsłoniętą część otworu. Tło znajduje się w nieokreślonym miejscu, gdzieś dalej, za powierzchnią z otworem.

Podobnie można interpretować rysunek ukazujący przedmiot na tle oświetlony z przodu. Białą prostokąt zmienia się w otwór, za którym otwiera się rozświetlona przestrzeń. Położenie tła nie jest określone.

W obrębie tych rozważań znajduje się interesujący przykład wieloznacznej sytuacji przestrzennej podany przez Arnheima.

Narysowałem układ, inspirując się drzeworytem Hansa Arpa zatytułowanym *Z jedenastu układów* (ryc. 50 i 51). Wszystko zależy od tego, który element zinterpretujemy jako figurę, a który jako tło. Przytaczam opis możliwości w sformułowaniu Arnheima:

Możemy widzieć układ czteropłaszczyznowy: (a) piramidę składającą się z małej czarnej plamy, pod którą znajduje się większa biała, a pod tą następna czarna, całość zaś spoczywa na bezkresnym białym tle. Następna rycina (b) przedstawia rozwiązanie trójpłaszczyznowe: na czarnej plamie leży biały pierścień. Rozwiązania dwupłaszczyznowe podają (c)

i (d): duży czarny pierścień z czarną plamą w środku leży na białym tle lub też wszystko, co białe, znajduje się na wierzchu, a czarne tło prześwituje przez wycięcia, bądź też wszystkie elementy znajdują się na jednym planie (e)⁸⁰.

Wieloznaczne przestrzennie są także *Konstelacje strukturalne* Josefa Albersa. Żaden układ nie może być wyróżniony, a każda interpretacja rysunku jest ostateczna. Wolfgang Welsch, powołując się na Roberta Venturiego, pisze, że w *Konstelacjach strukturalnych*: „mimo pełnej jednoznaczności linii nie można objąć całego rysunku za pomocą jednego tylko sposobu widzenia, w niektórych zaś miejscach trzeba spojrzeć z przeciwnej perspektywy, która też jest czytelna jedynie częściowo i nie przystaje do całości”⁸¹. Konstelacje pozwalają na wyodrębnienie się alternatywy z samej regularności. Są to:

[...] pozornie bardzo proste zestawienia tworów przestrzennych. Napięcie powoduje jednak to, że nie ma żadnego sposobu odczytania, który przylegałby do całości. Zmusza raczej ciągle do przechodzenia od jednego sposobu odczytania („spojrzenia z góry”) do innego („spojrzenia z dołu”). Wielokrotne kodowanie w szczegółach i nieuchwytność w całości znalazły tutaj swoją elementarną formułę. [...] „Nieuchwytność”, którą tematyzuje, nie jest zjawiskiem przeciwnym racjonalności, lecz jej medium i teksturą. [...] Ma ona swoją analogię w mądrości, w specyficznej funkcji mądrości filozofii. [...] Nie ten jest mądry, kto wszystko wie lub zna całość [...], mądry jest raczej ten, kto nawet tam, gdzie nie ma już jednoznacznych reguł, potrafi powiedzieć i odnaleźć to, co słuszne. W sytuacji wielości oznacza to, że dysponuje on władzą sądzenia w szczególnie sposób, który okazuje się jądrem oczekiwanej dzisiaj rozumności. W szczególnie istotna jest obecnie, jak i dawniej, świadomość granic. Jest ona potrzebna zwłaszcza po to, aby nie naruszać granic prawomocności. Człowiek mądry wykorzystuje ją w całości, aby być otwartym na to, co nieuchwytnie i dzięki temu móc prawidłowo operować tym, co uchwytnie. Dawna definicja mądrości, według której do wiedzy należy wiedza o niewiedzy, jest nadal ważna. Świadomość skończoności jest właśnie postmodernistyczna, staje się na nowo znacząca jako uzupełnienie pluralizacji, i to ze względu na stosunek różnych racjonalności, jak i ze względu na całość, przy czym do klasycznych zadań mędrca należy obrona tej pozycji – strukturalnie paradoksalnej i praktycznie trudnej.

Tylko ignorant ma odwagę przypisywać sobie dostęp do całości, mądry broni się przed taką totalizacją i przez praktykę pokazuje na własnym przykładzie, że całość można zachować, gdy pozostawi się horyzont nieuchwytności. Dzieje się tak nie poprzez stawianie ogólnych tezy, lecz wtedy, gdy z każdego punktu możliwe jest dojście w niewielu krokach do sfer tego, co nieuchwytnie. W postmodernie staje się to szczególnym zadaniem. Świadomość granic i troska o całość są ze sobą związane⁸².

⁸⁰ R. Arnheim, op. cit., s. 238.

⁸¹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998, s. 177.

⁸² Ibidem, s. 451.

Cytat ten pokazuje związek sztuki z mądrością i oświeśla główną myśl tej książki: z malarstwa nie można ani całkowicie usunąć racjonalności, ani definitywnie pozbyć się mroku, tajemnicy. Poucza o tym z jednej strony sztuka Pieta Mondriana, z drugiej radykalny ekspresjonizm. W malarstwie racjonalność spięta jest z mrokiem tajemnicy. Występują one zmieszane. Jednoznaczność bywa wieloznaczna, widzialne miesza się z niewidzialnym. Mam na myśli kolor, napięcia, formę, wreszcie wartości i nadwartości, które nie są dane w obrazie, lecz jedynie dzięki niemu.

Wprowadźmy do naszych rozważań kwestię barw chromatycznych. Co możemy o nich powiedzieć?

Albers tworzy serię prac zatytułowanych *Homage to the Square*, które wpisuje w jeden z czterech stałych układów, aby skoncentrować się wyłącznie na stosunkach między barwami.

Interakcja barw powoduje, że stosunki przestrzenne kwadratów należy każdorazowo ustalać, interpretując układ. Ostateczne stwierdzenie, który kwadrat znajduje się na planie pierwszym, który na drugim, a który na ostatnim, nie jest możliwe. Wewnątrz jednoznacznie określonej kompozycji kryje się nieusuwalna wieloznaczność. Poniżej podaję przykłady.

Wacław Taranczewski sięgnął po interwały po to, by przetłumaczyć na język barw stosunki jasne/ciemne w przedmiocie i określić jego relację do tła. W przypadku obiektu oświetlonego czołowo zakładamy, że pokażemy go za pomocą barwy żółtej. W konsekwencji tło powinno przyjąć barwę fioletową, gdyż tylko w ten sposób możemy zastąpić jego dotychczasową czernią. Dzieje się tak dlatego, że wśród relacji między ideami w rodzinie idei barw fiolet jest najbardziej oddalony od żółci ze względu na różnicę jakościową i interwał jasności. Pozostałe pary barw dopełniających są mniej odległe, bowiem jakości te są sobie bliższe pod względem jasności. Sytuację można także odwrócić.

Wprowadzenie barwy nie ujednoznacza sytuacji przestrzennej. Nie jest też określone, czy mniejszy prostokąt to przedmiot na tle, czy też otwór w jakimś ekranie, przez który widać raz jasną (żółtą), innym razem mroczną (fioletową) przestrzeń o nieokreślonej głębi. Relacje przestrzenne stają się jednoznaczne dopiero *in individuo* – w obrazie – i to na skutek wprowadzenia dodatkowych elementów precyzujących. Aby pokazać sytuację, w której przedmiot oświetlony jest z boku, należy użyć trzech barw w miejsce trzech tonów achromatycznych, przy czym za szarość w tle możemy podstawić dwie barwy odpowiadające mniej więcej tej szarości, która leży pośrodku, między bielą a czernią, bowiem w rodzinie idei ton żółto-czerwony znajduje się dokładnie w połowie drogi

między żółcią a fioletem, podobnie jak ton żółto-niebieski, z tą jednak różnicą, że pierwszy z nich jest usytuowany po „jednej stronie” rodziny idei, a drugi po „stronie przeciwnej”. Możliwych kombinacji jest tu więcej: jeśli partię oświetloną chcielibyśmy pokazać za pomocą czerwieni, to część nieoświetloną należałoby oddać zielenią, w tle zaś umieścić czerwono-żółty lub czerwono-niebieski. *In individuo* sprawa zależy od wyczucia i doboru odpowiedniego odcienia, a także od położenia farby, przy czym odcień powinien być jakoś przewidziany przez stosunki przestrzenne oparte na interwałach w rodzinie idei. Operowanie tymi interwałami umożliwia pokazanie stosunków przestrzennych między plamami barwnymi już w warstwie sensu artystycznego.

Przejdźmy teraz do krótkiego podsumowania dotychczasowych rozważań. Mówiliśmy o relacjach między barwami oraz interakcjach między nimi. Stwierdził Pan Profesor, że indywidualne zastosowania tych praw (mamy na myśli praktykę malarzką) mogą się od siebie znacznie różnić.

Po pierwsze, rozważania rzucają pewne nowe światło na zagadnienie formy obrazu. Funkcjonujące w estetyce pojęcia formy zebrał Władysław Stróżewski, zaznaczając, że „nie muszą [one] wykluczać się nawzajem, przeciwnie, mogą występować, uzupełniając się, w jednym i tym samym dziele sztuki”⁸³. Nie będę tu powtarzał jego rozważań. Mam jedynie na myśli jedno z omawianych przez niego pojęć, a mianowicie „czystą formę” w sensie Witkacego. Jak wiadomo, Stanisław Ignacy Witkiewicz określił ją jako jedność w wielości. *Homage to the Square* i konstelacje strukturalne pokazują, że jedność w pracach Albersa wiąże się każdorazowo z inną wielością – zależnie od interpretacji stosunków przestrzennych między kwadratami czy układu przestrzennego w konstelacjach strukturalnych. Wydaje się, że jest to za każdym razem nieco inna jedność. Zatem nie można tu mówić o jednej czystej formie, lecz o wielości „czystych form”, a także dzieł grupujących się wokół wpisanych w kwadraty (ograniczonych kwadratami?) barw. „Czysta forma” byłaby więc dopiero rezultatem interpretacji, ewentualnie wyboru jednej z kilku możliwych wielości w obrazie. Wieloznaczność jednak maleje, a nawet znika w obrazach realistycznych. Postaci, przedmioty czy przyroda przedstawione na obrazie ujednolacniają stosunki przestrzenne. Trudno postać namalowaną na tle nieba odczytać jako dziurę w niebie, przez którą widać co innego. Natomiast centralny kwadrat w układach Albersa bez trudu można zinterpretować jako pierwszoplanowy lub jako otwór, przez który wpada blask bądź widać mrok. Forma pojęta jako jedność w wielości obejmuje

⁸³ Por. W. Stróżewski, *Wokół piękna*, Kraków 2002, s. 68.

sobą również wielość warstw (terminu tego używam w sensie ingardenowskim w interpretacji Stróżewskiego), ponieważ od ich liczby w obrazie oraz powiązań między nimi zależy wielość podbudowująca jedność. „Scałkowanie” – termin Witkacego – polegałoby więc na uchwyceniu wielości (także warstw) w obrazie, zrozumieniu jej struktury i powiązaniu w całość. To, że „scałkowanie” wielości w jedność wymaga aktu lub aktów rozumienia, że zawiera komponentę hermeneutyczną, potwierdza sam Witkacy w analizie struktury kolorystycznej *Tahitańskiej Wenus* Paula Gauguina.

*Analiza ta pokazuje, że czysta forma nie jest aksjologicznie obojętna*⁸⁴.

Przywołajmy Witkacego:

Najwspanialszym naszych czasów przykładem rozwiązywania bardzo natężonych i różnorodnych harmonii i dysharmonii, przy pomocy odpowiednio dobranych kolorów rozwiązujących, są obrazy Pawła Gauguina. Jego *Tahitańska Wenus* [...] jest tego najklasyczniejszym okazem. Ponura harmonia brązowego ciała na tle szmaragdowej zieleni, przecięta jasno-żółtawo-zieloną chustką, rozwiązuje się czerwoną masą wachlarza, którego czerwień zjawia się jeszcze raz w pomarańczowych i fioletowych pochodnych, w postaci owoców w lewym dolnym rogu obrazu. Ten czerwony kolor, uwydatniony przez okrągłą formę wachlarza, nie powtarzając się już nigdzie więcej, trzyma również swą siłą całą masę górną kompozycji, w której szare fioleto i granaty rozwiązują się, niezależnie od rozwiązania całości, żółtymi wydłużonymi plamami liści i drobnymi pomarańczowymi listkami krzewów, stanowiącymi przejście do głównej czerwieni. Widzimy, jak kolory rozwiązujące stanowią tu gamę od żółtego do czerwieni, gamę, której najsilniejszy ton rozwiązuje wszystkie ciemne harmonie głównych mas obrazu. Cała sztuka operowania silnymi, normalnymi harmoniami, przy jednoczesnym uniknięciu nużącej monotonii silnych natężeń ze względu na stosunkowo małą ilość najbardziej natężonych barw, polega na wybieraniu pochodnych barw tych we właściwym kierunku, przy minimalnym zmienianiu ich natężeń i odpowiednich kolorach rozwiązujących, przy stosownym wyborze ich miejsca i formy ich mas. W tym Gauguin, szczególnie w gamie czerwonej, jest niezrównanym mistrzem⁸⁵.

Po drugie, wydaje się, że wgląd w zawartość rodziny idei i jej prawidłowości pozwala dostrzec ogólny schemat sensu, a także schemat wartości, innymi słowy: swoiste idee regulatywne sensu i wartości. Prawidłowości w rodzinie idei nie gwarantują nam sensowności i wartościowości połączeń barw w obrazie, nie dają zatem gwarancji, że będą one zestawieniami, ani nie stanowią przepisu, którego zastosowanie zapewniałoby ukształtowanie sensu kolory-

⁸⁴ Ostatnio sprawę tę wnikliwie omówił Michał Wawro. Jego praca pt. *Aksjologia czystej formy w dziele sztuki* znajduje się w archiwum Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jana Pawła II w Krakowie.

⁸⁵ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 90–91.

stycznego w obrazie tak, że z góry bylibyśmy przekonani o jego trafności. Rodzina idei nie jest więc takim kanonem, z którym zgodność gwarantowałaby sens i wartość obrazu, jest natomiast kanonem o tyle, o ile pozwala przewidywać pewne rozwiązania barwne, a także o ile uniemożliwia dowolność operowania kolorami. Rodzina idei co najwyżej podpowiada, podsuwa rozwiązania. Mówi, że można uznać biały grunt oczekujący na obraz za światło, akt istnienia przesycający całość tego, co na nim powstanie, że jego biel odgrywa inną rolę niż ta pojawiająca się w obrazie jako plama barwna, że przeciwieństwem ogarniającej bieli gruntu jest po prostu niebyt obrazu, podczas gdy przeciwieństwem bieli – jakości barwnej – jest czerń pojęta jako pozytywna jakość barwna. Rodzina idei podpowiada nam, że właściwie nie malujemy farbami ani barwami, lecz *e n e r g i a m i*, które się z nimi wiążą, że barwa, której energia nie została w obrazie ujawniona, która w nim nie działa, w owym obrazie nie istnieje. Podpowiada także, jakie są możliwości wyjawiania energii barwy lub gaszenia jej, szerzej: operowania nią. Sugeruje, jak organizować przestrzeń w obrazie itp.

Wgląd w rodzinę idei nie zastąpi jednak bezpośredniej intuicji indywidualnej barwy. Poucza o tym mechaniczne stosowanie połączeń kolorystycznych, które według przewidywań powyższych na podstawie schematów wartości w rodzinie idei powinny być w obrazie zestawieniami – a jakże często nie są! Nie każde i nie zawsze połączenie barw dopełniających jest wartościowe dodatnio, zatem nie każde i nie zawsze jest zestawieniem.

Sądzę, że sens kolorystyczny obrazu ostatecznie zależy od malarza, z jednej strony kierującego się tym, co dostrzega w zawartości rodziny idei barw, a z drugiej strony ewentualnie kontrolującego go *ex post*. Wolno więc mówić, że malarz ustanawia ów sens. Tylko schematyzm

[...] pragnie przenieść nagie prawo w rzecz. Takie nieporozumienia prowadzą do konstrukcji dla konstrukcji. Tłuką się w głowach astmatyków o zapadłych piersiach przedkładających prawa ponad dzieła, którym nie starczy oddechu na to, aby pojąć, że prawa są jedynie nawozem pod rosnące na nich kwiaty, że praw szukamy na to, by przebadać, na ile dzieła sztuki odbiegają od tworów natury wokół nas – ziemi, bydła, ludzi [...] odbiegają nie stając się przez to bezrozumne, by pojąć, że prawa to wspólna podstawa natury i sztuki⁸⁶.

Stąd „pożyteczne będzie pamiętać o tym, że w marnych czasach najpotworniejsze budowle i najokropniejsze wiersze powstają wedle dokładnie tych samych pięknych pryncypiów, które obowiązują w czasach dobrych”⁸⁷.

⁸⁶ P. Klee, op. cit., s. 499.

⁸⁷ R. Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt 1978, s. 54 (tłum. własne).

Można tak powiedzieć, ale warto też zauważyć, że w marnych czasach powstaje nieraz najlepsza sztuka. Piękne pryncypia to na przykład wolność w tak zwanych dobrych czasach. Nie jest ona jednak wyznacznikiem dobrej sztuki, podczas gdy są nim właśnie przywołane pryncypia. Wielkie idee i wolna sztuka rodzą się także w umysłach uciskanych ludzi, a uciskać mogą pryncypia – są przecież zobiektywizowane, powszechne, stanowią zasady, a więc są restrykcyjne.

Kolor w malarstwie funkcjonuje przede wszystkim jako indywiduum. To już nie jest rodzina idei barw. Czy istnieją barwy, których nie da się przyporządkować żadnej rodzinie idei? Możemy w tęczy szukać idei, ale czy zawierają się w niej barwy indywidualne? Poza tym czy ta ostatnia jest zawsze barwą urzeczywistnioną – na przykład w obrazie? Czy jest ona tą konkretną barwą?

Dotąd interesowała nas rodzina idei barw, a dokładniej – rodziny złożone z trzech, sześciu i dwunastu idei. W każdym przypadku należy uwzględnić biel i czerni jako idee barw achromatycznych w rodzinie, a także znajdującą się pośrodku szarość. Ja pomijam je w rozważaniach i mówię o rodzinie złożonej z trzech idei barw elementarnych: żółci, czerwieni i niebieskiego, a nie o rodzinie pięciu idei: żółci, czerwieni, niebieskiego, bieli i czerni. Podobnie w przypadku rodziny idei zawierającej mieszanki pierwszego stopnia mówię o rodzinie złożonej z sześciu, a nie z dziewięciu idei, czyli o: żółci, oranżu, czerwieni, fiolecie, niebieskim, zieleni, nie zaś o tychże wzbogaconych o idee bieli, czerni i położonej centralnie szarości.

O ile do rodziny idei dochodziliśmy w wielu krokach, które opisano powyżej, o tyle droga powrotna przedstawia się nieco inaczej. Możliwa jest mianowicie bezpośrednia indywidualizacja rodziny idei żółci, czerwieni i niebieskiego, z pominięciem mieszanek, których nie sposób było pominąć, poruszając się w „górze”, bowiem wydobywaliśmy z nich jakości coraz prostsze, aż doszliśmy do takich, których już dalej nie dało się rozłożyć. Można „od razu” postawić trzy plamy barwne: żółtą, czerwoną, niebieską, nie interesując się mieszaninami, jakie mogą wynikać z połączeń farb. Takie indywidualne barwy charakteryzuje przede wszystkim brak zmiennych. Nie są to już przykłady, o jakich mówiliśmy wyżej. Te barwy są sobą. Na to, że są one sobą, ma wpływ ich interakcja z otoczeniem (zarówno jakościowa, jak i aksjologiczna), a także sens techniczny.

Co dokładnie wchodzi w zakres pojęcia sensu technicznego?

Nie ma indywidualnych plam barwnych bez technicznego sensu. Są to zawsze plamy położone farbą olejną, temperą czy akwarelą, pastelem czy farbą akrylową. W każdym przypadku jest to farba określonej firmy, mająca swoje indywi-

dualne własności zależne od sposobu wytwarzania, farba wyciśnięta z tej oto tuby, takiej a takiej gęstości, z dodatkiem medium lub bez – a to dlatego, że jakość barwna farby zależy od tych wszystkich czynników. Zależy także od podłoża zwanego podobrazem, od zaprawy i stopnia jej chłonności, powierzchni, połyску. Znane wytwórnie farb, wiedząc o tym, prezentują próbki swych wytworów na takim podłożu, na jakim znajdują one najprawdopodobniej zastosowanie. Próbki farb olejnych Lefranca nie są drukowane na papierze, lecz umieszczane na za-gruntowanym płótnie, takim, jakie najpewniej zastosuje potem artysta. Zbliża to próbkę do wyglądu, jaki znajdziemy na obrazie. Jakość barwna farby zależy również od użytego narzędzia, od tego, czy położono ją palcem, pędzlem, czy szpachtlą, czy wreszcie rozpylaczem bądź jeszcze inaczej, zależy ponadto od sposobu położenia: gładkiego czy szorstkiego, rozbitego czy całościowego.

Wszystkie te czynniki wchodzą w skład sensu technicznego, określając w większym lub mniejszym stopniu jakość barwną farby położonej plamą na podłożu. *Notabene* to właśnie odmienny sens techniczny powoduje, że nie da się usunąć różnicy między obrazem a najwierniejszą nawet reprodukcją.

Rozumiem, że sens techniczny posiadają tylko barwy indywidualne. Nie możemy mówić o takim sensie w odniesieniu do idei barw?

Na jakość barwną danej farby wpływa otoczenie, w jakim się ona znajduje. Ta interakcja jest jednym z momentów indywidualizujących daną jakość. Temat ten był wielokrotnie omawiany, a najpełniejsze sformułowanie znalazł chyba u Albersa, do którego odesłać należy czytelników bliżej zainteresowanych tym zagadnieniem. Tu ograniczę się do kilku uwag ogólnych.

Z interakcją w sensie właściwym mamy do czynienia dopiero tam, gdzie pojawiają się mieszanki – i to mieszanki raczej nie zrównoważone, a więc wykazujące napięcie skierowane ku jakiemuś biegunowi jakościowemu (oczywiście napięcie indywidualne, a nie ogólne). Trudniej mówić o interakcji w przypadku połączeń barw elementarnych, w pełni nasyconych i występujących w maksymalnej jasności, jaka jest dla nich dopuszczalna. Czysta żółć z czystą czerwienią niczym nieprzełamane nie są w stanie zmienić się jakościowo przez wzajemne oddziaływanie. W przypadku tej pary barw można jednak mówić o innej interakcji, a mianowicie twierdzić, że połączenie ich jest dysharmonią, że ich energie, zderzając się z sobą, pozostają skłócone. Interakcję taką można nazwać *ak s j o l o g i c z n ą*, w przeciwieństwie do *j a k o ś c i o w e j*, którą omawia Albers, *notabene* podkreślając jej aksjologicznie obojętny charakter.

W interakcji jakościowej zderzają się dwie lub więcej energii barwnych, przy czym silniejsza przeważa, „popchając” drugą ku zmianie w określonym kierunku.

ku. Na przykład czerwień pchać będzie szarość w stronę zielonego. Kierunek, ku któremu skłania się szarość, jest napięciem powstałym w niej dzięki działaniu czerwieni. Należy odróżnić ten przypadek od napięcia immanentnego mieszance przechylonej, o którym była mowa, a więc ciążenia ku żółci w czerwono-żółtym. Napięcie powstałe na skutek interakcji jest przez nią wymuszone i nie znajdziemy go w zawartości rodziny idei, w przeciwieństwie do napięcia immanentnego mieszance przechylonej, którego idealny odpowiednik w owej rodzinie się znajduje. Interakcja jakościowa, czyli „popychanie” jednej jakości przez drugą w jakimś kierunku, wyjaśnia, dlaczego barwy czyste, proste, elementarne jej nie podlegają. Nie da się ich bowiem „wybić” z zajmowanej pozycji. Nie ma kierunku, w którym mogłyby być „popchnięte”.

Barwy mogą wywierać na siebie dwojaki wpływ: działający na ich jakość bądź jasność. Jest on symultaniczny z jednym wyjątkiem – całkowicie neutralnej szarości, która pozostaje w zupełności bierna i nie wywiera wpływu, a jedynie mu ulega. We wszystkich innych przypadkach kolory działają na siebie nawzajem, a barwa ulegająca działaniu podlega mu tym mniej, im bliżej jednego z trzech biegunów jakościowych się znajduje, to znaczy im silniej immanentne jest napięcie kierunkowe zwrócone w stronę bieguna, tym bardziej przeciwstawia się ono napięciu wymuszonemu przez interakcję. Jeśli napięcie immanentne w mieszance zgodne jest co do kierunku z tym wynikającym z interakcji, to barwa ulegająca działaniu poddaje się mu tym silniej, im bliżej znajduje się bieguna, ku któremu skierowane są obydwa rodzaje napięć. Albers wyróżnia szereg takich interakcji i podaje w każdym przypadku po kilka plansz ilustrujących.

jedna barwa wygląda jak dwie
gradacja, intensywność, nasycenie
różne barwy wyglądają podobnie
powidok
mieszanie barw
mieszanie addytywne i subtraktywne
przejrzystość i przestrzeń
mieszanie optyczne
efekt Bezolda
granice
ilość barwy

Użyliśmy wcześniej pojęcia „interakcja aksjologiczna”. Jest ono dość zagadkowe. Możemy je wyjaśnić?

Albers podkreśla – jak powiedziałem – że nie jest zainteresowany harmonijnymi połączeniami barw. Tego rodzaju związki analizuje natomiast Witkacy, który w *Nowych formach w malarstwie* (w rozdziale „Kolor”) stara się ukazać, jak barwy wpływają na siebie, zmieniając się pod względem wartości. Sprawie tej przyjrzymy się nieco później. Teraz trzeba poszerzyć pojęcie zestawienia. Witkacy mówi nie tylko o harmoniach, ale też o dysharmoniach w świecie barw, a ponadto o obrazach, które mogą być na takich dysharmoniach oparte.

Tok naszych rozważań sugeruje wąskie rozumienie zestawienia. Określiśmy je jako jedność harmoniczną w sensie Ingardena, wiążącą dwie lub więcej indywidualnych barw. Owa jedność to w tym przypadku związek wartościowy między barwami, bez rozstrzygania, czy oparty jest na ich harmonijnym, czy dysharmonijnym połączeniu.

Przeszliśmy od interakcji Albersa, poprzez interakcję w rozumieniu Witkacego, aż do propozycji Ingardena.

Interesuje nas barwa dana w doświadczeniu wzrokowym, więcej – we wzrokowym spostrzeżeniu. Jeszcze inaczej – chodzi nam o barwę daną w widzeniu. Albers stwierdza:

Nigdy właściwie nie widzimy barwy taką, jaka jest „naprawdę”. Innymi słowy barwa dana wzrokowo zawsze różni się od barwy „fizycznej”. [...] Barwa dana w spostrzeżeniu wzrokowym ulega zmianom pod wpływem innych barw, z którymi wchodzi w relację. Z tego też względu barwa jest najbardziej relacjonalnym środkiem wyrazu w sztuce. Aby się nim skutecznie posługiwać, trzeba wiedzieć koniecznie, że „zwodzi” nas ona nieustannie, czego jednak sobie nie uświadamiamy badając systemy porządkujące barwy.

Zapamiętajmy po pierwsze, że jedna i ta sama barwa może być odczytywana na niezliczone sposoby. Zamiast więc mechanicznie stosować lub po prostu włączać komuś do głowy prawa i reguły harmonii *resp.* harmonizowania barw (związane *notabene* zawsze z jakimś systemem) staramy się tu ukazać różne zjawiska barwne płynące ze wzajemnego oddziaływania barw na siebie, z interakcji barw. Między innymi zjawiska takie jak „przymuszanie” dwóch różnych barw, by wyglądały jak jedna, bądź niemal jak jedna barwa lub „przymuszanie” jednej barwy, by wyglądała jak dwie różne barwy [...]

Możemy usłyszeć pojedynczy ton, niemal wykluczone jest jednak widzenie pojedynczej barwy w sobie i dla siebie – nawet jeśli otrzymamy w tym celu specjalny przyrząd/urządzenie. Barwy jawią się nam jako nieustannie zmienne, ponieważ bezustannie odnoszą się do zmiennego otoczenia i/lub zmiennych warunków fizycznych. W ślad za tym kontemplację/widzenie barwy określa nie *co* [przedmiot widzenia], lecz *jak* [jakość czy modus widzenia] – Kandinsky powtarzał to często mówiąc o kontemplacji dzieł sztuki⁸⁸.

⁸⁸ J. Albers, *Interaction of Color – Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997, s. 20, 24–25 (tłum. własne).

Relacjonalności barw i temu, czym jest ich zestawienie w obrazie, które uznajemy za artystycznie wartościowe, przyjrzymy się przez pryzmat Ingardena i jego teorii stosunku. Innymi słowy, spróbujemy to zrozumieć dzięki nakreślonej przezzeń ontologii, co jest o tyle uprawnione, że barwa – wedle tego, co powiedzieliśmy wyżej – jest właściwie zawsze relacjonalna, a teoria stosunku wzięta ze *Sporu o istnienie świata* pozwala zrozumieć strukturę tego zjawiska. W terminologii Ingardena kolor nigdy nie jest nam dany w sobie jako nosiciel stosunku, lecz zawsze poprzez nadany mu wykładnik. Jakość, jasność, nasycenie, temperatura... danej barwy jest od razu wykładnikiem stosunku *resp.* stosunków, w jakich nosiciel pozostaje i których jest – by tak rzec – niepoznawalną rzeczą w sobie, *Ding an sich*.

Opisana przez Ingardena forma stosunku jest niezwykle interesująca: z jednej strony wiąże z sobą jego człony, z drugiej pozostaje wobec nich pierwotna. Jeśli więc zestawienie barw w obrazie „generuje” to, co zwie się niekiedy jego kolorytem, to mamy do czynienia ze stosunkiem wyposażonym, w którym wszystkie barwy obrazu partycypują.

Ingarden może nas twórczo wyprowadzić poza rozważania Albersa. Widzimy u niego świadomość relacjonalności i natury barwy (niemożności jej percypowania w postaci czystej). Czy jej bycie daną jest dla niego tak bardzo istotne?

W każdym obrazie występują plamy barwne, które są różnie potraktowane (co do wielkości, kształtu, położenia, techniki) w zależności od stylu malarstwa: różne są plamy barwne w obrazach Jana van Eycka, Tycjana, Rembrandta, Williama Turnera, Claude’a Moneta, Georges’a Braque’a, Henriego Matisse’a, Ryszarda Grzyba czy Wilhelma Sasnała... Sposób potraktowania owych plam rozstrzyga o tym, jaki obraz zostanie namalowany. Wchodząc ze sobą w rozmaite stosunki, tworzą one w pracowniach malarskich tak zwane *z e s t a w i e n i a*, czyli stany rzeczy, w których bierze udział więcej plam barwnych za względu na pewną przysługującą im własność. Omówię więc pokrótce owe stosunki i zestawienia⁸⁹.

Oto kilka przykładów stosunków dwuczłonowych: A dopełnia B, B dopełnia A; A jest jaśniejsza od B, B jest ciemniejsza od A; A jest cieplejsza od B, B jest chłodniejsza od A; A jest pokrewna B, B jest pokrewna A; A jest nasycona bardziej niż B, B jest nasycona mniej niż A. Dopełnianie, bycie jaśniejszym/

⁸⁹ Ingarden w budowie formalnej obrazu wyróżnił warstwę plam barwnych. Budowa ta – obok strony semantycznej i aksjologicznej – należy do aspektu ontycznego dzieła malarskiego. Jej zawartość jest dla obrazu malarskiego istotna. Jest to strona materialna warstwy plam barwnych, w której napotykamy wartościowe stosunki między plamami. Szczegółowe informacje na temat pojęć stosowanych przez Romana Ingardena znaleźć można w: A. Nowak, L. Sosnowski, *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków 2000.

ciemniejszym, cieplejszym/chłodniejszym, pokrewieństwo, większe/mniejsze nasycenie są takimi stanami rzeczy, w których uczestniczą dwie plamy barwne, choć w obrazie może być ich oczywiście więcej. Posłużę się tutaj przykładem stosunku plam A i B, z których A jest jaśniejsza od B, a B ciemniejsza od A. Chcę w ten sposób przybliżyć pojęcie zestawienia.

Zestawienie było dla mnie początkowo słowem niejasnym. Nie rozumiałem go, gdy padało z ust profesora malarstwa podczas korekty. Mówił: „Niech pan szuka zestawień”, ja jednak nie wiedziałem, co to jest. Jedyne się domyślałem. Wydawało mi się, że nie jest ono tylko stosunkiem plam barwnych, na które wskazywał profesor. Przypuszczałem, że nie jest zwykłym – arbitralnym lub przypadkowym – postawieniem jednej plamy przy drugiej, nie umiałem sobie jednak wytłumaczyć, na czym owo zestawienie miałoby polegać.

Po latach lektura paragrafu 53 *Sporu o istnienie świata* Ingardena, traktującego o formalnej istocie stosunku, a także paragrafów 32 i 34, pozwoliła mi oświetlić ów problem. Postaram się zatem zdać sprawę z mojego spotkania z tym dziełem. Rozpocznę od parafrazy fragmentu paragrafu 53 na temat s t o s u n k u, rozbudowując wywód o kilka własnych myśli. Potem skoncentruję się na postaci harmonicznej (paragraf 32, punkt VI) oraz sprawie jedności i funkcjonalnej (paragraf 34, punkt 3). Pozwalam sobie na parafrazy tekstów Ingardena. Cudzysłowy wprowadziłem tam, gdzie było to konieczne.

Zwróćmy uwagę na ingardenowski schemat unaoczniający formę stosunku. Poniżej znajdują się dwie plamy podstawione do schematu i służące jako przykład – oto fundament moich rozważań (ryc. 53).

Plamy A i B różnią się jasnością, a także jakością, nasyceniem i temperaturą. Pod uwagę biorę jedynie moment jasności, choć to zabieg sztuczny, jest ona bowiem powiązana z jakością danej barwy jednością funkcjonalną i każda jej zmiana pociąga za sobą dalszą modyfikację (naturalnie w pewnym zakresie). Jasność przysługująca plamie A uczestniczącej w stanie rzeczy „jaśniejszy/ciemniejszy od” wyznacza co najmniej dwa przedmioty: przysługując jednej plamie, „odnosi się” niejako do drugiej; „wychodzi” poza obręb A, wiążąc ją z B. Jasność plamy A zawiera odnośnik do B. Nasuwa się tu termin zaproponowany przez Witkacego: „napięcie kierunkowe”. Odnośnik ów byłby napięciem kierunkowym plamy A skierowanym ku B. Roman Ingarden nazywa go „relacyjnym”, czyli s t o s u n k o w y m m o m e n t e m j a k o ś c i o w y m, w tym przypadku przysługującym plamie A. Stosunkowy moment jasności A stanowi o wewnętrznej więzi A z B. Napięcie kierunkowe jest tu czynnikiem konstytuującym stosunek. Wiąże ono dwie odrębne plamy w przynależne do siebie elementy jednego stanu rzeczy. A jest jaśniejsza od B. Owo „jaśniejsza od” jest cechą, która określa plamę A, ale nie dlatego, że nosi w sobie jakąś swoistą ja-

kość, lecz że jest niejako następstwem, kwintesencją (wykładnikiem) równoczesnego przysługiwania określonych własności, na przykład jaśniejsza od/ciemniejsza od, dwu różnym przedmiotom, tu plamom barwnym: z jednej strony plamie A, której „jasność” przysługuje, z drugiej zaś plamie B, do której owo materialne uposażenie cechy się odnosi. „Jasność” plamy A uwzględnia jasność plamy B, nie bierze natomiast pod uwagę jej jakości ani wielkości. „Uwzględnianie” jest tutaj ważnym terminem. Jasność A ma w plamie B swój odpowiednik szczególnego rodzaju. Momentowi „jaśniejszy od” odpowiada bycie „ciemniejszym od”, a momentowi „dopełnianie” (na przykład żółcieni przez mieszaninę cyjanu z magentą) odpowiada „dopełnianie” (mieszaniny cyjanu z magentą przez żółcień). Dwa stany rzeczy: „A jest jaśniejsza od B” i „B jest ciemniejsza od A” przynależą do siebie, będąc jakby wyrazem czy przejawem współlistnienia plam A i B o określonych własnościach. Relacyjny moment jakościowy zwany „jasnością” wiąże wprawdzie A z B i stanowi więź wielopodmiotowego stanu rzeczy, ale czyni to jedynie dlatego, że sam „opiera” się na własnościach obu plam. Moment ten przysługuje wszelako tylko plamie A, bowiem żadna pojedyncza własność nie może przysługiwać więcej niż jednemu przedmiotowi. „Więź” plam A i B nie narusza w niczym ich odrębności. Każda z nich stanowi całość w sobie zamkniętą, odgranieczoną od drugiej. Kwestia „przejść” między plamami, dana na przykład w późnych obrazach Leonarda da Vinci i zwana *sfumato*, komplikuje tę sprawę, dlatego pozostawiam ją póki co na boku.

Wielopodmiotowe stany rzeczy mogą zachodzić nie tylko między dwoma plamami A i B, ale także między większą ich ilością. Tworzą się wówczas całe gromady plam do siebie przynależnych, a związek między nimi może być mniej lub więcej ścisły. Zależy to od tego, czy „wiąże” je tylko jeden wielopodmiotowy stan rzeczy, czy też wiele i to ewentualnie różnego rodzaju⁹⁰.

Czy proporcja jest tutaj rozumiana jako stosunek?

W prostokącie dane są momenty takie jak równoległobocznosc i prostokątnosc, które można wyróżnić, ale których nie da się efektywnie wydzielić. Można natomiast wydzielić boki prostokąta, niszcząc w ten sposób samą figurę. Boki zmieniają się w odcinki, w przypadku „prostokąta” narysowanego w obrazie – w linie. Te ostatnie związane są stosunkiem, który wartościujemy jako „dłuższa od” oraz „krótsza od”. Zarówno prostokąt, jak i odcinek są bytami idealnymi. W obrazie możemy mieć do czynienia jedynie z linią. Rysując „prostokąt”, tworzymy jed-

⁹⁰ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961, § 53, s. 166.

nocześnie stosunek między liniami, którego wykładniki ze względu na długość określamy jako „a krótsza od b” i „b dłuższa od a”, a ze względu na kierunek jako „linia b jest pozioma” oraz „linia a jest pionowa”. Stosunek o wykładnikach „krótsza/dłuższa od” sprawia, że zależnie od długości linii a i b prostokąt ma odpowiednie proporcje: jest mniej lub bardziej wydłużony albo zbliżony do kwadratu. Każda z tych proporcji ma w obrazie wartościową jakość. Przed wiekami wyróżniano tak zwaną proporcję złotą, której wartość określono jako harmonijną i piękną. Kolejne epoki preferowały inne proporcje boków prostokąta, niekiedy nawet rezygnując z różnicy w ich długości.

Stosunek barw, którego wykładnikami są „A jaśniejsze od B” i „B ciemniejsze od A”, wiąże się z kwestią proporcji. Przyjmijmy, że barwa A jest tak samo jasna jak B. Wówczas stosunek o wykładnikach „A jaśniejsze od B” i „B ciemniejsze od A” nie zachodzi. Rozjaśniając barwę A i przyciemniając barwę B, dochodzimy do sytuacji, w której A jest jaśniejsze od B o tyle, o ile B jest ciemniejsze od A. Wówczas stosunek, w którym uczestniczą obie barwy, jest zrównoważony. Napięcie kierunkowe A ku jasności jest takie samo, jak napięcie kierunkowe B ku ciemności. Łatwo zauważyć, że mamy tu do czynienia z proporcją, która ze zrównoważonej może się zmienić w niezrównoważoną, gdy jasność jednego z członów stosunku ulegnie modyfikacji w granicach dopuszczalnych przez jego jakość tak, że proporcja „o tyle, o ile” zostanie zniszczona. Wówczas jedno z napięć będzie silniejsze, a drugie słabsze.

Zachodzi tu wartościowanie?

Swego czasu budowano wartościowe zestawienia barw, nazywając je harmoniami, a dysharmonie deprecjonowano. Witkacy uznał za wartościowe zarówno pierwsze, jak i drugie, przy czym należy odróżnić harmonie poza obrazem od tych w obrazie – zestawieniem wolno nazwać tylko te ostatnie. Teoretycznie jest ich w danym dziele nieskończenie wiele, podczas gdy harmonie, o których mówili Goethe czy Witkacy, są ograniczone co do ilości.

Powyższe rozważania pozwalają zrozumieć, czym jest związek barw w obrazie zwany w opracowaniach zestawieniem. Jest to każdy związek wartościowy – niekoniecznie taki, który nazwano harmonią lub dysharmonią. Nie wystarczy zamalować płótna. Trzeba wiązać plamy barwne tak, by tworzyły zestawienia. Stosunki elementów i momentów obrazu występujące we wszystkich jego warstwach również można nazwać zestawieniami. Muszą nimi być, aby dzieło nie było przykładem kiczu. Można zatem powiedzieć, że muszą być wartościowe.

Wskazując na związek wartościowy, odróżnia się pomalowanie od namalowania. Czy właściwe zestawienie barw chroni nas przed kiczem? Jeśli zasada zestawienia może dotyczyć innych warstw obrazu, to otwiera się tu bardzo szerokie pole teoretycznych i estetycznych rozważań.

Powyżej usiłowałem opisać sprawy elementarne. Stojące obok siebie dwie plamy w kształcie kwadratów lub prostokątów zbliżonych do kwadratów, zróżnicowane co do jakości, jasności i nasycenia, można ewentualnie zobaczyć u Kazimierza Malewicza czy Josefa Albersa, jednak większość obrazów jest kolorystycznie bogatsza, a struktura stosunków plam barwnych jest w nich o wiele bardziej złożona.

Wypada przypomnieć za Albersem, że między co najmniej dwoma plamami barwnymi dochodzi zawsze do interakcji. Barwa plamy A działa na barwę plamy B i odwrotnie. Wykładnik stosunku „jaśniejsza od” jest przez tę interakcję niejako wzmacniany. Plama A staje się jaśniejsza przy ciemnej plamie B, a ta ostatnia, ciemna, staje się przy plamie A ciemniejsza. Wykładnik „ciemniejsza od” także jest wzmacniany przez interakcję. Wydaje się ponadto, że analogiczna interakcja zachodzi w przypadku stosunku, którego wykładnikami są „większy od” i „mniejszy od”. Ingarden rozważa problematykę stosunku, zaczynając właśnie od nich. Podaje przykład kościoła Mariackiego i kościółka św. Wojciecha. Otóż drugi z wymienionych przy pierwszym jest niejako bardziej mniejszy niż przy wieży ratuszowej. I przeciwnie: kościół Mariacki jest bardziej większy przy kościółku św. Wojciecha niż przy wieży ratuszowej. Owo „wzmocnienie” momentu jasności czy wielkości wolno nazwać cechą relacyjną. Prawdliwość ta zachodzi wśród przedmiotów danych wzrokowo, a być może wśród wszystkich przedmiotów danych zmysłowo. Raczej nie zachodzi ona w zbiorze liczb naturalnych. Liczba pięć nie jest bardziej mniejsza wobec liczby dziesięć niż wobec liczby sześć i przeciwnie. A jak się ma sprawa w przypadku przedmiotów geometrii euklidesowej? Jeśli uznamy je za przedmioty idealne, to interakcja taka nie będzie miała miejsca. Jeśli zaś weźmiemy pod uwagę kształty geometryczne w obrazie, które *de facto* przedmiotami geometrii nie są, to interakcja taka wystąpi w większym lub mniejszym stopniu.

Ponieważ plama A pozostaje zawsze w jakimś stosunku do innej plamy albo otoczenia, jej barwa nigdy nie jest dana *in se*. Mamy do czynienia zawsze z rezultatem interakcji. Barwy plam A i B zmieniają się wprawdzie pod wzajemnym wpływem, ale tylko w pewnych granicach. Nie można plamy o barwie cynobru zmienić przez interakcję w plamę o barwie ultramaryny... Możliwe są jedynie odchylenia cynobru – tym mniejsze, im bardziej jest on nasycony i czysty. Barwa plamy A lub B *in se* w pracowniach malarskich bywa nazywana k o l o r e m

lokalnym. Spory o to, czy jest nam dany kolor lokalny, czy też nie, toczyły się gwałtownie w środowisku profesorów krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych należących do pokolenia tak zwanych kolorystów. Problem ten roztrząsał też szczegółowo Maurice Merleau-Ponty⁹¹.

Ingarden pokazał, że stosunek, który wywartościowujemy raz w jedną, raz w drugą stronę, w którym plamy A i B uczestniczą i którego wykładniki możemy nazwać, sam nie posiada nazwy. Zatem o wykładnikach można mówić wprost, natomiast o stosunku wprost mówić się nie da. Choć wiemy, że wykładnikami są „jaśniejszy od” i „ciemniejszy od”, nie możemy nazwać barwy, która jest jaśniejsza lub ciemniejsza, chyba że jest ona elementarna.

Dlaczego? Nie powstaje tu nowa barwa?

Myszę, że stosunek jest barwą, która wymyka się określeniom językowym. Jest to kolor, którego nie ma na żadnej palecie. Termin ten znamy z historii sztuki. Mówi się „paleta Rubensa”, „paleta Tycjana”, „paleta Matisse’a”... To pojęcie jest jednak dwuznaczne. Raz chodzi o zestaw pigmentów, farb malarzkich, których używał dany malarz, innym razem o barwy, które są dane w ich obrazach i które są wynikiem interakcji między plamami barwnymi, efektem splotu wielorakich stosunków między nimi. Tej palety nie znajdziemy w żadnym zestawie pigmentów *resp.* farb. Mówić o niej jest nadzwyczaj trudno – słowa *individuum est ineffabile* jak najbardziej znajdują tu zastosowanie.

Opis stosunku przez Ingardena pozwala dostrzec, że moment obrazu malarzkiego zwany kolorem nie może być wyrażony wprost. Kolor byłby więzią bardziej lub mniej złożonego stosunku lub stosunku stosunków i jako taki byłby pewną całością o charakterze postaci. Sprawa nie jest jednak taka prosta, ponieważ koloryt nie wyczerpuje sobą obrazu. Jest on wprawdzie istotnym, ale tylko jednym z wielu momentów, które dadzą się wyróżnić w całym obrazie, w jego postaci. Warto przytoczyć obszerny fragment z Ingardena, podkreślając dodatkowo niektóre słowa.

Pojęcie formy jako pewnej prawidłowości „ujmuje się” nie w sensie każdej, lecz tylko w sensie całkiem specjalnych prawidłowości. Godne uwagi jest przy tym to, że przeciwstawia się „formę” w tym nowym znaczeniu nie tyle „treści” lub „materii”, co brakowi formy. Temu, co „uformowane”, przeciwstawia się to, co „pozbawione formy” („bezsztaltne”).

⁹¹ Por. M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001, s. 328 i n.

„Prawidłowość” jest sama pewnym stosunkiem lub też ma podstawę swego bytu w stosunkach. O tyle zbliża się obecnie rozważane pojęcie formy do pojęcia omówionego w punkcie III. Tam jednak za formę uchodziły jedynie stosunki między częściami całości, przy tym mogły to być (w tych ramach) jakiekolwiek stosunki. Teraz natomiast wchodzi jako człony stosunków niekoniecznie części całości, lecz także np. własności, jakości (np. jakości barwne i ich momenty: jasność, nasycenie, temperatura...), procesy, stany itp. Z drugiej strony istnieją stosunki między elementami także w wypadkach, w których nie zachodzi żadna prawidłowość: np. w „nieregularnych” stosunkach zaznacza się, że w danym wypadku nie „panuje” żadne prawo. Muszą to być przeto stosunki szczególnego rodzaju, jeżeli w pewnej całości ma zachodzić pewna prawidłowość. [...] Prawidłowość nie może być całkiem dowolna, jeżeli ma dojść do „formy” w pewnym specjalnym, w estetyce często używanym, znaczeniu. Prawidłowość musi wówczas wprowadzać w mnogość zjawisk, zdarzeń, procesów lub jakości (np. jakości barwnych), w obrębie której zachodzi, pewną przynależność elementów do siebie. Dzięki temu pojawia się w tej mnogości pewna szczególna jedność. W tym „ujednoliceniu”, „ujednieniu” – które może być jeszcze różnego rodzaju – leży właśnie „forma” w poszukiwanym obecnie znaczeniu. Jej szczegółowy wypadek stanowi forma często rozważana w estetyce [nie jest ona totalizująca: socrealistyczna, ikonowa, klasycystyczna..., choć raz osiągnięta, może być w tym celu użyta czy raczej nadużyta – P. T.]. Występuje ona tam, gdzie ujednolicenie wprowadzone przez pewną prawidłowość w mnogość jakichś elementów (np. elementów lub momentów warstw obrazu oraz samych tych warstw wziętych jako elementy obrazu) wyraża się w pewnej naocznej pierwotnej postaci, i to w postaci (*Gestalt*), w której – bez względu na jej specyficzność i prostotę – daje się wyczuwać przynależność wielu momentów i rodzaj ich splecenia w jedną całość. Nazwę ją później postacią harmoniczną [...]. Zamiast owej u podstaw leżącej prawidłowości uważa się często za „formę” samą ową naoczną postać⁹².

Stosunek między barwami jest wyposażony we własności. W przypadku zestawień wolno mówić o jedności *resp.* postaci harmonicznej między członami. O harmoniach barwnych pisał Witkacy, a pewne połączenia barw w idei (nie wszystkie) za harmoniczne uznawał już Goethe. Różnica polega na tym, że Goethe wiązał kolory w harmonie, opierając się na ich arbitralnym układzie na okręgu, Witkacy zaś wiązał pewne barwy w harmonie, inne natomiast w dysharmonie, opierając się na swoistym smaku. Mnie interesuje jedynie wartościowe połączenie barw w obrazie zwane zestawieniem. Ingarden pozwala określić je ogólnym terminem jedności harmonicznej, która obejmuje zarówno harmonie, jak i dysharmonie. Chodzi bowiem nie tyle o modulację wartości tego połączenia, ile raczej o jego spoistość i rolę w warstwie plam barwnych obrazu, a zarazem w budowie jej sensu artystycznego. Ingarden pisze:

⁹² R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960, s. 313–314.

Dwa przedmioty (momenty jakościowe = barwy), które pozostają z sobą w związku jedności harmonicznej, nie muszą wprawdzie współlistnieć w jednej całości (plamy nie muszą leżeć obok siebie i być zestawione), ale jeżeli to faktycznie zachodzi, to ich współlistnienie pociąga za sobą z konieczności wystąpienie w tej samej całości pewnego trzeciego określonego czynnika jakościowego, który je oba sobą jakby obejmuje i jakby przenika, ale zarazem pozostawia nienaruszoną swoistość i jakościową odrębność każdego z nich: Oba te przedmioty (momenty) a i b (tutaj barwa A i barwa B) niejako przeświecają przez ów trzeci czynnik, który ma w nich swą podstawę, a zarazem obejmuje je i odgrywa rolę panującą [...] w powstałej na tej drodze całości: nadaje jej jednolite piętno jakościowe. Tym piętnem ujednina on zarówno całość, która w tym przypadku powstaje, jak i owe dwa momenty, stanowiące jej jakościową podstawę. Jedność harmoniczna jest więc w specyficznym tego słowa znaczeniu jednością jakościową. Ma ona przeto specjalne znaczenie w tych dziedzinach przedmiotów i naukach, w których to, co jakościowe, odgrywa rolę podstawową. W szczególności w teorii sztuki lub w estetyce, całej dziedzinie, w której występują wartości, z drugiej zaś strony w obrębie tego, co psychiczne, a specjalnie na terenie życia uczuciowego i w obrębie struktur osoby ludzkiej natrafiamy na przypadki jedności harmonicznej (harmonijna osobowość), które tu odgrywają dużą rolę. [...]

Momenta leżące u podstaw jedności harmonicznej nie muszą – jak powiedzieliśmy – z istoty swej współlistnieć w jednej całości. Zarazem jednak to współdziałanie ich nie jest wykluczone. Mogą przeto istnieć wypadki, w których jedność harmoniczna jest zarazem jednością istotną. Budowa jej jest wówczas szczególnie zwarta. Gdzie jednak nie zachodzi jedność istotna między momentami, które stanowią podstawę całości odznaczającej się jednością harmoniczną, tam moment mający w nich swą podstawę i obejmujący je („postać” – jak to się zwykle mówi) może być albo tego rodzaju, że ze swej strony domaga się zupełnie określonych momentów leżących u jego podstawy, albo też taki, że to nie zachodzi. Znaczy to, że w pierwszym wypadku muszą z nim współlistnieć pewne jednoznacznie określone momenty, stanowiące jego podłoże, o ile w ogóle on sam ma istnieć. Momenty, stanowiące podłoże, mogą być jednak także przez nadbudowaną „postać” wyznaczone jedynie co do swego rodzaju, w obrębie którego są zmienne. Wreszcie możliwy jest również przypadek, w którym tylko jeden z momentów podłoża jest jednoznacznie wyznaczony przez „postać”, pozostały moment jest zmienny w obrębie określonego rodzaju. Czy we wszystkich tych możliwych wypadkach także jakość nadbudowująca się na tego rodzaju złożonym jakościowo podłożu, a więc sama postać, jest absolutnie niezmienna, czy też ulega sama zmianom w pewnym określonym kierunku, to już sprawa, którą trzeba przekazać odrębnym rozważaniom⁹³.

Muszę przyznać, że jest to dość szczegółowa analiza. Ale czy nie zanadto? Czy są to faktyczne problemy, przed którymi staje malarz? Czy pytania takie natchną Pana w trakcie pracy? Co na to praktyka malarska?

⁹³ Ibidem, s. 341, 342.

Praktyka malarska pokazuje, że zmiana barwy otoczenia jakiegś plamy w obrazie pociąga za sobą zmianę samej tej plamy i przeciwnie, a także korektę stosunku owych kolorów względem siebie oraz modyfikację jakości postaciowej. Nasuwa się myśl, że zależność jednej barwy od drugiej wewnątrz stosunku jest funkcjonalna. Zmiana barwy A pociąga za sobą przekształcenie barwy B. Innymi słowy, korekcie jednego z momentów A (jasności, jakości bądź nasycenia) przyporządkowany jest szereg zmian odpowiedniej jakości B. Praktyka pokazuje, że sprawa nie jest taka prosta. Interesujące jest to, co ma do powiedzenia Ingarden:

Jedność funkcjonalna między dwoma przedmiotami (momentami) jest szczegółowym przypadkiem jedności istotnej. Zachodzi ona tam, gdzie dwa przedmioty a i b (w naszym przypadku dwie plamy barwne A i B) nie tylko z istoty swej „łączą” się z sobą (są w obrazie zestawieniem), lecz gdzie nadto zachodzi między nimi „funkcjonalna zależność” (interakcja barw). Zależność ta polega na tym, że zmiana jednego z połączonych czynników (barwy lub jasności plamy A) pociąga za sobą prawidłowo określoną zmianę drugiego z nich (barwy lub jasności plamy B). Może ona być albo efektywną zmianą pewnego indywidualnego przypadku, albo też ujawniać się w mnogości oddzielnych przypadków indywidualnych i jest wówczas jedynie zależnością w przyporządkowaniu, albo wreszcie może być wykryta w analitycznym rozważaniu „abstrakcyjnym” jako „zmienność” (wariacja) *in fictione*⁹⁴.

Zwróćmy uwagę na s t o s u n e k między j a k o ś c i ą barwy (w wąskim tego słowa znaczeniu) i jej j a s n o ś c i ą. Otóż jakość barwy – na przykład określony odcień czerwieni – nie może występować w ogóle bez jasności. Jeśli rozszerzymy pojęcie jakości i zaliczymy do niej nie tylko jakości barw „pstrych”, lecz nadto i wszystkie odcienie barw neutralnych⁹⁵, to prawo takie będzie ważne także dla jasności: nie może występować żadna jasność barwy bez „połączenia” z jakąś jej jakością. Inaczej: nie jest możliwa barwa, która byłaby tylko w pewien sposób „jasna”, lecz nie posiadała żadnej jakości. Idąc dalej, prawdą jest, że dla tej samej jakości jasność może być rozmaita⁹⁶ (ewentualnie: może się zmieniać), a wypływające stąd pełne określenie danej barwy zmienia się w sposób istotny. Uzmiennijmy natomiast jakość barwy, przechodząc w sposób ciągły od czystej czerwieni, przez żółtość, niebieskość, aż po fiolet – przy stałym nasyceniu wszystkich tych kolorów – a okaże się, że zmianie ulegnie także jasność

⁹⁴ Ibidem, s. 343.

⁹⁵ Zarówno chromatycznych, jak i achromatycznych, warto wszak pamiętać, że Ingarden biel i czerni uznaje słusznie za barwy chromatyczne. Całkowicie achromatyczne barwy istnieją jedynie *in abstracto*.

⁹⁶ Rozmaita w pewnych granicach. Nadmierne rozjaśnienie lub przyciemnienie powoduje zmianę jakości. Czerwień cynobrowa na przykład staje się chłodniejsza.

odpowiedniej barwy, przy czym, jak wiadomo, największa jasność występuje przy barwie czysto żółtej, najmniejsza zaś przy czysto niebieskiej (*resp.* przy fiolecie). Innym jakościom odpowiadają jasności pośrednie. Wynika stąd ściśle przyporządkowanie obu szeregów zmienności, co zresztą samo przez się nie wyklucza, że ta sama jasność mogłaby być przyporządkowana dwu różnym jakościom barw. Zmienność jasności nie stanowi samodzielnego zjawiska, lecz wpływa w sposób istotny ze specyficznych właściwości danej jakości. Nie jest ona też „empiryczną” przypadkowością, jak chcieliby to pojmować badacze nastawieni pozytywistycznie. Trzeba ściśle zrozumieć istotnościową konieczność określonej zmiany jasności, skoro tylko dojdzie do zmiany jakości barwy: czerwień jest w swojej szczególności swej jakości taka, że jest i musi być ciemniejsza niż odpowiednia żółtość, a jaśniejsza niż odpowiednio dobrana barwa niebieska (w pełnym oświetleniu). Nie twierdząc wcale, że nie ma to empirycznego uzasadnienia w tych lub innych własnościach fali świetlnej lub procesu fizjologicznego, jak głosi teoria fizykalno-fizjologiczna. Nie zmienia to jednak w niczym istotnościowego stanu rzeczy, który polega na prawidłowo określonym związku między samą jakością a jasnością barwy bez względu na to, na jakiej psychologicznej drodze uzyskujemy do nich dostęp. Każdej jakości barwy odpowiada inny szereg zmienności jasności. Ten istotnościowy stan rzeczy jest nie tylko ostatecznie niezależny od empirycznych stanów fizykalno-fizjologicznych, lecz nadto tworzy założenie teorii fizykalnej, której zadanie polega na wytłumaczeniu, z jakich fizyko-fizjologicznych przyczyn u pewnych psychofizycznych podmiotów dochodzi do pojawienia się w polu widzenia *in concreto* takich lub innych barw. Związek między jasnością i jakością barwy stanowi przykład funkcjonalnej jedności.

Taka jedność funkcjonalna zachodzi za każdym razem, gdy analizujemy związki między jasnością a jakością barw?

Nie zawsze, gdy obok zmiany jednego z czynników występuje w obrębie całości modyfikacja innego elementu, da się ustalić tego rodzaju jedność. W zjawiskach współczesnego kontrastu barw (kontrastu symultanicznego) nie zachodzi jedność funkcjonalna. W przypadku zmiany jakości pewnej plamy barwnej na tle neutralnym owo tło także ulega modyfikacji, nabywa barwy dopełniającej⁹⁷. Nie można jednak w tym wypadku zrozumieć ani tego, że w ogóle musi dojść do wspomnianego zjawiska (jego zachodzenie jest przeto

⁹⁷ Ingarden najprawdopodobniej nie znał prac zebranych i opatrzonych tytułem *Interaction of Color*. Zbiór zawiera wiele przykładów interakcji, które można nazwać kontrastem symultanicznym.

faktem empirycznym, którego przyczyn należy poszukiwać), ani też tego, że kontrast na przykład do barwy czerwonej musi polegać na pojawieniu się koloru zielonego (ewentualnie odpowiednich odmian). Ani samo występowanie, ani też specjalna jakość barwy kontrastowej nie są tu w żaden sposób uzasadnione przez jakość barwy, która ów kontrast wywołuje. O ile teorie fizjologiczne starają się jedno i drugie wytłumaczyć, o tyle ta próba wyjaśnienia faktów odgrywa całkiem inną rolę niż sprowadzanie jasności barw do energii procesu falowego. Przynależność określonej jasności do jakości barwy jest w gruncie rzeczy bardziej zrozumiała niż przynależność energii do długości fali: w pierwszym wypadku mamy do czynienia ze związkiem istotnościowym, który ma podstawę w materiałach przynależnych do siebie czynników i jest w najściślejszym tego słowa znaczeniu zrozumiałą, natomiast w drugim wypadku – energii i długości fali – zachodzi fakt czysto empiryczny, w gruncie rzeczy niezrozumiałą, który mógłby być całkiem inny, a dlaczego jest właśnie taki, nie wiadomo. Fakt ten nie wyjaśnia więc jedności funkcjonalnej między jakością barwy a jej jasnością. Natomiast fizjologiczne teorie procesów nerwowych zachodzących w widzeniu – o ile są prawdziwe – sprowadzają zjawisko kontrastu współczesnego, które samo w sobie jest niezrozumiałe, do faktów, które pozwoliłyby je wytłumaczyć. W każdym razie próba fizjologicznego wyjaśnienia jest w tym wypadku wskazana, i to właśnie dlatego, że między barwami kontrastującymi nie zachodzi jedność funkcjonalna.

Interesujące jest to, że Ingarden, analizując jedność funkcjonalną, sięgnął po przykład koloru. Opisał związek jasności z jakością barwy, prowadząc wywód tak, że nasuwa się krok następny. Każdej jakości barwy przyporządkowano inny szereg zmienności jasności. Ten stan rzeczy jest istotnościowy i nie zależy od empirii. Czy ów szereg przyporządkowany jest także czystej jakości idealnej? Jeśli tak, w owej idealnej jakości byłaby obecna immanentna jej zmienność. Żadna barwa, ani prosta, ani złożona, nigdy nie jest pełnią jasności. Nie jest nią nawet biel. Barwa jest więc swoistą jednością przeciwieństw jakość/jasność, ich dialektycznym zmieszaniem. Jasność w barwie wskazuje ponadto na jasność pełną, jeden z biegunów dialektycznej opozycji. Jeśli barwa jest złożona, jej jakość również wskazuje na biegun, gdzie występuje ona w pełnym nasyceniu i czystości.

A fortiori dotyczy to konkretnych mieszanek oraz tak zwanych barw czystych. Dlatego „tak zwanych”, gdyż nie są one proste: konkretny pigment – a tym bardziej farba (pigment + spoiwo) – zawsze zawiera domieszki, które sprawiają, że nie odpowiada on dokładnie i całkowicie czystej jakości, której ma być realną konkretyzacją. Wykładniki stosunku między barwami tworzą przedmiot stosunkowy. Można w nim wyróżnić dialektyczną jedność wykładników stosunku oraz

jedność wewnętrznych napięć kierunkowych obecnych w każdej jakości barwnej (jeśli stosunek między barwami jest także barwą). Umożliwia to operowanie kolorem w obrazie w taki sposób, by uzyskać zestawienia.

Przytoczone analizy ze *Sporu o istnienie świata* pokazują „miejsca” w warstwie plam barwnych obrazu malarskiego, których z istoty nie można opisać wprost. Jednym z takich „miejsc” jest zestawienie oraz kolor w obrazie – spłot zestawień oraz spłot zestawień pochodnych. Pod tym względem analizy Ingardena potwierdzają słowa Paula Valéry’ego, jakoby należało przepraszać za to, iż ma się czelność mówić o malarstwie, a także Jerzego Nowosielskiego, który powiedział mi kiedyś, że zbyt liczne byłoby malowanie obrazu, gdyby o tym, co namalowane, można było opowiedzieć słowami. Jednak posługiwanie się nimi po to, by opisać obraz i przeżycie estetyczne, a także wskazać jakości artystyczne i estetycznie wartościowe oraz same wartości, jest niezbywalne. Wymaga to nieustannej interakcji słów, odpowiadających im intuicji oraz tego, co w obrazie dane, a co słowa pomagają dostrzec.

Zestawienia kwadratów różowego z zielonym i żółtego z fioletowym to pary barw dopełniających, a w każdym razie im bliskich. Nosicielami stosunków są barwne kwadraty, więzią jest „domaganie się dopełnienia”, materią barwa, a formą kontrast dopełniający. Za każdym razem stosunkiem jest dopełnianie, przy czym własności pierwszego z nich różnią się od własności stosunku drugiego. Są one dane naocznie, ale nie umiałbym ich nazwać. Zarówno pierwsza, jak i druga para barw partycypuje w stosunku dopełniania, który – jak chce Ingarden – wyważamy albo jako czerwono-zielony, albo jako zielono-czerwony.

W obrazie pojawiają się także inne stosunki: linii, podziałów, kierunków, wielkości, ciężarów, napięć... a w dziełach przedstawiających stosunki między znaczeniami przedmiotów – ewentualnie postaci – mamy do czynienia z konstytuującym znaczeniem całości. Trudno byłoby je unaocznic na schemacie. Ograniczam się więc do stosunku lub stosunków między barwami. Ponadto pamiętam, że ontologia Ingardena jest fenomenologiczna. Jego wizja stosunku jest opisem zawartości idei, a uchwycone wewnątrz niej prawidłowości są obecne *in concreto* i *in individuo*. Dwie barwy, które wprowadziłem jako nosiciele stosunku, niezależnie od tego, że konkretyzują zmienne zawartości idei, odsłaniają też prawidłowości wszystkich stosunków między kolorami. Wychodzę od relacji między dwoma barwami. Przy większej liczbie nosicieli stosunku – na przykład w obrazie malarskim – sprawa się komplikuje, ale w swej istocie pozostaje niezmienna: mamy do czynienia z interakcją wielu barw.

Namnożenie relacji barwnych w kompozycji obrazowej bardziej skomplikowanej niż zestawienie dwóch lub trzech barw każde przypuszczać, że ich harmonijność,

oparta na strukturze wielowarstwowej, oceniana jest przez oglądającego w kontekście harmoniczności całości. Wszystkie kolory na płaszczyźnie obrazu pozostają z sobą w relacji. Czy owe relacje mogą być przez nas odseparowane lub doświadczane jako odseparowane?

Interakcja barw opisana przez Albersa to różne przypadki relacyjne. Same relacje tworzą płaszczyźnie obrazu tak zwane zestawienia, czyli wartościowe artystycznie połączenia barw. Ostatecznie kolor, który nie jest sprowadzalny do barwnych plam, jest wynikiem interakcji, która musi być wartościowa, czyli musi pozostawać splotem zestawień. Kolor jest blaskiem interakcji barw w obrazie. Wydaje się też, że suma wszystkich zawartych w nim relacji wiąże się w harmoniczną formę, w jakość postaciową.

Relację „formę stosunku” i powstające dzięki niemu względne cechy przedmiotu indywidualnego Ingarden omówił w rozdziale XIII *Sporu o istnienie świata*. Stosunek to „stan rzeczy, w którym bierze udział więcej niż jeden przedmiot i to bierze w nim udział jako podstawa przysługiwania przynajmniej jednemu z nich pewnej własności lub też dokonywania przezeń pewnej czynności”⁹⁸. Słowa wytłuszczone zasługują na uwagę. W przypadku relacji dwuczłonowej aktywne mogą być obie barwy – wówczas mamy do czynienia z kontrastem symultanicznym, aktywna może być jednak tylko jedna barwa, jeśli jest ona bardziej nasycona, określona jakościowo i wystarczająco jasna, by spowodować zmianę drugiej barwy, która przyjmuje jej działanie i niejako „ugina się” pod nim. Na przykład jaskrawa czerwień zabarwia sąsiadującą szarość na zielono. Pcha ją w kierunku przeciwnym, opozycyjnym. „Czynność”, o której mówi Ingarden, nie jest tu „działaniem” barwy aktywnej, jej energią. Pisz on:

[...] cecha przysługująca jednemu z przedmiotów występujących w stanie rzeczy [...] jest taka, iż jej materia wyznacza co najmniej dwa przedmioty: przysługując jednemu z nich, „odnosi się” zarazem do drugiego [...]. Przez to jakby „wychodzi” poza jego obręb, wiążąc się w szczególny sposób z drugim przedmiotem. Inaczej mówiąc: Materia cechy zawiera w tym wypadku szczególny odnośnik do drugiego przedmiotu”⁹⁹.

W naszym przypadku jakość barwna (czerwień) przysługuje danej plamie i zarazem odnosi się do jakości barwnej drugiej plamy. Czerwień niejako „poszukuje” drugiej jakości, swego dopełnienia, a jeśli go nie napotka, zabarwia swoim dopełnieniem tę jakość, która wchodzi z nią w relację. Wyizolowanie działania jakości z barwy czynnej w relacji jest raczej niemożliwe. Jeżeli mamy

⁹⁸ R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, t. 2, op. cit., § 55, s. 156.

⁹⁹ Ibidem, s. 157.

do czynienia z relacją barw achromatycznych, udaje się wyizolować jasność jednej plamy, która działa na drugą, rozjaśniając ją lub przyciemniając. W przypadku pary barw chromatycznych jakość, jasność, nasycenie, temperatura jednej plamy działa na plamę drugą, choć w nierównym stopniu. Na pierwszy plan wysuwa się jakość poszukująca swego dopełnienia. Dla ułatwienia będę mówił tylko o jakości barwnej plamy, z pominięciem innych momentów, o których jednak nie zapominam. Ingarden powie, że czerwień jest „relacjonalnym” momentem jakościowym, który – wraz z momentem jakościowym drugiej plamy barwnej – konstituuje wielopodmiotowy stan rzeczy. Stanowią one o wewnętrznej więzi dwupodmiotowego stanu rzeczy.

Należy odróżnić więc barw związanych relacją poza obrazem od więzi w obrazie. W drugim przypadku kolory muszą być związane nie tylko przez to, że tworzą dwupodmiotowy stan rzeczy, ale też sam ów stan powinien być artystycznie wartościowy. W języku pracowni nazywa się to zestawieniem. Podczas korekty padają często słowa: „To z tym jest niezwiązane” – mowa o plamach barwnych. Taki związek jest w obrazie kluczowy. On go „trzyma”. Dwu- i wielopodmiotowe stany plam barwnych, jeżeli są wartościowe, rozświetlają się blaskiem koloru całości. Mówi się o kolorze danego obrazu – jest on niesprowadzalny do jakości plam barwnych.

Ingarden podnosi kwestię kluczową: jakość relacjonalna jednej plamy ma w drugiej swój odpowiednik, który jest jej przeciwieństwem. Czerwień wiąże się z zielenią, jeśli zaś jej nie napotka, to zabarwia drugą barwę ku zieleni, czyli „pcha” ją ku niej. Także inne barwy „domagają się” swoich przeciwieństw.

Czy barwa może być przedmiotem indywidualnym, czy też zawsze i z konieczności musi być określana w relacji? Czy można ją wyizolować?

Albers twierdzi, że nie. Nie ma barwy, która byłaby wyizolowana z wszelkich relacji. Czy przeczy temu *Color Field Painting*? Kontrasty barw są stosunkami. Interesująco mówi o nich Johannes Itten, przedstawiając punkt widzenia artysty. Wyróżnia on szereg kontrastów-relacji w obrazie, budujących jego formę i postać. Są to stosunki punktów, linii, płaszczyzn, brył, wielkości:

(a) duże – małe; (b) wysokie – niskie; (c) grube – cienkie; (d) szerokie – wąskie; (e) przejrzyste – nieprzejrzyste; (f) gładkie – chropowate; (g) statyczne – dynamiczne; (h) dużo – mało; (i) kontrasty kierunków; (j) miękkie – twarde; (k) lekkie – ciężkie.

Strukturę tych relacji można i należy rozumieć poprzez ogólną formę stosunku. Poniżej przytaczam przykłady Ittena. Wyróżnia on następujące kontrasty-relacje między barwami:

1. kontrast barw w sobie (*der Farbe-an-sich-Kontrast*), który powstaje, gdy zestawimy kolory czyste, w pełni nasycone, na przykład oranżowy z czerwonym;
2. kontrast jasne – ciemne (*der Hell-Dunkel-Kontrast*), kontrasty barw achromatycznych sprowadzające się do relacji jasne – ciemne;
3. kontrast ciepłe – zimne (*der Kalt-Warm-Kontrast*), jest on największy i ma najsilniejsze działanie wówczas, gdy zestawimy kolor oranżowo-czerwony z zielono-niebieskim. Wszystkie pozostałe barwy stają się zimne lub ciepłe pod wpływem zestawionych z nimi tonów zimniejszych lub cieplejszych;
4. kontrast barw dopełniających (*der Komplementär-Kontrast*), na kole barw kolory dopełniające znajdują się naprzeciwko siebie. Po ich zmieszaniu powstaje neutralna czerniawa szarość. Zestawione z sobą podnoszą wzajemnie swe działanie i blask; zmieszane – unicestwiają się wzajem, dając czarno-szary ton;
5. kontrast symultaniczny (*der Simultankontrast*), opierający się na kontraście komplementarnym, kontraście kolorów dopełniających oraz prawie dopełniania się barw, zgodnie z którym każda czysta, w pełni nasycona barwa domaga się swego dopełnienia. Jeśli nie jest ono dane, wówczas oko symultanicznie wytwarza barwę dopełniającą. Na przykład mocna, nasycona zieleń „pcha” zestawioną z nią neutralną szarość w kierunku czerwieni, a zdecydowana, mocna czerwień tę samą szarość zabarwia na zielono, sprawiając, że działa ona jako barwa szaro-zielona;
6. kontrast jakościowy (*der Qualitäts-Kontrast*) powstaje, gdy zestawimy barwę pełną blasku z matową, „tęłą” – innymi słowy: barwę dźwięczną z barwą „głuchą”; jeszcze inaczej: barwę czystą z barwą „przełamaną” czernią, bielą, szarością lub kolorem dopełniającym;
7. kontrast ilościowy (*der Quantitäts-Kontrast*), który tworzą zestawione z sobą plamy barwne różnej wielkości.

Ciekawe jest to, jak Itten połączył stosunki punktów, linii i płaszczyzn ze stosunkami (kontrastami) barw, a także to, czy wyróżnione przez niego elementy wchodzące w skład relacji należą do tej samej warstwy obrazu (w rozumieniu Ingardena). Skupmy się na relacjach między barwami u Ittena. Co je wyróżnia?

Stosunkom między barwami przypisać można pewne własności. Są to na przykład różne własności kontrastu symultanicznego lub jakiegokolwiek innego, które wyróżnia teoria kontrastów barwnych. Przypisujemy im także własności, o których mówi Ingarden. Każdy z nich jest relacją symetryczną, może być dwu-

lub więcej członowy. Kontrast jasności jest przechodni: jeśli plama A jest jaśniejsza od B, a B jaśniejsza od C, to plama A jest jaśniejsza od C itp. Pozwala to przypuszczać, że stosunek jako podmiot własności jest przedmiotem. Zrazem jednak wydaje się, że stosunek radykalnie różni się od przedmiotów. Rozważania Ingardena są niezwykle ważne w kontekście zrozumienia, czym jest kolor w obrazie. Ponieważ barwy-nosiciele stosunków są *Dinge an sich*, nie sprowadza się on do jakości barwnych poszczególnych plam. Jest on raczej artystycznie wartościową więzią wszystkich stosunków między barwami w obrazie.

Wracam do relacji między dwoma barwami. Idąc za Ingardenem, można wyróżnić więź stosunku, który w pracowniach malarskich nazywa się kontrastem, a także momenty „wymuszone” przez więź i ją podbudowujące, czyli dwa wykładniki stosunku osadzone niejako na fundamentach relacji, czyli tych momentach barw-nosicieli stosunku, które wchodzi w relację – na przykład jakość barwna i jej jasność oraz nasycenie i temperatura powiązane ze sobą tak, jak trójkątność z trójbocznością w trójkącie. Wskazać trzeba także na znaczenie dwóch nosicieli relacji – w sobie niepoznawalnych. Innymi słowy, mamy dany jakiś koloryt wsparty na plamach barwnych, które działają na siebie swą jakością, jasnością, nasyceniem i temperaturą.

Sam koloryt ani sama relacjonalność barw nie tworzą jeszcze artystycznego sensu. Można wskazać cały szereg przykładów kiczu, które są wprawdzie kolorowe, ale artystycznego sensu nie mają. Powraca więc sprawa tak zwanych harmonii barwnych. Dotychczas próbowano je budować niezależnie od obrazu, zapominając, że taka oderwana harmonia jest co najwyżej wskazówką, która sugeruje, jakie barwy mogą w obrazie stworzyć akord wartościowy artystycznie. Takie oderwane harmonie budował także Witkacy, poszukując jednak egzemplifikacji w obrazie – konkretnie u Gauguina. Stosował je także we własnych obrazach. Witkiewicz, wyczuwając różnicę między harmoniami w oderwaniu i związkami wartościowymi barw w obrazie, niezbyt wyraźnie ją podkreślił. Mimo to warto przyjrzeć się jego teorii przedstawionej w *Nowych formach w malarstwie*, ponieważ został tam opisany jeden z aspektów formy czystej. Akord barwy jest wszak eminentnym przykładem „jedności w wielości”.

W ramach harmonijnie zestawionych barw tworzą się relacje lub interakcje aksjologiczne?

Aksjologię połączeń barw niezależnie od obrazu, ich miejsca w jego strukturze barwnej oraz pełnionej funkcji budowali różni myśliciele. Większość z nich opierała się na apriorycznym porządku kolorów ułożonych na okręgu. Kandinsky i w pewnej mierze Witkacy oparli się na świadomości koloru. Jako pierwszy

harmonie zaczął konstruować Goethe, a samo zainteresowanie barwą sięga starożytności¹⁰⁰.

Nie mam zamiaru omawiać tutaj problematyki koloru ani systematycznie, ani historycznie. Nie jest to potrzebne. Chodzi mi o principium budowania połączeń artystycznie wartościowych. Kolor jest tu jednym z przypadków tego, co można nazwać kanonem. Ten ostatni to zespół przepisów podpowiadających artyście, co należy uczynić, aby stworzyć wartościowe dzieło. Kanon poprzedza dzieło – w naszym przypadku obraz malarski. Jest on ogólny i idealny. W ontologii Ingardena to zespół stałych zawartości idei. Na przykład Goethe powie, że zestawienie żółci z fioletem jest harmoniczne. Nie ma jednak mowy o konkretnej żółci czy też tym oto fiolecie, lecz o idealnych jakościach w zawartości idei. Przykłady, które znajdujemy w książkach, próbują jedynie unaocnić owe czyste jakości i ich połączenia. Są one ilustracjami zawartości idei. Czym innym są zaś harmonie wykonane na ćwiczeniach z działań barwnych. Składają się one z dwóch lub trzech kolorów wchodzących ze sobą w relację, której jakością jest harmonijność lub dysharmonijność. Zestawiając takie harmonie *resp.* dysharmonie, używa się barwnych papierów lub maluje farbami (co daje gorsze efekty).

Konkretna harmonia przeniesiona na płaszczyznę obrazu okazuje się zazwyczaj „surowa”, gdyż nie uwzględnia pozostałych relacji między barwami. Należy ją zatem „dociągnąć” – dopiero wówczas zyskuje pełną konkretność i indywidualność, a jej idealna wartościowość staje się konkretną wartością artystyczną tego oto obrazu. Przypominam *Tahitańską Wenus* Gauguina i opis tego obrazu dany przez Witkacego.

Porozmawiamy jeszcze chwilę o Goethem. Jest on autorem chyba pierwszego na świecie dzieła poświęconego psychologii kolorów. Ale jego Teorii kolorów dzisiaj już się nie czyta. Powszechnie uważa się ją za przestarzałą. Tymczasem książka ta może nam wiele powiedzieć o czasach autora. Pokazuje, jak fascynacja odkryciami nauk przyrodniczych wpłynęła na malarzy, artystów i filozofów.

Goethe w swej *Farbenlehre* budował połączenia barw, określając ich więź jako „harmoniczną”, „charakterystyczną” lub „bez charakteru” czy też „charakteru pozbawioną”. Chodzi innymi słowy o zestawienia z wyrazem lub bez wyrazu.

Goethe tworzył owe związki w oparciu o koło barw, czyli porządek elementów ustawionych na okręgu, posługując się wpisanymi w tę figurę trójkątami

¹⁰⁰ Por. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008; idem, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, tłum. J. Holzman, A. Żakiewicz, Kraków 2010.

oraz przekątnymi. Można więc powiedzieć, że tworzył aksjologię połączeń barwnych, posiłkując się geometrią, materialnym *a priori*. Oko powinno niejako znajdować upodobanie w tym, co mu podsuwa geometria! Malarz winien uporządkować swą paletę i tworzyć zestawienia barw, sięgając do wskazanych w *Farbenlehre* połączeń. Stanowią one swoisty przepis na poprawną kompozycję. Jest to kanon, który można stosować mechanicznie, bez wyczucia – ze skutkiem raczej oplakany, lub traktować jako propozycję, wskazówkę pomocną w rozwiązywaniu problemów połączeń barw na płótnie.

Goethem inspirowali się artyści z całej Europy?

Nie do końca, Francuzi na przykład nie interesowali się Goethem, dlatego impresjoniści, a zwłaszcza Georges Seurat, sięgnęli do porządku barw ustalonego przez Michela E. Chevreula. Jest to w gruncie rzeczy rozbudowany krąg barw Goethego. Harmonijne są połączenia barw leżących na przeciwległych końcach średnicy, którą można dowolnie obracać. Barwy leżące na jej końcach są opozycyjne i harmonizują z sobą. O barwach dopełniających wolno mówić jedynie w przypadku okręgu złożonego z sześciu części – trzech barw prostych i trzech mieszanek, *notabene* sztucznie skonstruowanych, gdyż płynnie przechodzące w siebie tony barwne niejako „kwantyfikujemy”, tworzymy porcje żółcieni, błękitu cyjanowego i różu magenta (którego nie ma w spektrum – magenta jest wynikiem zmieszania krańców widma) oraz porcje mieszanek: fioletu, oranżu i zieleni.

Dopiero w oparciu o taki konstrukt wolno nam powiedzieć, że leżący na okręgu, ujednolicony kolor żółty (3 – *gelb*) jest dopełniany przeciwstawnym mu fioletem (1 – *violett*). Stwierdzenie to nie jest ściśle. Po pierwsze, purpura jest tworem sztucznym, powstałym wskutek zmieszania krańców spektrum, i chociaż uchodzi za barwę prostą, wcale taką nie jest. Po drugie, żółcień (barwa prosta) dopełniany jest przez fiolet, jednak w skład tego ostatniego wchodzi tylko purpura i błękit cyjanowy, jego dopełnieniem jest czysty żółcień, a oranż i zieleń pozostają „osierocone” – w ich skład wchodzi żółcień i purpura z jednej, a błękit cyjanowy z drugiej strony. Te same barwy wchodzi także w skład fioletu. Unacocznia to dobrze schemat narysowany przez Paula Klee, na którym widzimy zasięg działania barw prostych.

O dopełnianiu można mówić w oparciu o schemat Ittena. Trzeba však pamiętać, że omija on trudności tylko pozornie. Energia żółcieni obecna jest w trójkątach oranżowym i zielonym; czerwieni – w trójkątach oranżowym i fioletowym, a błękitu – w trójkątach fioletowym i zielonym. Wolałbym zatem nie mówić o stosowaniu przez Seurata barw dopełniających, a jedynie o budowaniu zestawień barw opozycyjnych, leżących na przeciwległych krańcach średnicy poruszającej się po „kole barw”.

Seurat budował swe obrazy, opierając się na *Cercle chromatique* Chevreula. Widzimy to zwłaszcza w kompozycji *La grande Jatte*. Mamy do czynienia z tworzeniem zestawień i uznawaniem pewnych połączeń barw za wartościowe w oparciu o system, aprioryczny konstrukt.

W tekstach Vincenta van Gogha widzimy duże zainteresowanie kwestią harmonii ekspresyjnej oraz opozycji między barwami.

Van Gogh powoływał się w swych listach na Eugène'a Delacroix. Nie chodziło mu jednak o tłumaczenie relacji światła i cienia barwami opozycyjnymi: jeśli na przykład światło postawimy żółte, to cień należy postawić fioletowy. Delacroix narysował w swych *Dziennikach* trójkąt, na którym uwidocznił dostrzeżone w naturze, zwłaszcza w silnym słońcu Maroka, opozycje. Czym innym jest jednak widzenie barw dopełniających – jednej w świetle, drugiej w cieniu, czym innym uznanie ich połączenia w obrazie za harmonijne, a jeszcze czym innym dostrzeżenie ekspresyjnego charakteru tego połączenia.

Połączenia zieleni z czerwienią czy żółcieni z fioletem nie są u van Gogha dyktowane prawami optyki, lecz ekspresyjnym charakterem, który się z tymi zestawieniami wiąże (zależnie jeszcze od potraktowania ich w obrazie). Użycie tych połączeń w *Kawiarni nocnej* jest bez wątpienia ekspresyjne, ma spotęgować działanie płótna i unaoczniać targające ludźmi namiętności – przynajmniej taki był zamiar artysty.

Nieco inaczej jest u Kandinsky'ego, u którego mamy harmonie budowane w oparciu o „konieczność wewnętrzną”. Rozbija on aprioryczną strukturę rządzącą zestawieniami kolorów. Wiąże je powodowany tym, co nazywa *Innere Notwendigkeit*, czyli wewnętrzną koniecznością. Nie odwołuje się do funkcyjnych odniesień chromatycznych na kole barw.

Witkacjańska czysta forma zajmowała głównie badaczy literatury, filozofów i historyków sztuki, którzy – z wyjątkiem Mieczysława Porębskiego i Wojciecha Sztaby¹⁰¹ – raczej nie zwracali uwagi na to, co Witkacy pisał o barwach. Rozdział o kolorze z *Nowych form w malarstwie* zawiera opis momentu c z y s t e j formy oraz f o r m y o b r a z u. To aksjologiczna interakcja barw – w idei i obrazie.

¹⁰¹ W. Sztaba, *Gra ze sztuką*, Kraków 1982. Autor interesująco omawia rolę koloru w obrębie formy obrazu, biorąc pod uwagę wszystkie teksty Witkacego na ten temat, także te zamieszczone w powieściach. Sztaba zwraca uwagę na to, że kolor w obrazach Witkiewicza wykracza poza funkcję budowania formy. Tutaj interesuje mnie tylko fragment dotyczący *Nowych form w malarstwie*, czyli teoria koloru. Nie interesuje mnie aspekt praktyczny, czyli użycie przez Witkacego barw w obrazach.

O ile Albersa i Ittena interesowała interakcja barw, ich uleganie wpływom i zmiany, o tyle Witkacy pozostawia te sprawy na boku. Chociaż mówi o kolorach dopełniających, to niemal od razu ocenia owo dopełnianie się jako harmonię. Ittena lub Albersa w zestawieniu na przykład zielonawo-szarego z czerwienią w pełni nasyconą i o maksimum jasności interesuje przede wszystkim spotęgowanie działania zieleni w szarości wskutek kontrastu symultanicznego, podczas gdy Witkacego zajmuje głównie pytanie, czy wartość immanentna czerwieni harmonizuje z wartością zielonawo-szarego, a także czy cynober chiński postawiony w obrazie w sąsiedztwie rozbielonego grynspanu będzie zestawieniem harmonijnym czy dysharmonijnym. Na pierwsze pytanie udziela mu odpowiedzi rodzina idei, którą buduje, na drugie – doświadczenie artysty, czyli oko.

Nie jest naszym celem dokonanie pełnej analizy teorii barw Witkacego. Interesuje mnie tylko jedno: jego próba dotarcia do artystycznego sensu w warstwie plam barwnych. Trzymam się możliwie blisko indywiduum widzianego w świetle zawartości rodziny idei.

Czy tworząc własną paletę, malarz powinien uwzględnić teorię rodziny idei barw?

Rozróżnienie między paletą a rodziną idei zaznacza się u Witkacego wyraźnie, aczkolwiek nie ma u niego mowy o idei *explicite*. W świetle tego, co powiedziano wyżej, wolno jednak przyjąć, że to, co Witkacy mówi o „kolorach widmowych”¹⁰², odnosi się raczej do idei, tym bardziej że przeciwstawia je „farbom”, a więc paletcie malarskiej. Rodzinę idei Witkacy buduje, opierając się na doświadczeniu, widzeniu barw indywidualnych, przy czym od razu bliski jest barw widmowych, podobnie jak Klee. Opis swój opiera na *Psychologii* Hermanna Ebbinghausa¹⁰³.

Dzieli barwy najpierw na „jaskrawe” i „obojętne”¹⁰⁴, czyli chromatyczne i achromatyczne. Wśród tych pierwszych wyróżnia cztery „kolory główne”: czerwony, żółty, zielony i niebieski¹⁰⁵, ponieważ „bezpośrednia pewność” w tych właśnie barwach ukazuje nam istotną zmianę jakości. Zielony – co zaskakujące – dany jest jako barwa prosta niepodbudowana, czyli elementarna. Jest on „sam w sobie innym kolorem, do innego zupełnie niepodobnym”¹⁰⁶. Obok czterech „kolorów głównych” Witkiewicz ustawia dwa bieguny barw achromatycznych:

¹⁰² S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1974, s. 55.

¹⁰³ Por. H. Ebbinghaus, *Grundzüge der Psychologie*, Bd. 1, Leipzig 1902.

¹⁰⁴ S. I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie*, op. cit., s. 52.

¹⁰⁵ Ibidem, s. 53.

¹⁰⁶ Ibidem.

biel i czerń. Aby zbudować model przestrzenny rodziny idei barw, należałoby umieścić „kolory główne” na czterech rogach kwadratu, biel ponad figurą, a czerń pod nią.

Okazuje się, że rodzina idei barw interesuje Witkacego o tyle, o ile ma związek z indywiduum, czyli paletą, uwzględnia on bowiem w swej ilustracji rodzin idei tylko te, które są „mniej lub więcej dostępne w odpowiednich barwnikach”¹⁰⁷. Ze względu na trudności z modelem przestrzennym zestawia tabelę barw. Nieemożność dołączenia pełnej tabeli jest z jednej strony wadą, z drugiej zaś zaletą, bowiem jakości wydrukowanych barw – zwłaszcza mieszanek – ze względu na odmienny w każdym przypadku sens techniczny odbiegają od jakości farb.

Dochodzi do tego jeszcze sprawa terminologii.

Witkacy przyporządkowuje kolorom z rodziny idei nazwy farb palety malarskiej, których jakości barwne odpowiadają jakościom w zawartości rodziny idei.

Tab. Relacje między zawartością rodziny idei i paletą malarską

Zawartość rodziny idei	Paleta
D 1 = czerwony	= cynober chiński
D 2 = pomarańczowo-czerwony	= cynober francuski
D 3 = czerwono-pomarańczowy	= minia
D 4 = pomarańczowo-żółty	= kadmium pomarańczowe
D 5 = żółty	= kadmium jasne
D 6 = cytrynowo-żółty	= kadmium cytrynowe
D 7 = zielono-żółty	= kadmium cytrynowe z zielenią szmaragdową
D 8 = żółto-zielony	= zieleń szmaragdowa z kadmem cytrynowym
D 9 = zielony	= cynober zielony

¹⁰⁷ Ibidem, s. 55.

D 10 = zimny zielony	= grynspan
D 11 = niebiesko-zielony	= oxyd
D 12 = zielono-niebieski	= oxyd z błękitem pruskim
D 13 = zimny niebieski	= błękit pruski
D 14 = niebieski	= kobalt
D 15 = ciepły niebieski	= ultramaryna
D 16 = fioletowy	= fiolet anilinowy
D 17 = fioletowo-purpurowy	= fiolet anilinowy z ląką czerwoną
D 18 = purpurowy	= laka czerwona

Źródło: opracowanie własne.

Przed wszystkim chciałbym podkreślić, że Witkacy wprowadzie sięga do *Psychologii* Ebbinghausa, ale budując swoją rodzinę idei, nie tylko dostosowuje ją do palety, lecz tę ostatnią przyjmuje także jako swoisty punkt wyjścia w doborze jakości w zawartości rodziny idei szeregu D. Idei jest osiemnaście. Cztery z nich są proste, niepodbudowane i zawierają jako stałe jakości elementarne. Reszta to mieszaniki, których Witkacy nie konstruuje, co jest dodatkowym argumentem na rzecz tego, że jako punkt wyjścia przyjął paletę. Gdyby było inaczej, jego rodzina idei zawierałaby tylko szesnaście barw w szeregu D: cztery barwy podstawowe dawałyby cztery mieszaniny zrównoważone, a osiem powstałych w ten sposób jakości, zmieszanych odpowiednio ze swymi sąsiadami, dawałoby szesnaście mieszanek niezrównoważonych, przechylających się ku jednemu z biegunów jakościowych. Gdybyśmy przyjęli ten schemat, w szeregu D znalazłyby się następujące barwy: żółty (D 5), pomarańczowo-żółty (D 4), czerwono-pomarańczowy (D 3), pomarańczowo-czerwony (D 2), czerwony (D 1), purpurowy (D 18), fioletowo-purpurowy (D 17), fioletowy (D 16), niebieski (D 14), zielono-niebieski (D 12), niebiesko-zielony (D 11), zimny zielony (D 10), zielony (D 9), żółto-zielony (D 8), zielono-żółty (D 7), cytrynowo-żółty (D 6).

Przyjrzyjmy się, jak wygląda rozmieszczenie tych jakości na schemacie. Nie znalazły w nim miejsca barwy D 13 = zimny niebieski (błękit pruski) oraz D 15 = ciepły niebieski (ultramaryna), które są ulokowane w szeregu D schematu Wit-

kacego. Wnoszę stąd, że szereg D nie został zbudowany na podstawie schematu zaczerpniętego z *Psychologii* Ebbinghausa, lecz wydobyto go z takiej palety malarskiej, w której znajdują się błękit pruski i ultramaryna. „Kolory główne” tworzą dwie pary dopełniające:

D 1 = czerwony (cynober chiński) / D 9 = zielony (cynober zielony)

D 5 = żółty (kadmium jasne) / D 14 = niebieski (kobalt)

Według Witkacego parą dopełniającą jest nie D 1 / D 9, lecz barwy, które nie leżą dokładnie naprzeciw siebie:

D 1 = czerwony cynober chiński / D 10 = zimny zielony (grynszpan)

D 3 = czerwono-pomarańczowy (minia) / D 12 = zielono-niebieski (oxyd z błękitem pruskim)

Wątpliwości budzi barwa pomarańczowa, bowiem w myśl zawartości rodzinny idei jest to D 3 = czerwono-pomarańczowy, znajdujący się dokładnie pomiędzy D 5 = żółty a D 1 = czerwony. Natomiast jeśli wierzyć nazwom farb, za barwę pomarańczową należałoby uznać D 4 = pomarańczowo-żółty, któremu na palecie odpowiada kadmium pomarańczowe, co do jakości znajdujące się pośrodku między barwą czerwoną a żółtą. Rozstrzygnięcie tej kwestii nie jest możliwe z uwagi na brak farb, którymi dysponował Witkacy. Jeśli jednak przesądzimy sprawę na rzecz D 4, wierząc nazwie z palety, wówczas para D 4 / D 12 znajdzie się dokładnie naprzeciw siebie. Para D 6 = cytrynowo-żółty (kadmium cytrynowe) / D 16 = fioletowy (fiolet anilinowy) ulokowana jest w powyższym schemacie naprzeciw siebie i nie wymaga korektur. Idąc dalej: para D 9 = zielony i D 18 = purpurowy nie jest dokładnie przeciwległa, natomiast para D 5 = żółty (kadmium jasne) / D 14 = niebieski (kobalt) znalazła się dokładnie naprzeciw, przy czym kobalt został uznany za barwę dopełniającą kadmium jasne (uzupełnijmy: kadmium żółte jasne) raczej arbitralnie. Witkacy nie konstruuje zatem rodziny idei, lecz wydobywa ją z palety.

Czy zielony jest dany jako barwa prosta i niepodbudowana?

Co do tego można mieć poważne wątpliwości, w zieleni bowiem da się wykryć działające energie barw żółtej i niebieskiej. Dlatego też podejmę niżej próbę odniesienia jakości barwnych z rodziny idei Witkacego do dwunastoelementowej rodziny idei, którą przyjąłem wcześniej, a także zestawię jego terminologię z tą zaczerpniętą częściowo od Arnheima, gdyż precyzyjniej ukazuje ona strukturę mieszanek niezrównoważonej. Czyni to zresztą Witkacy, ale nie zawsze konsekwentnie. Nie chodzi mi tutaj o poprawianie go czy wpisywanie we własny sche-

mat, lecz o to, by pokazać, że im bliżej jesteśmy indywiduum, tym bardziej schematy zawodzą – zwłaszcza gdy zaczyna się mówić o harmoniach czy dysharmoniach.

Jakość barwna laki czerwonej to dla Witkacego purpura, tymczasem dzisiaj istnieje farba zwana *expressis verbis* purpurą, natomiast lakę czerwoną należałoby określić raczej jako czerwień czystą, przeciwnie do jakości barwnej cynobru chińskiego, która zawiera już pewną dawkę żółci. Innymi słowy, czerwony D 1 Witkacego jest bliższy jego pomarańczowo-czerwonemu D 2, w naszej terminologii żółto-czerwonemu. Nie wiadomo także, jak ułożyć barwy niebieskie – jakości barwne błękitu pruskiego, kobaltu i ultramaryny.

Dla Witkacego cytrynowo-żółty zabarwiony jest nieco zielenią i dlatego znajduje się między żółtym D 5 a zielono-żółtym D 7, opozycja fioletowy / cytrynowo-żółty nie jest więc parą dopełniającą czystej żółci i fioletu, lecz żółci przełamanej niebieskim i fioletu. Znowu okazuje się, że Witkacy miał wprawdzie na oku swą rodzinę idei, ale w ręku trzymał paletę i tam szukał barw dopełniających, harmonii i dysharmonii, które ostatecznie pojawiają się lub nie, gdy postawimy obok siebie takie farby, jak cynober chiński wyciśnięty z tuby i – powiedzmy – oxyd. Wówczas nie obchodzi nas, czy to harmonizuje w idei *resp.* czy są to w idei barwy dopełniające. Interesuje nas tylko, jak to połączenie osądzi nasze oko. Nie zajmujemy się również tym, jak wygląda barwa czerwona przyciemniona przez ujęcie jej jasności, lecz tym, co się stanie, gdy do farby czerwonej (cynobru chińskiego) dodamy farbę czarną. Wówczas może się okazać, że zamiast ciemniejszej czerwonej otrzymamy ton fioletowy...

Warto zauważyć, że Witkacy nie jest konsekwentny i nie wszystkie mieszanki wypróbowuje na palcu. Dla niego dodanie bieli lub czerni do jakiejś farby zmienia tylko jej nasycenie, nie zaś jakość – co nie jest prawdą.

Na koniec jeszcze jedna uwaga: Witkacy, podobnie jak Arnheim, zaznacza w swej terminologii strukturę mieszanki, nazwę barwy dominującej w mieszance umieszczając na drugim miejscu i pisząc ją w mianowniku. Na przykład barwy znajdujące się między żółtym a zielonym nazywają się kolejno: cytrynowo-żółty (żółty dominuje w mieszance), zielono-żółty (żółty nadal dominuje), żółto-zielony (dominuje już zielony). I tutaj jednak nie obejdzie się bez kłopotów, nie jest bowiem pewne czy zielono-żółty jest mieszanką przechyloną w kierunku żółci, czy też zrównoważoną mieszaniną żółtego i zielonego, która tylko ze względów językowej elegancji nie nazywa się „zielony-żółty”.

ROZDZIAŁ V

Harmonia/dysharmonia

U Witkacego nie pojawia się termin „wartość” czy „jakość wartościowa”. W *Nowych formach w malarstwie* nie ma także pojęć „idea” czy „rodzina idei”, pozwałam sobie jednak ich używać, sądząc bowiem, że czysto rzeczowo o tych właśnie sprawach autor mówi, operując tabelą barw z jednej, a nazwami farb z drugiej strony. Harmonie i dysharmonie są zaś kwalifikatorami wartościującymi połączenia barw. Harmonią jest dla Witkiewicza takie połączenie barw, które daje wrażenie przyjemności i uspokojenia, a dysharmonią takie, które wywołuje wrażenie przykrości i niepokoju¹⁰⁸. Obydwie zależą zatem od tego, kto owo wrażenie posiada, ten ktoś zaś zanurzony jest w otaczającej go kulturze. Harmonie i dysharmonie są więc „względne” – powie Witkacy. Ponadto zależą od kształtu plam barwnych, ich wielkości i stosunku¹⁰⁹. Pewne harmonie wiążą się z dopełnianiem w rodzinie idei. Przede wszystkim jednak to, czy jakieś połączenie jest harmonijne, czy też nie, „rzucą się w oczy”¹¹⁰, ale – i tu zaczyna się coś bardzo interesującego – rzucające się w oczy połączenia są natychmiast przenoszone w zawartość Witkacowej rodziny idei. Mówi on bowiem dalej, że w oczy rzucają się kolory najsilniejszego przeciwieństwa, kolory dopełniające, to zaś, że jakieś barwy są przeciwstawne bądź dopełniające, widać dopiero w zawartości rodziny idei. Harmonię odkrywa i osądza oko, ale nagle okazuje się, że to, co zostało przez nie uznane za harmonijne, znajduje swe potwierdzenie w stosunkach między jakościami barwnymi w rodzinie idei, jednak nie w taki sposób, jakby harmonia była bezpośrednią indywidualizacją połączenia obecnego w rodzinie, lecz raczej tak, że rodzina jest pewnego rodzaju regulatorem połączenia indywidualnego.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 54.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem, s. 56.

Pierwszą grupą harmonii „przede wszystkim rzucających się w oczy” są te związane z parami barw dopełniających. Nie wszystkie pary, które są dopełniające dla Witkacego, pozostają takie w wyżej omówionym znaczeniu, nie jest to jednak tutaj ważne. Harmonie związane z parami barw dopełniających Witkiewicz nazywa „dwukolorowymi harmoniami zamkniętymi”. W ich przypadku łatwo zilustrować zależność farba – idea. Jeśli bowiem cynober chiński położony obok grynszpanu daje „przyjemne i uspokajające wrażenie”, to przyjemność owa i spokój są z jednej strony umotywowane naocznie, zmysłowo i indywidualnie działaniem wartości tych barw na siebie, z drugiej zaś oparte są na związku w zawartości rodziny idei, który Witkacy nazywa dopełnieniem i zarazem przeciwieństwem. Jeśli dla oka para ta sobie wystarcza, nie wymagając trzeciego elementu i znajdując się obok siebie, jeśli jest zamkniętą w sobie jednością, której elementy potęgują wzajemnie swoje nasycenie, to w zawartości rodziny idei jakości dopełnia się ona i przeciwstawia, a także znajduje się w jej dwóch węzłowych punktach bądź w ich pobliżu. *In individuo* nie ma takich „węzłowych punktów”.

Barwy tworzące harmonię zamkniętą jedynie potęgują wzajemne działanie. Ich interakcja aksjologiczna to jakby nieustanne „wywyższanie się wzajemne”. Brak w nich jednak jakiegokolwiek napięcia, które pojawi się, „jeśli jeden z kolorów dopełniających nie będzie w maksymalnym nasyceniu, będzie on miał skutek sąsiedztwa z drugim zupełnie nasyconym pewne napięcie w kierunku pełnego nasycenia”¹¹¹. Powstaje wówczas „dwukolorowa harmonia zamknięta o napięciu jednostronnym”. Na palecie uzyskujemy ją, dodając do jednego z członów harmonii zamkniętej nieco bieli lub czerni, co – jak powiedziałem – jest ryzykowne, bowiem czerń dodana do jakiejś farby zmienia jej jakość, a nie tylko odbiera jasność i nasycenie. Po takim zabiegu w miejsce pary farb: cynober zielony / laka czerwona uzyskujemy parę: cynober zielony / rozbielona laka czerwona lub cynober zielony / przyczerwiona laka czerwona. Jakość farby przełamanej ciąży w kierunku jakości czystej, popychana sąsiadującą z nią jakością elementarną, która domaga się swego przeciwieństwa. Harmonia jest zamknięta, bowiem para nie domaga się barwy trzeciej. Podam tu kilka przykładów „dwukolorowych harmonii zamkniętych”, odnosząc je do dwunastoelementowej rodziny idei. Witkacy wymienia dalsze harmonie, których nie będę już omawiał. Zatrzymam się przy tych, które ukazują, jak rezygnuje on ze schematu na rzecz osądu oka.

O tym, że wedle Witkacego ostatecznie rozstrzyga oko, a nie stosunki w zawartości rodziny idei, niech świadczy porównanie harmonii otwartej dalekiego pokrewieństwa wiążącej cynober chiński z kadmiem cytrynowym (w zawartości rodziny idei czerwony D 1 z cytrynowo-żółtym D 6) z dysharmonią dwubarwną,

¹¹¹ Ibidem, s. 57 [podkr. własne].

którą nazywa absolutną (*notabene* niekonsekwentnie, bo absolutna dysharmonia jest „nierozwiązywalna” żadną inną barwą dodatkową, natomiast tę „rozwiązuje” fioletowy D 16). Owa dysharmonia „absolutna” to cynober chiński obok kadmiu jasnego (w zawartości rodziny idei czerwony D 1 w sąsiedztwie żółtego D 5). Cytrynowo-żółty harmonizuje z czerwonym, natomiast żółty już nie! Jest tak chyba dlatego, że wedle Witkacego ten pierwszy zawiera już domieszkę zielonego i jako taki partycypuje w dwukolorowej harmonii zamkniętej czerwonego D 1 z zimnym zielonym D 10 – na palecie: cynobru chińskiego z grynspanem. Czysty żółty natomiast, nie zawierając żadnej domieszki zielonego, nie harmonizuje z czerwonym! Te dwie barwy elementarne Witkacowej rodziny idei nie harmonizują, chociaż nie jest to prawem ogólnym. Żółty D 5 tworzy z zielonym D 9 harmonię otwartą dalekiego pokrewieństwa (podobnie jak D 1 z D 6), a są to też barwy elementarne owej tetrady. Zawartość rodziny idei podpowiada, ale nie rozstrzyga, co jest harmonią, a co nie – o tym decyduje upodobanie oka.

Wychodząc od dysharmonii dwubarwnej, Witkacy tworzy wersje trójbarwne poprzez dodanie do kolorów czerwonego i żółtego barwy następującej kolejno po żółci w kierunku fioletu D 16. Ten zaś ostatecznie „rozwiązuje” dwubarwną dysharmonię, przemieniając ją w harmonię trójbarwną. Interesujące jest to, że z chwilą osiągnięcia zieleni D 9, która u Witkacego dopełnia czerwień D 1 (są to u niego dwa „kolory główne”), nie otrzymujemy trójbarwnej harmonii, lecz dysharmonię, i to – jak mówi – „najjadowszą”. Składają się na nią barwy: czerwona D 1, żółta D 5, zielona D 9, na palecie: cynober chiński, kadmiu jasne i cynober zielony. Jej lustrzane odbicie, jeżeli przymkniemy oko na nieistotne tym razem przesunięcia, daje najbardziej natężoną – przy największej różnorodności – harmonię trójbarwną.

„Dlaczego pewne kombinacje kolorów jako takie, tzn. niezależnie od ich znaczenia w danym dziele sztuki, są przyjemne dla oka lub nie, pozostaje na razie do pewnego stopnia tajemnicą”¹¹². Nie szukałbym w tekstach Witkacego innej odpowiedzi poza podaną wyżej: osąd oka. Niezależnie od tych tekstów można wszak spróbować zanalizować harmonie i dysharmonie pod względem strukturalnym, jak to robi Arnheim. Okazałoby się wówczas, że u Witkacego jest więcej harmonii niż u Arnheima i że rządzą nimi inne zasady. Jest to jednak temat odrębnej rozmowy.

Jedno wydaje się pewne: Witkacy nie chce z góry ustalać, które barwy mają z sobą harmonizować, a które nie. Wiedziony intuicją, stara się dociec jakichś prawidłowości aksjologicznych rządzących paletą i połączyć doświadczenie artysty z tym, co wykrywa równocześnie w rodzinie idei.

¹¹² Ibidem, s. 60.

Ostatecznie jednak wartość barw wchodzących w interakcję aksjologiczną i wartość jej wyników jest oceniana przez oko malarza, a potem widza. Ewentualny sens kolorystyczny obrazu, w którym stwierdzamy występowanie harmonii, dysharmonii czy też dysharmonii zmienionych w harmonie przez barwy „rozwiązujące”, jest w jakiś sposób rządzony przez zawartość rodziny idei, ale nie rygorystycznie. Myślę, że można w tym miejscu powtórzyć to, co powiedziałem, omawiając rodzinę idei jako kanon. W moim przekonaniu harmonie i dysharmonie barw są znakomitymi przykładami „czystej formy” w malarstwie.

Wychodząc od barw danych w świecie, w rodzinie idei odnaleźliśmy kanon sensu kolorystycznego i wskazaliśmy *loci naturales* jej elementów oraz schematy harmonii bądź dysharmonii barwnych. Wraz z Witkacym wróciliśmy do indywiduum, które jednak nie jest już tylko taką czy inną barwą w świecie, ale paletą malarza, w tym przypadku konfrontowaną z przyjętą przezeń zawartością rodziny idei barw. Znaleźliśmy się więc w kręgu malarstwa. Sens w rodzinie idei nie jest jednak sensem w płaszczyźnie obrazu. Jest on co najwyżej sensem regulującym, ale nie normatywnie, sens kolorystyczny w płaszczyźnie obrazu, któremu na koniec pragnąłbym się przyjrzeć. O ile do zawartości rodziny idei docieramy w ideaacji czystych jakości barwnych, o tyle barwy obrazu dane są w widzeniu indywidualnemu oku, przy czym problematyka ta dzieli się od razu na dwa działy rozważań: pierwszy to oko, widzenie i ewentualnie także rozumienie barwy w procesie twórczym, czyli kwestia wprowadzania sensu kolorystycznego w płaszczyznę obrazu; drugi zaś to kontakt widzącego i rozumiejącego oka z sensem kolorystycznym w obrazie.

Opracowaniem działu pierwszego byłaby dialektyka twórczego oka i odczytana pod tym kątem *Dialektyka twórczości* Władysława Stróżewskiego. Drugi dział opracowywali teoretycy pozostający w kręgu psychologii postaci, między innymi Rudolf Arnheim, a w Polsce Stefan Szuman¹¹³. Arnheim poświęca barwie tylko jeden rozdział swej książki, ale problematykę pozostałych związać można z sensem kolorystycznym, da się bowiem w jego obrębie rozważać sprawy takie, jak: równowaga, kształt, forma, przestrzeń, światło, ruch, dynamika i ekspresja, oczywiście wszystkie w związku z barwą zarówno *in individuo* – co nas tutaj szczególnie interesuje – jak i na pewnym poziomie ogólności. Pisząc o barwie, miałem na oku – paradoksalnie – nie ją samą (wówczas trzeba by to wszystko nieco inaczej potraktować), lecz odróżnienie sensu w zawartości rodziny idei od sensu kolorystycznego *in individuo* oraz ukazanie ich wzajemnych związków, którym na zakończenie pragnąłbym poświęcić kilka uwag.

¹¹³ Por. R. Arnheim, op. cit.; S. Szuman, *O oglądaniu obrazów*, Warszawa 1948.

Rozważania te uzasadniają przyjętą na początku hipotezę: barwy w zawartości idei, ich związki i swoista aksjologia to moment „czystej formy”. Forma jest czysta tylko w idei. Tam jest także ogólna. W idei wskazuje Witkacy czyste jakości barwne i opisuje idealne formalne jakości wartościowe, które nazywa harmoniami, a które z kolei pozwalają w obrazie tworzyć barwne harmonie lub dysharmonie i ewentualnie rozwiązywać te ostatnie. W obrazie jednak występuje jedynie forma – forma tego oto obrazu, której momentem jest kolor. Związek zestawień barwnych w danym dziele z zawartością idei barwy i aksjologią połączeń wewnątrz niej określić trzeba jako uczestniczenie konkretyzacji w zawartości idei. Idea barwy nie wyznacza zestawień tak, jak na przykład idea trójkąta wyznacza dowolny trójkąt. Połączenia barw wskazane w zawartości idei jako harmonijne czy dysharmonijne regulują jedynie ich zestawienia w obrazie.

Idea barwy i połączenia wewnątrz niej są więc w stosunku do obrazu swoistą ideą regulatywną – momentem całej czystej formy. Kolor w obrazie jest momentem jego formy – nie jedynym, ale na tyle znaczącym, że pozwala uchwycić różnicę między formą czystą a formą w obrazie, której Witkacy terminologicznie nie odróżnia. Zwrócił on uwagę na oko jako władzę sądzenia, która decyduje o tym, czy dane połączenie barw w obrazie jest harmonią, czy też dysharmonią, a więc także o tym, jaka wartość dana jest wraz z ich zestawieniem. Tym, co pozwala oku Witkacego sądzić, jest *em o c j a*, którą nazywa *przyjemnością* lub *przykrością* wzbudzoną przez barwy. Oko Witkacego byłoby więc sędzią, którego kodeksem jest emocja. Akt sądenia poprzedzony jest jednak przez wybór barw, ich łączenie i widzenie razem, odnalezienie wzajemnych powiązań opartych na zawartości rodziny idei, które to operacje podsuwają sądzącemu oku zadatek artystycznego sensu i pozwalają dostrzec go w gotowym obrazie. Pokazuje to analiza obrazu Gauguina *Tahitańska Venus*, w którym Witkacy poszukuje harmonii, dysharmonii i ich rozwiązań poprzez zawartość rodziny idei, a zatem poszukuje momentów formy w konkretnym obrazie. Paleta byłaby do takiej analizy nieprzydatna z dwóch względów: po pierwsze, nie wiadomo, czy farby, które wymienia Witkacy, używane były również przez Gauguina, po drugie zaś, barw w obrazie nie można opisać samym językiem palety, są one bowiem uwarunkowane przez interakcję i jako takie do składników palety nieredukowalne. Analizę *Tahitańskiej Venus* wolno nazwać rozumieniem struktury, jest bowiem poznawaniem obrazu istotnie pośrednim.

Analiza taka, pytając o harmonie i dysharmonie, prowadzona jest w nastawieniu estetycznym, a nie badawczym. Jest to także analiza rozumiejąca poprzedzona doświadczeniem wartości barw i ich stosunków.

Wzbogaca ona estetyczne przeżycie obrazu, a wzbogacenie na tej drodze może być bardzo istotne i potrzebne. Dzieła (malarskie) są bowiem w znacznie wyższym stopniu „gotowe” niż dzieła literatury i w zasadzie są dostępne oglądającemu je naraz we wszystkich swych częściach składowych. Stąd też – dla mało doświadczonego odbiorcy – niebezpieczeństwo zbyt szybkiego zadowalania się nieraz mało zróżnicowaną ich postacią, jaka narzuca się przy pobieżnym i biernym ich oglądaniu, niebezpieczeństwo sprymitywizowania przeżycia estetycznego i nieadekwatność tego, co w nim uchwycone, w stosunku do dzieła. W takim przypadku proces dorozumiewania się struktury nie znajduje samorzutnie w bezpośrednich danych dostatecznego zahaczenia, zwłaszcza że w poznawaniu dzieła malarskiego brak takiego niezbędnego pierwszego stadium o naturze rozumienia, jakim jest rozumienie językowych elementów czytanego tekstu w poznawaniu dzieła literackiego. To też tutaj zbyt słaba dla zapoczątkowania procesu rozumienia sugestia nieraz musi doznać wzmocnienia z zewnątrz, np. przez zwrócenie uwagi na stosunek pewnych elementów uchwyconych naocznie. Można powiedzieć, że bezpośrednie dane muszą zostać zaktywizowane, np. przez wysunięcie pytania o ich sens i rolę w całości – ale tylko zaktywizowane, gdyż odpowiedź na to pytanie noszą one same w sobie i nie musi ona wcale być narzucana z zewnątrz, może być odkryta, wyartyżona przez nie same, a więc znaleziona w procesie rozumienia, byle się on tylko zaczął. Wprowadzenie w ten sposób w proces estetycznego przeżywania fazy rozumienia powoduje nieraz narastające jak lawina naoczne odsłanianie się różnych estetycznie doniosłych momentów, wzbogaca więc samo przeżycie estetyczne, a z kolei także już samorzutnie się zeń wywodzący proces rozumienia struktury¹¹⁴.

Tekst Danuty Gierulanki pokazuje, że widzenie przez Witkacego barwnych momentów formy w obrazie Gauguina nie jest bezpośrednim doświadczeniem barwy, lecz rozumieniem zestawień barw, a zatem poznaniem istotnie pośrednim.

Indywidualna plama dana jest oku bezpośrednio, podczas gdy pojedyncze zestawienie i jego sens, który może być także sensem strukturalnym, pozostaje przedmiotem rozumienia w widzeniu. W trakcie malowania reakcje oka mogą poprzedzać rozumienie sensu kolorystycznego. Obraz malowany spontanicznie może być poddany rozumieniu dopiero w celu skorygowania błędów, niemniej dokonana korektura podlega znów osądowi oka. Może być też tak, że sens kolorystyczny jest budowany od początku „ze zrozumie-

¹¹⁴ D. Gierulanka, *Rozumienie niektórych wytworów kultury*, [w:] eadem, *Psychologia rozumienia*, Warszawa 1986, s. 147 [podkr. własne].

niem”. W takiej sytuacji obraz ma założenie kolorystyczne i prowadzony jest świadomie ku jego realizacji. Można powiedzieć, że bardziej się go „robi”, niż maluje. Sens kolorystyczny w tym znaczeniu jest odpowiedzią na pytanie, które formułujemy za Stróżewskim: Dlaczego plamy barwne zostały tak a tak ukształtowane? W jakim celu tak, a nie inaczej je rozłożono? Nie jest jednak odpowiedzią jedyną. Skoro wiadomo już – w takiej mierze, w jakiej to możliwe – dlaczego warstwa plam barwnych danego obrazu została tak właśnie ukształtowana, to można też stwierdzić, czy w ramach generalnego, ogarniającego sensu mają uzasadnienie poszczególne zestawienia czy grupy zestawień. Polskiemu kolorystcie pewne obrazy powstające po 1945 roku – na przykład Andrzeja Wróblewskiego – mogły się wydać bezsensowne, nie wiedział bowiem, dlaczego warstwa plam barwnych została na płótnie tak, a nie inaczej ukształtowana. Nie ma tu miejsca na dowolność! Nie zawsze znajomość odpowiedzi na pytanie „dlaczego tak?” odkrywa sens kolorystyczny obrazu, może się bowiem okazać, że jakieś płótno rości sobie jedynie pretensję do sensu czy potraktowania barwy w pewien sposób, ale ani go nie zawiera, ani też nie realizuje danej strategii.

O Witkacym mówi się często w kontekście pojęcia „czystej formy”, które było przez niego wielokrotnie omawiane i stało się pewnym wyznacznikiem teorii malarstwa, a także na przykład teatru. „Czysta forma” w sztuce łączy się filozoficznie z jej celem, jakim jest wywołanie uczucia metafizycznego. Nasza dyskusja dotyczy jednak spraw pozornie dość odległych – teorii barwy. Być może jednak „czystą formę” Witkacego da się powiązać z tezami dotyczącymi koloru?

Witkacy opisał czystą formę jako jedność w wielości, nie wnikając w różnicę między formą czystą a formą danego obrazu. O witkacjańskiej czystej formie dyskutowano szeroko. Ja dodam tylko, że wielość – przynajmniej w przypadku tego momentu czystej formy obrazu, jakim jest kolor – dotyczy kontrastów, czyli sprzeczności i przeciwieństw, oraz różnic barw podobnych, które mają swój odpowiednik w formie obrazu. Czysta forma zawiera więc w sobie różnego typu opozycje barw idealnych, jednocząc ich wielość. Forma obrazu jednoczy zaś wielość kontrastów barw – od mocnych po coraz słabsze – i wiąże je z innymi momentami formy.

Myślę czasem, że Witkacowska forma obrazu jest postacią w takim sensie, w jakim o *Gestalt* mówi Hans Urs von Balthasar. W zawartości idei, w której „mieści się” niejako czysta forma, między każdą stałą jako-

ściową niepodbudowaną (a więc w zawartości idei stałą jakościową barwy prostej) a stałymi jakościowymi pozostałych idei barw prostych zachodzi sprzeczność zakresowa i jakościowa, o czym mówiliśmy już wcześniej.

Pamiętając o formie czystej, w której uczestniczy forma obrazu, zauważmy, że z kontrastem w mocnym sensie mamy do czynienia tylko wtedy, gdy żadna z powiązanych nim barw nie zawiera w sobie barwy przeciwnej, tej, z którą kontrastuje. Kontrast w tym sensie pojawia się więc, gdy zestawimy z sobą barwy sprzeczne. Fiolet nie zawiera w sobie żółci. Zieleń nie ma w sobie czerwieni i *vice versa*... Kontrast w sensie słabszym to zestawienie barw przeciwstawnych – na przykład czystej purpury z czystym błękitem. Kontrast jeszcze słabszy to zestawienie kolorów zawierających w sobie składnik barwy sąsiadującej, jak na przykład zieleń i oranż związane obecnym w nich żółcieniem. Następny w hierarchii kontrast powstaje, gdy zestawimy w obrazie dwie odmiany tej samej barwy. Elementem różnicującym może być na przykład jasność.

Uważa Pan Profesor, że w tym ostatnim przypadku należałoby raczej mówić o podobieństwie dwóch barw, a nie o kontraście? Chyba że kontrast potraktujemy tu szeroko, jako coś, co pojawia się w każdym przypadku zestawienia z sobą dwóch barw pod jakimś względem różnych.

Regulatorem sensu i wartości zestawień barw w obrazie, regulatorem momentów formy obrazu danej rozumiejącemu oku, zatem swoiście pośrednio, jest idea barw i związana z nią aksjologia, momenty Witkacowskiej czystej formy.

W naszej rozmowie pojawiają się często takie pojęcia, jak oko, widzenie i rozumienie. Bez wątplenia mają one wielorakie znaczenie zarówno na poziomie malarzkim, jak i w teorii czy filozofii sztuki. Nie musimy wchodzić w rozważania epistemologiczne, by wskazać na problematykę (problemowość) postrzegania i poznania, która się tu uwidacznia. Pojawia się też kwestia nazewnictwa – używamy pojęcia koloru, czasem barwy i innych. Możemy do nich jeszcze wrócić?

Kolor nie jest ani pigmentem, ani farbą, ani barwą farby.

Pigment to ziemia w najszerszym sensie tego słowa, jej ekstrakt, wybrany ze względu na barwę. Jego istotą jest barwa. Wszystkie inne własności pigmentu liczą się tylko ze względu na nią.

F a r b a to pigment ze spoiwem. Farba malarska różni się od pigmentu, bo konieczne do jej powstania spoiwo nadaje barwie swoisty charakter. Na przykład farba powstała w wyniku zmieszania czystego pigmentu o barwie ultramaryny z temperą jajową różni się od tej uzyskanej po zmieszaniu tegoż pigmentu z olejem lnianym lub z akrylem...

B a r w a to widzialna jakość przedmiotu. Inaczej jest w przypadku pigmentu lub farby malarskiej – tu barwa jest istotą pigmentu lub farby nawet wtedy, gdy są one rozpatrywane z punktu widzenia konserwatora lub chemika, bowiem wszystkie ich zabiegi dokonywane są ze względu na nią. Barwa konstituuje pigment lub farbę. Jednak nie jest ona jeszcze kolorem. Można i należy tworzyć teorię barwy, również teorię harmonii barwnych (jak Goethe czy Witkacy), można unaocznić interakcję barw jak Josef Albers, nie jest to jednak teoria koloru. Nie można stworzyć takiej teorii. Nie można go opisać językiem teorii barw. Kolor jest niesprowadzalny do interakcji barw, choć się na niej wspiera. Barwy pozostające z sobą w interakcji nie są jeszcze „wobec siebie”, bowiem ich sąsiedztwo nie jest konieczne. Kolor rodzi się tam, gdzie barwy są „wobec siebie”, a stać się to może tylko w obrazie, gdzie pragną one związać się nierozzerwalnie. Słowo „wobec” jest podstawowym określeniem rodzącego kolor stosunku barwy do barwy w obrazie, jednej plamy barwnej do drugiej plamy barwnej. „Być wobec” nie znaczy „być obok” ani „być w pobliżu”. Czerwona barwa pudełka znajduje się obok zielonej barwy innego pudełka, ale nie wobec niej. „Wobec” domaga się wzajemności. Ta ostatnia konstituuje dopiero kolor. Wówczas jedna barwa jest obecna dla drugiej i przeciwnie. Jedna barwa występuje z drugą. Jest z nią związana bezpośrednio lub pośrednio. Uczestniczy wraz z nią w kolorze, a poprzez kolor obydwie uczestniczą w sobie nawzajem. Jedna barwa wzywa drugą do wzajemności. Dialog ten trwa w przestrzeni intencjonalnej i aksjologicznej. Warunkiem możliwości koloru jest horyzont inny niż rzeczowy...

K o l o r jest prowokacją dla przeciwników malarstwa. Jest on aksjologicznym absolutem w obrazie, stanowiącym jego rację bytu. Sam żadnych racji nie potrzebując, staje przed nami jako dar. Nie można wymusić zstąpienia koloru najstaranniejszym zestawianiem barw w obrazie. Nie mogę „zrobić” koloru w obrazie. Jeśli nieoczekiwanie zstąpi on i w obrazie się pojawi, to mogę tylko strzec tego, co zostało mi powierzone, ponieważ kolor jest niezmiennie kruchy. Niefortunne dotknięcie płótna farbą może go zniszczyć.

K o l o r nie jest ani harmonią, ani proporcją, ani rytmem, ani zestawieniem czy grą kontrastów takich lub innych. Kontrasty są wszędzie, również tam, gdzie nie ma koloru. Jest on zatem czym innym i czymś więcej niż kontrasty i związana z nimi interakcja barw. Nie jest w obrazie, lecz ponad nim. Unosi się ponad wszystkie użyte w obrazie barwy i ich zestawienia, ponad to, co kryje się w pla-

mach barwnych. Porywa mnie w górę po niewidzialnych stopniach hierarchii wartości i w ten sposób wyznacza centrum obcowania z obrazem.

Kolor jest wyższością, skonkretyzowaną chwałą, niepowtarzalną wzniosłością, wspaniałością obrazu. Zdolny jest porwać, zachwycić, wynieść ponad prozę świata, ku poezji malarskiej. Doświadczyć go to widzieć coś, co w obrazie najważniejsze. Blask koloru nie pozwala na zbliżenie, jest nieosiągalny, jednak wymaga uznania – kolor bowiem nie jest kolorem dla siebie. Odkrycie go w obrazie i oczarowanie nim dopełnienia jego sens, stanowiąc jego najbardziej wysublimowaną ekspresję.

Oczarowanie jest najpierw cichym trwaniem przy kolorze, który nie dopuszcza patrzącego do słowa. Należy go czcić milczeniem. Oczarowany kolorem, widzę jego jedyność, niepowtarzalność, wyjątkowość. Kolor nie daje się ogarnąć, wziąć na własność. Oczarowanie przynosi radość. Jest spotkaniem z kolorem i szczytem w odbiorze obrazu. Doświadczenie koloru wyznacza sens i przebieg innych doświadczeń obrazu. Stając w obliczu koloru, nie pytam, dlaczego on istnieje. Racją koloru jest sam kolor.

Obraz bez koloru nie ma racji bytu, bowiem kolor unosi go, ogarnia i wydobywa na jaw jego wartość. Będąc początkiem wtajemniczenia, kolor otwiera przed człowiekiem horyzont sensu, w którym rozwijać się może dalsze obcowanie z obrazem.

Kolor objawia się i wyzwala dopiero w obrazie. Ten ostatni jest hierarchiczną przestrzenią narodzin koloru. Spotkanie z nim wyznacza kierunki naszego obcowania z obrazem. Kolor pozostaje darem dla patrzącego i jest możliwy tylko w obrazie. Nie ma go ani w grafice, ani w projekcie. W obrazie jest modalizacją ciszy i blasku – ujawniają się one w milczeniu, rozkwitając kolorem. Wciela się on w substancję malarską i – w przeciwieństwie do barw – przechowywany jest w obrazach tym bardziej, że nie pozostaje w służbie czynu, a jego obecność w malarstwie nie ma nic wspólnego z praktyką. Upraktycznienie koloru zmienia obraz w malowaną i prowadzi do konieczności usprawiedliwiania malarstwa wobec innych mediów. Kolor wciąż wzbrania mi dostępu do swej istoty, zbliżając się ku mnie w malarskiej medytacji i kontemplacji, które jedynie mogą przyłgnąć doń i przy nim trwać. Medytacja i kontemplacja koloru nigdy nie doprowadzi do jego posiadania. Oko pławi się w nim i pozwala, aby prowadził je do malarstwa. Oko przylega do koloru. Jeśli odrzucę go malując, pojawia się „izmy”, zaczną ulegać opinii rozstrzygającej, które malarstwo należy przyjąć, a które odrzucić.

Kolor uwiódłby mnie, gdybym uwierzył, że jest jedynym sensem obrazu, a nie wrotami, które prowadzą do innych sensów. Kolor całkowicie samoistny, samodzielny i autonomiczny stałby się martwy. Chromatyka dla chromatyki zabiłaby obraz.

Powyższe rozważania nie wyczerpują sensu koloru w obrazie malarskim. Od koloru w obrazie oczekuję świadomości interakcji wartościowych, ale i czegoś więcej – świadomości koloru poprzedzającej niejako malowanie obrazu, malarzkiej mądrości koloru, o której pisze Marcel Proust. Sztuka koloru jest realizacją zobowiązań z innego świata:

Można jedynie powiedzieć, że wszystko się dzieje w naszym życiu tak, jak gdybyśmy w nie wchodzili z ciężarem zobowiązań zaciągniętych w życiu poprzednim; w warunkach naszej egzystencji na tej ziemi nie ma żadnej racji, abyśmy się uważali za zobowiązanych do jakichś cnót [...] ani nie ma racji, aby wyrobiony artysta [wyrażenie *l'artiste cultivé* przełożyłem jako „wytrawny/wyrobiony artysta”. Boy użył błędnie słów „niewierzący artysta”] czuł się zobowiązany rozpoczynać dwadzieścia razy jedno dzieło, którego sukces mało będzie obchodził jego ciało toczone przez robaki – jak ten fragment żółtej ściany, który namalował z takim kunsztem i wyrafinowaniem artysta na zawsze nieznany, dość niepewnie określony nazwiskiem Ver Meer. Wszystkie te zobowiązania, nie mające sankcji w życiu obecnym, zdają się należeć do odmiennego świata opartego na dobroci, na względach moralnych, na poświęceniu; świata całkowicie odmiennego niż nasz; świata, który opuszczamy, aby się urodzić na tej ziemi, zanim może wrócimy tam, aby żyć wedle owych nieznanych praw, którym byliśmy posłuszni, bo nosiliśmy je w sobie, nie wiedząc, kto w nas zakreślił te prawa, do których wszelka głęboka praca inteligencji nas zbliża, a które są niewidzialne jedynie – a i to pytanie! – głupcom¹¹⁵.

Oczekuję, by malarz dążył do realizacji w obrazie owego *irreductibile quid* koloru, tego, by kolor miał – jak w obrazach mistrzów – niepowtarzalną, niepodrabialną indywidualność. U mistrzów malarstwa dochodzi do unikalnej, wiecznie nowej indywidualizacji barw wydobytych czy to z bogatszego, czy to z uboższego, ale w końcu mniej więcej tego samego zestawu farb. Proust pisze o tym w związku z powieściowym kompozytorem Vinteuilem, napomyka jednak także o barwach w malarstwie, widząc związki obu sztuk:

¹¹⁵ M. Proust, *W poszukiwaniu...*, op. cit., s. 215–216. Tekst oryginalny: „Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure; il n'y a aucune raison, dans nos conditions de vie sur cette terre, pour que nous nous croyions obligés à faire le bien, à être délicats, même à être polis, ni pour l'artiste cultivé à ce qu'il se croie obligé de recommencer vingt fois un morceau dont l'admiration qu'il excitera importera peu à son corps mangé par les vers, comme le pan de mur jaune que peignit avec tant de science et de raffinement un artiste à jamais inconnu, à peine identifié sous le nom de Ver Meer. Toutes ces obligations, qui n'ont pas leur sanction dans la vie présente, semblent appartenir à un monde différent de celui-ci, et dont nous sortons pour naître à cette terre, avant peut-être d'y retourner revivre sous l'empire de ces lois inconnues auxquelles nous avons obéi parce que nous en portions l'enseignement en nous, sans savoir qui les y avait tracées – ces lois dont tout travail profond de l'intelligence nous rapproche et qui sont invisibles seulement – et encore! – pour les sots” (idem, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, Editions Gallimard 1954, s. 187–188).

Można by rzec, że mocą reinkarnacji autor żyje na zawsze w swojej muzyce; czuło się radość, z jaką dobierał kolor jakiegoś dźwięku, zestrajał go z innymi. Bo z głębszymi darami Vinteuil łączył dar, który posiada niewielu muzyków, a nawet niewielu malarzy; mianowicie ten, że używał barw nie tylko tak trwałych, ale tak własnych, iż jak czas nie zmienia ich świeżości, tak uczniowie naśladowujący ich wynalazcę, a nawet mistrze, którzy go przewyższyli, nie zaćmiewają ich oryginalności. Zdobywcę rewolucji, jaką sprawiło ich zjawienie się, nie stapiają się bezimiennie z następnymi epokami, szaleje ona i wybucha na nowo, ilekroć się gra utwory wiekuistego odnowiciela. Każdy dźwięk podkreśla barwa, której wszystkie reguły świata opanowane przez najuczeńszych muzyków nie zdołałyby naśladować¹¹⁶.

Powtarzam: „si personelles [...] que [...] les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres même qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité”. Mówi się na przykład o palecie Tycjana, Rubensa, Rembrandta czy van Gogha... – nie tożsamej z zestawem farb wyciśniętych na drewnianej paletce artysty. Mówi się, że są niepodrabialne, nie do naśladowania.

Dla patrzącego na obraz liczy się działanie koloru. Interesowało ono już Goethego, który w swej *Farbenlehre*, czyli *Nauce o barwie*, zajął się wpływem barw na zmysły i ich oddziaływaniem moralnym. Tak można by przełożyć tytuł jednego z rozdziałów jego *Nauki o barwach* – *Sinnlich sittliche Wirkung der Farbe*. Dla Goethego owo działanie polega na wzbudzaniu uczuć.

Merleau-Ponty poświęca barwie spory fragment swej *Fenomenologii percepcji*¹¹⁷. Dla niego barwa jest nie tyle jakością zmysłową, ile mocą, która promieniuje z przedmiotu, dana pod zmieniającymi się wyglądami, jak tło pod wyodrębnioną postacią, „nie jako widziana lub pomyślana jakość, ale jako obecność niezmysłowa”¹¹⁸.

Hugo von Hofmannsthal w czwartym *Liście powracającego* z 26 maja 1901 roku, zatytułowanym *Barwy*¹¹⁹, opisuje swoją wizytę na wystawie obrazów van

¹¹⁶ Idem, *W poszukiwaniu...*, op. cit., s. 297–298. Tekst oryginalny: „On aurait dit que, réincarne, l’auteur vivait à jamais dans sa musique; on sentait la joie avec laquelle il choisissait la couleur de tel timbre, l’assortissait aux autres. Car à des dons plus profonds, Vinteuil joignait celui que peu de musiciens, et même peu de peintres ont possédé, d’user de couleurs non seulement si stable mais si personnelles que, pas plus que le temps n’altère leur fraîcheur, les élèves qui imitent celui qui les a trouvées, et les maîtres même qui le dépassent, ne font pâlir leur originalité. La révolution que leur apparition a accomplie, ne voit pas ses résultats s’assimiler anonymement aux époques suivantes; elle se , elle éclate à nouveau, et seulement quand on rejoue les oeuvres du novateur à perpétuité. Chaque timbre se soulignait d’une couleur que toutes les règles du monde, apprises par les musiciens les plus savants ne pourraient pas imiter” (idem, *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, op. cit., s. 254).

¹¹⁷ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, op. cit., s. 328 i n.

¹¹⁸ Ibidem, s. 330.

¹¹⁹ H. von Hofmannsthal, *Barwy* (z *Listów powracającego*), List 4. (26 maja 1901), [w:] R. M. Rilke, *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015, s. 113.

Gogha. Narrator był w depresji, a kolor obrazów go uleczył. Odrodził się na wystawie. Píše: „Cóż jednak po barwach, jeśli nie ujawnia się przez nie wewnętrzne życie przedmiotu! [...] istota [...] wyłoniła się jak nowo narodzona z ohydneho chaosu nie-życia, z otchłani nieistotności”¹²⁰.

Poprzez kolor nawiązuje się dialog. Malarz mówi do mnie, a potem „rozmawia” ze mną i umożliwia mi zrozumienie samego siebie.

[...] język (barw) przemówił do mej duszy, obdarzając mnie potężnym uzasadnieniem najbardziej osobliwych i nieodgadnionych stanów mego wnętrza, nagle pozwalając mi pojąć to, czego w moim nieznośnym otępieniu nie potrafiłem wytrzymać, a czego zarazem [...] nie potrafiłem już z siebie wydrzeć – a tu jakaś nieznana dusza o niepojętej sile dała mi odpowiedź, dała mi cały świat w odpowiedzi! Czułem się jak ktoś, kto po nieopisanym zawrocie głowy łapie grunt pod nogami, kto znalazł się w samym oku cyklonu i z radością nań wykrzykuje¹²¹.

[...] teraz [...] mogłem poczuć to coś, owo pomiędzy tych tworów, owo wespół, poczuć, jak ich wewnętrzne życie wyłania się pod postacią barw, jak barwy żyją jedna ze względu na drugą (kontrast symultaniczny), jak każda z nich swą tajemną siłą utrzymuje wszystkie pozostałe, i mogłem we wszystkim tym poczuć serce, duszę tego, który to stworzył, który tą wizją odpowiedział sam sobie na spazm najstraszliwszego zwątpienia, mogłem odczuwać, poznawać, widzieć, doświadczać otchłani i szczytów, zewnątrz i wewnątrz, jednego i wszystkiego w tysięcznym ułamku tego czasu, w jakim piszę te słowa, i byłem jakby podwojony, byłem zarazem panem mojego życia, panem moich sił, mojego rozumu¹²².

[...] barwy rzeczy mają w tych rzadkich chwilach władzę nade mną. Lecz czy to nie ja raczej otrzymuję władzę nad nimi, całą pełnię władzy na jakiś okres czasu, by wydrzeć im ich niewysłowioną, otchłanną tajemnicę¹²³.

[...] barwy stanowią język, w którym ujawnia się to, co bezimienne, albowiem niczym płomień wieczności bije on prosto z niemego źródła istnienia, odnawiając naszą duszę¹²⁴.

Interakcja barw nie jest celem malarstwa. Nie jest nim owa „gra barw”, o której mówił Józef Pankiewicz, nie są nim kontrasty barw opisane przez Johanna Ittena¹²⁵ ani *interaction of color* opracowana przez studentów Josefa Albersa¹²⁶. Kontrasty *scil.* interakcja barw służą tym celom, o których pisali Hofmannsthal, Merleau-Ponty i Proust.

¹²⁰ Ibidem.

¹²¹ Ibidem, s. 113 i n.

¹²² Ibidem, s. 118–120.

¹²³ Ibidem, s. 122.

¹²⁴ Ibidem, s. 123.

¹²⁵ J. Itten, op. cit. Polski przekład: idem, *Sztuka barwy*, Kraków 2015.

¹²⁶ J. Albers, *Interaction of Color*, op. cit.

Wypadałoby teraz zająć się tym, co analizowali już artyści tacy jak Kandinsky, Itten, Klee, czyli równowagą, kształtem, przestrzenią, światłem, ruchem, dynamiką, ekspresją... aksjologią obrazu malarskiego. Jest to jednak temat na osobną rozprawę. Wystarczy powiedzieć, że niemal wszędzie powyżej mowa była o jakościach wartościowych różnego rodzaju, bez których nie można się w malarstwie obejść. Chciałem pokazać, że jakości takie są obecne jeszcze przed postawieniem pierwszej kreski, plamy czy punktu na płaszczyźnie obrazu. Jednak – poczynając od Martina Heideggera – kwestionuje się wartościowanie, a także samo istnienie wartości. Mówiono, że jest ono zabiegiem redukcyjnym podobnym do tego, które w *Złocie Renu* zastosował Albertyk, kradnąc złoto z dna rzeki i redukując jego migotliwą grę do materiału, który po przekuciu go w pierścień daje władzę. Za Cezarym Woźniakiem przytaczam tekst Heideggera:

Oszacowanie czegoś jako wartości sprawia, że to, co wartościowane, staje się wyłącznie przedmiotem ludzkiej oceny. Ale przedmiotowość nie wyczerpuje tego, czym coś jest w swym byciu, i to tym bardziej, jeśli przedmiotowość ma charakter wartości. Wszelkie wartościowanie, nawet wtedy, gdy wartościuje pozytywnie, stanowi subiektywizację. Nie pozwala ono bytowi – być. Pozwala jedynie na to, by byt miał ważność jako przedmiot. Dziwne usiłowanie, by wykazać, że wartości są obiektywne, samo nie wie, co robi¹²⁷.

Wartościowanie nie pozwala dostrzec źródła, z którego wytryska obraz, ani prawdy, jaka się w nim istotczy. Tak być może, ale nie musi. Władysław Stróżewski odróżniłby oddanie sprawiedliwości złotu i grze złota z dna Renu od jego oszacowania jako środka do zdobycia władzy. Różnicę tę omawia w rozprawce *Wartościowanie i ocena*. Poniższe zestawienie jest montażem treści zaczerpniętych z różnych miejsc tego dzieła.

1. wartość konkretna, zrealizowana w takim czy innym przedmiocie. Domaga się ona odniesienia do wartości idealnej. Wskazuje na nią jako coś, co decyduje o jej wartościowości. Jest ona nieredukowalną własnością przedmiotu, która ma zdolność wzbudzania przeżyć emocjonalno-poznawczych kulminujących w przeżyciu:
 - a) przyświadczenia, aprobaty, zadowolenia (wartość pozytywna);
 - b) odrzucenia, dezaprobaty, niechęci, wstrętu (wartość negatywna);
2. wartość idealna – czysty i niedający się zrealizować „typ” czy „model”, do którego wszystkie wartości się odnoszą.

¹²⁷ M. Heidegger, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, oprac. K. Michalski, Warszawa 1977, [za:] C. Woźniak, *Martina Heideggera myślenie sztuki*, Kraków 1997, s. 111.

O wartości możemy wydać sądy różnego typu. Są to:

1. sąd o wartości – wszelki sąd opisowy mówiący coś na temat wartości (w ogóle = aksjologia, idealnej, konkretnej);
2. sąd wartościujący – zakłada sądy o wartości; wartościowanie zaczyna się wtedy, gdy staramy się nie tylko zdać sprawę z wartości przedmiotu, ale i dotrzeć do indywidualnej istoty tej wartości w świetle wartości idealnej, która ją wyznacza. Wtedy i tylko wtedy można mówić o sądzie wartościującym, gdy mamy do czynienia ze stwierdzeniem istoty danej wartości poprzez znalezienie idealnych czynników, których realizacja decyduje o tym, że jest ona tą właśnie, a nie inną wartością. Jest to zdanie sprawy z istoty konkretnej wartości. Sądy wartościujące mogą być prawdziwe lub fałszywe! Graniczną postacią sądu wartościującego jest sąd stwierdzający tożsamość przedmiotu i jego wartości: „przedmiot P jest wartością”;
3. sąd oceniający – odwołuje się koniecznie do kryteriów (skali wartości) zewnątrznych w stosunku do tego porządku, którego realizację stwierdza się w sądzie wartościującym. Ocena jest zawsze oceną czegoś ze względu na coś. Jest to ujęcie wartości w aspekcie jakiegoś przyjętego „z zewnątrz” wzorca, hierarchii czy skali, do której się ją odnosi.

Oceniać „coś ze względu na coś” mogę trafnie lub arbitralnie. Ocenianie greckiego posągu ze względu na kanon ma sens, natomiast czynienie tego ze względu na jego przydatność do wbijania pali w dno rzeki jest nietrafne, gdyż redukuje posąg do jego własności, takich jak waga i twardość. Może się okazać, że posąg jako kafar jest bezużyteczny. Podobnie wartość estetyczną redukuje się do wartości ekonomicznej. Na przykład rynek dyktował raz śmiesznie niskie, innym razem nieprzyzwoicie wysokie ceny prac Jacka Malczewskiego. Jego obraz DESA wyceniała – bywało – na 500 gomułkowskich złotych, a po latach ta sama firma żądała kilkanaście tysięcy złotych za niewiele znaczący szkic. Wartość artystyczna i estetyczna obrazów Malczewskiego to odrębna sprawa. Różnicę między wartościowaniem a szacowaniem unaocniają również ceny obrazów van Gogha w różnych czasach. Ich wartości rynek początkowo nie umiał oszacować, dziś natomiast ceny ustala się absurdalnie wysoko. Pytanie o źródło dzieła sztuki jest fundamentalne, mnie jednak interesowało to, co dzieje się, gdy źródło już tryska czy nawet wytrysło obrazem malarskim.

Nasza rozmowa o kolorach i malarstwie dobiega końca. Omówiliśmy sporo zagadnień dotyczących barw nie tylko z perspektywy praktycznej, ale także filozoficznej i symbolicznej. Rozpoczęliśmy od zagadnień szczegółowych, by dzięki nim dotrzeć do tego, co pryncypialne dla sztuki w ogóle. Czy warto dodać jeszcze jakąś uwagę zamykającą?

Nic z tego, co powiedziałem wyżej, nie daje „przepisu” na dobry obraz, wszystko natomiast unaocznia warunki pojawienia się w nim jakości artystycznie doniosłych. Stale należy pamiętać słowa Roberta Musila:

Es kann deshalb nützen, sich daran erinnern zu lassen, dass in schlechten Zeiten die schrecklichsten Häuser und Gedichte nach genau ebenso schönen Grundsätzen gemacht werden wie in den besten...¹²⁸

Zasady dobrej architektury skodyfikowane przez Witruwiusza legły u podstaw budynków znakomitych i nijakich. Traktatem o malarstwie Leonarda da Vinci inspirowało się wielu, jednak tylko Leonardo użył *sfumato*, tworząc arcydzieła... Malarze wieku XIX – naśladowując w swym mniemaniu Rembrandta – oblewali swe płótna galeryjnym sosem. *Żydowska narzeczona* Josefa Israëlsa uchodziła za równą *Żydowskiej narzeczonej* Rembrandta.

Ernst van de Wetering w znakomitej rozprawie *Rembrandt: The Painter at Work*¹²⁹ wykazał – po przeanalizowaniu materii malarskiej obu obrazów – zaślepienie dziewiętnastowiecznej publiczności podobne temu, które kazało uznawać obrazy Hana van Meegerena za obrazy Jana Vermeera. Warto jeszcze wspomnieć o neogotyku, który znał zasady gotyku lepiej od ludzi średniowiecza. W mojej bibliotece znajduje się niemiecki podręcznik, zestaw zasad budowania neogotyckiej architektury, które wcielono w niezliczone kościoły, zamki, a nawet kamienice. Są „lepsze” od oryginałów – ale martwe.

Omówiłem więc pewne principia, które trzeba znać. Są one na tyle ogólne, że można je wykryć w każdym wartościowym obrazie, jednak ich znajomość nie umożliwi namalowania obrazu, jeśli twórca będzie pozbawiony geniuszu. Estetyka geniuszu była krytykowana przez Hansa-Georga Gadamera. Pisali o nim, jak wiadomo, Immanuel Kant i Max Scheler. Tutaj mam na myśli intuicje, które wskazują wielcy malarze: Leonardo da Vinci, Eugène Delacroix, Balthus, Henri Matisse, Paul Klee, Pablo Picasso... Właściwie teraz należałoby omówić ich poglądy, które nie są tak rozbieżne, jak mogłoby się na pierwszy rzut oka wydawać. Jest to jednak temat odrębnej książki. Tu ograniczyłem się do sformułowania własnych poglądów na malarstwo.

¹²⁸ R. Musil, op. cit., s. 54.

¹²⁹ E. van de Wetering, *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam 2000.

Powiedziałem, że obraz, wszystko, co się nań składa, mieści się w ogarniającej go przestrzeni płaszczyzny obrazu. Jako pierwszy zajmował się nią *explicite* Leon Battista Alberti w *Traktacie o malarstwie*. Była ona dla niego płaszczyzną projekcji w sensie geometrii Euklidesa, bez żadnych dodatkowych określeń. Takie jej rozumienie jest nadal żywe w teorii perspektywy. Zagadnienie płaszczyzny obrazu podejmował Wassily Kandinsky, wykrywając w jej obrębie szereg napięć. Była ona w tym ujęciu jednością przeciwieństw – nie tyle logicznych, ile aksjologicznych. Kandinsky powracał do szerszego sensu płaszczyzny obrazu, obecnego także w dziełach niemających nic wspólnego z perspektywą renesansową, przez co umożliwił pojęcie jej jako intencjonalnej przestrzeni, ogarniającej sobą wartości malarskie i malarski sens. Jest ona właściwym miejscem sensu technicznego, materiału obrazu, jego warstw oraz przenikających to wszystko wartości artystycznych. Nie ma sensu bez wartości ani wartości bez sensu. Dla Kandinsky’ego płaszczyzna jest w stosunku do obrazu pierwotna. Przystępując do pracy, malarz zastaje ją gotową na jego przyjęcie. Kandinsky, pokazując napięcia wśród przeciwieństw płaszczyzny obrazu, przeciwstawia się Strzemińskiemu, którego unizm pragnął się ich pozbyć. Pełnia wizji Kandinsky’ego pozwoliła mi odrzucić poglądy Strzemińskiego na płaszczyznę obrazu. Pomogło mi też postępowanie malarskie Pierre’a Bonnard, u którego płaszczyzna obrazu współkonstytuuje się niejako wraz z obrazem, w trakcie jego powstawania. Jak wiadomo, Bonnard nie przyjmował w punkcie wyjścia określonej kadrem płaszczyzny, lecz zaczynał obraz w nieokreślonej przestrzeni, rozwijając go i prowadząc tak długo, aż jego energia dochodziła kresu. Format, kadr, dany *a priori* u Kandinsky’ego, u Bonnard wyznaczał miejsca wygasania malarskiej energii. Obraz rozpoczyna się, gdy wszystko jest jeszcze możliwe. Jest to jakby *apeiron* Anaksymandra, wewnątrz którego nic jeszcze nie zostało zdefiniowane. Pierwszy krok jest wyborem jakichś możliwości z równoczesnym odrzuceniem innych, każdy dalszy pole to zawęża. Mogę więc przystąpić do pracy, nie wiedząc, co mnie czeka ani co ostatecznie zrealizuję.

Obraz we wszystkich warstwach wciela wartości, które są różnymi twarzami bijącego zeń blasku światła. Owo światło sprawia, że wartości powiązane są w jedność danego obrazu, a także wiąże ze sobą warstwy. Malarz łączy wartości w struktury według kanonicznych praw wiązania się, wykluczania i analogii. Praw tych nie ustala sam. Wyczuwa je intuicyjnie, wspierając się wewnętrzną koniecznością. Pracując nad obrazem, malarz jednoczy różnorakie przeciwieństwa we wszystkich jego warstwach, a także między nimi, co trafnie opisał Ingarden. Powstaje obraz malarski, twór swoiście duchowy o warstwowej budowie. Trzymanie się owej budowy dyscyplinuje pracę malarza, zaś jej uwzględnianie przy opisie utrudnia dywagacje.

Pierwotnym źródłem powstających w klauzurze obrazów i klauzurowego malarstwa jest dla mnie widzące doświadczenie świata, które odsłania go jako miłosne zwierzenie Ojca. Naczelną ideą regulatywną obrazu jest idea pełni malarzskiego blasku, w której obraz mniej lub bardziej uczestniczy i którą odsłania. Mówiąc „tak” widzianemu światu, mówię „tak” Ojcu. Owo „tak” płynące z serca czyni dzieło oryginalnym. Dlatego pracując nad obrazem i nad sobą, wnika nieustannie w świat, aby moje „tak” stało się coraz pełniejsze. Świat jest ważniejszy od sposobu, w jaki go doświadczam, chociaż sposób, modus doświadczenia świata, kryje w sobie tajemnicę sztuki malarskiej! Pracując w klauzurze przeciwieństw, przylegam do widzianego świata. Oderwany od widzenia świata mogę stworzyć dzieła świetne, lecz jałowe.

W takim malarstwie inaczej ma się sprawa z kolorem. Bogactwo odcieni dostępnych na przykład w grafice komputerowej jest na pewno ogromne, niekiedy większe niż w przeciętnym obrazie malowanym ręką, inna jest jednak jego materia, bowiem w obrazie godnym tej nazwy obecna jest malarzka materia i malarzka substancja, których nie da się zrealizować gdzie indziej. Malarstwo oparte na medytacji i kontemplacji poczyną się w blasku kwitnącym w ciszy motywu. Tam ukryte, w milczeniu rozkwita ono formą i kolorem w płaszczyźnie obrazu. Posługując się innymi mediami — od grafiki poczynając, a na video i komputerze kończąc — pozbawiony jestem bezpośredniego kontaktu z wytworem. Te inne media są właśnie mediami w sensie ścisłym, czyli pośrednikami. Pędzel, bez którego zresztą można się obejść malując palcami, nie jest medium, lecz co najwyżej narzędziem, które angażuje w proces twórczy ciało malarza. Poprzez malowanie mogę kształtować sens techniczny, wykorzystując możliwości płótna, gruntu, farb, spoiw. Sens ten jest wprawdzie ograniczony, ale nie ustalony. Inne media narzucają ów sens techniczny z góry. Bezpośredniość sprawia, że malarstwo, stając wobec widza twarzą w twarz, narzuca sobie ograniczenia, których nie mają inne media — obraz jest przecież niepowtarzalnym indywiduum. Nie jest to ani jego siła, ani słabość. Jest to jego swoistość, jego oblicze. Myślę, że sięgnięcie po jeden ze sposobów artystycznej wypowiedzi jest kwestią wyboru tego, o co artyście naprawdę chodzi. Nowe media oferują inne możliwości, nie są jednak od malarstwa lepsze. Czy są mu równe? Rezygnacja z malarstwa nie jest analogiczna do aktu odrzucenia gęsiego pióra na rzecz komputera — jest odstępstwem, zapomnieniem, upadkiem. Malarstwo klauzurowe jest odpowiedzią na ciche wołanie, które sączy się do mych oczu poprzez powstającą wraz z obrazem wyrwę w bycie, odpowiedzią na wołanie ogarniającej mnie miłości. Przesyca ona wszystko, co widzę. Nie wiem, czy malarstwo klauzurowe zostanie przez innych podjęte. Nie wiem też, czy malarze tacy będą liczni i czy powstanie wiele obrazów. Tego nie muszę przewidywać.

Wystarczy, że malując mam świadomość „wybijania dziury” w rzeczywistości i powstawania wraz z płaszczyzną obrazu i obrazem jakiegoś punktu wyjścia do dalszych kroków, a może ostatniej deski ratunku, brzozy, której chwyta się tonący. To, że pewien rodzaj malarstwa może wypływać z medytacji i kontemplacji, niczego nie przesądza.

Bibliografia

- Albers J., *Interaction of Color*, New Haven 1963.
- Albers J., *Interaction of Color – Grundlegung einer Didaktik des Sehens*, Köln 1997.
- Alberti L. B., *O malarstwie*, tłum. M. Rzeplińska, Wrocław 1963.
- Albrecht Dürer. *The Complete Woodcuts*, Berghaus Verlag 1990.
- Ansprache von Benedikt XVI*, Aula Magna der Universität Regensburg, Dienstag, 12 September 2006.
- Arnheim R., *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka*, tłum. J. Mach, Łódź 2013.
- Bartel K., *Perspektywa malarska*, t. 2, Warszawa 1958.
- Cybis J., *Notatki malarskie*, „Sztuka” 1984, nr 1.
- Cybis J., *Notatki malarskie: Dzienniki, 1954–1966*, Warszawa 1980.
- Dawydow J., *Sztuka jako zjawisko socjologiczne*, Warszawa 1971.
- Ebbinghaus H., *Grundzüge der Psychologie*, Bd. 1, Leipzig 1902.
- Ernst B., *Impossible Worlds*, Taschen 2006.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, tłum. J. Holzman, Kraków 2008.
- Gage J., *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, tłum. A. Żakiewicz, M. Machowski, Kraków 2010.
- Gierulanka D., *Psychologia rozumienia*, Warszawa 1986.
- Goethes *Farbenlehre*, Hrsg. Rupprecht Matthaei, Ravensburg 1971.
- Heidegger M., *Budować, mieszkać, myśleć*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1976.
- Ingarden R., *O pytaniach esencjalnych*, „Sprawozdania TNL”, nr 3 (1924).
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 1, Warszawa 1960.
- Ingarden R., *Spór o istnienie świata*, t. 2, Warszawa 1961.
- Itten J., *Kunst der Farbe*, Ravensburg 1961.
- Kandinsky W., *Über das Geistige*, Taschenbuch 2004.
- Kemp M., *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*, Yale University Press 1990.
- Klee P., *Form und Gestaltungslehre*, Bd. 1, *Das bildnerische Denken*, Basel, Stuttgart 1971.
- Lyotard J.-F., *Wzniosłość i awangarda*, tłum. M. Bieńczyk, „Teksty Drugie” 1996, nr 2–3.
- Magia M. C. Eschera, wstęp J. L. Locher, przedm. W. F. Veldhuysen, Taschen 2009.
- Merleau-Ponty M., *Fenomenologia percepcji*, tłum. M. Kowalska, J. Migasiński, Warszawa 2001.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł*, [w:] idem, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, M. Bieńkowska, Gdańsk 1996.

- Merleau-Ponty M., *Postrzeganie, ekspresja, sztuka*, [w:] idem, *Proza świata. Eseje o mowie*, oprac. S. Cichowicz, tłum. E. Bieńkowska et al., Warszawa 1976.
- Miłosz C., *Traktat poetycki z moim komentarzem*, Kraków 2001.
- Musil R., *Der Mann ohne Eigenschaften*, Rowohlt 1978.
- Nietzsche F., *Ecce Homo*, [w:] idem, *Werke in drei Bänden*, Zweiter Band, Carl Hanser Verlag München 1955.
- Nowak A., Sosnowski L., *Słownik pojęć filozoficznych Romana Ingardena*, Kraków 2000.
- Porębski M., *Granice współczesności*, Warszawa 1989.
- Proust M., *À la recherche du temps perdu. La Prisonnière*, Editions Gallimard 1954.
- Proust M., *W poszukiwaniu straconego czasu*, t. 5: *Uwięziona*, tłum. T. Boy-Żeleński, Warszawa 2000.
- Richard P., *Sennelier, l'artisan des couleurs*, Editions du Chêne, Hachette Livre, 2012.
- Rilke R. M., *Cézanne*, tłum. A. Serafin, Warszawa 2015.
- Stróżewski W., *Dialektyka twórczości*, Kraków 1983.
- Stróżewski W., *Logos, wartość, miłość*, Kraków, Kraków 2013.
- Stróżewski W., *Miłość i nicość*, Warszawa 2017.
- Stróżewski W., *Wokół piękna*, Kraków 2002.
- Stróżewski W., Taranczewski P., *Wykłady lubelskie o estetyce*, Kraków 2017.
- Strzebiński W., *Teoria widzenia*, Kraków 1969.
- Sztaba W., *Gra ze sztuką*, Kraków 1982.
- Szuman S., *O oglądaniu obrazów*, Warszawa 1948.
- Valery P., *Degas, taniec, rysunek*, tłum. J. Guze, Warszawa 1993.
- Wawro M., *Aksjologia czystej formy w dziele sztuki*, Archiwum Wydziału Filozoficznego Uniwersytetu Jana Pawła II w Krakowie.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, tłum. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1998.
- van de Wetering E., *Rembrandt: The Painter at Work*, Amsterdam 2000.
- Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie*, Warszawa 1974.
- Witkiewicz S. I., *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Skierniewice 2002.

Indeks nazwisk

- Albers, Josef 32–33, 41–42, 73–74, 77–79, 83–86, 90, 98–99, 105, 119, 123
Alberti, Leon Battista 19–20, 34–35, 127
Alberyk 124
Anaksymander 68, 127
Arnheim, Rudolf 32–33, 68–72, 76–77, 108–109, 113–114
Arp, Hans 76
Bach, Jan Sebastian 8, 14
Bacon, Francis 17
von Balthasar, Hans Urs 117
Balthus 126
Bartel, Kazimierz 19, 22
Benedykt XVI, papież (patrz: Ratzinger, Joseph) 13–14
Bieńczyk, Marek 29
Bieńkowska, Ewa 36
Blake, William 17
Bonnard, Pierre 127
Boy-Żeleński, Tadeusz 9
Braque, Georges 28, 86
Cage, John 61
Caravaggio 12
Cézanne, Paul 9, 23, 27, 30–33
Cichowicz, Stanisław 36
Chevreul, Michel 7, 103–104
de Chirico, Giorgio 12
Chmielowski, Adam 12, 15
Cybis, Jan 8, 20–21
Czapski, Józef 7, 17
Czartoryski, Michał 10
Dawydow, Jurij 11
Delacroix, Eugène 7, 104, 126
Dionizy, święty 15
Dürer, Albrecht 20
Ebbinghaus, Hermann 105, 107–108
Eco, Umberto 15
Ernst, Bruno 22
Escher, Maurits Cornelis 22–23
Euklides 127
van Eyck, Jan 86
Fedorowicz, Tadeusz 10
Franciszek, papież 15
Friedrich, Caspar David 12
Gadamer, Hans-Georg 126
Gage, John 102
Gauguin, Paul 80, 101–102, 115–116
Gierulanka, Danuta 116
von Goethe, Johann Wolfgang 7, 43, 68, 89, 92, 102–103, 119, 122
van Gogh, Vincent 7, 104, 122–123, 125
Gołaszewska, Maria 11
Grzyb, Ryszard 86
Guze, Joanna 16
Heidegger, Martin 14, 124
Heifetz, Jasha 8
Hering, Jean 44
von Hofmannsthal, Hugo 122–123
Holzman, Joanna 102
Ingarden, Roman 10–11, 16, 19, 33, 37–38, 40, 44–45, 58, 60–61, 85–88, 90–92, 94–102, 127
Israëls, Josef 126
Itten, Johannes 33, 42, 68, 73–74, 99–100, 103, 105, 123–124
Jan Paweł II, papież 15
Kandinsky, Wassily 7, 15, 39, 42, 54, 85, 101, 104, 124, 127

- Kant, Immanuel 126
Kemp, Martin 19
Klee, Paul 7, 42, 57–69, 81, 103, 105, 124, 126
Kowalska, Małgorzata 91
Kubicki, Roman 77
Lorenzetti, Ambrogio 22–23
Lyotard, Jean-François 10, 29
Łopacki, Jacek 15
Mach, Jolanta 32
Malczewski, Jacek 125
Malewicz, Kazimierz 90
Matisse, Henri 7–8, 10–11, 16, 86, 91, 126
van Meegeren, Han 126
Mehoffer, Józef 12
Memling, Hans 15
Merleau-Ponty, Maurice 33, 36–37, 91, 122–123
Metzinger, Jean 26–28
Michalski, Krzysztof 124
Mickiewicz, Adam 11
Migasiński, Jacek 91
Miłosz, Czesław 11
Mondrian, Piet 15–16, 78
Monet, Claude 86
Munsell, Albert 7
Musil, Robert 81, 126
Nietzsche, Fryderyk 11
Nowak, Andrzej 86
Nowosielski, Jerzy 97
Ossowski, Stanisław 11
Pamuła, Jan Tadeusz 33
Pankiewicz, Józef 123
Picasso, Pablo 126
Porębski, Mieczysław 26, 104
Poussin, Nicolas 28
Proust, Marcel 7–9, 121, 123
Ratzinger, Joseph (patrz: Benedykt XVI) 13–14
Rembrandt 11, 39, 86, 122, 126
Richard, Pascale 7
Rilke, Rainer Maria 122
Rood, Ogden 7
Rubens, Peter Paul 91, 122
van Ruisdael, Jacob 11
Rzepińska, Maria 19–20
Sasnal, Wilhelm 86
Scheler, Max 126
Seurat, Georges 19, 103–104
Serafin, Andrzej 122
Sosnowski, Leszek 86
Stanisławski, Jan 12
Stróżewski, Władysław 8, 11, 13–14, 16–17, 19, 34, 37–41, 79–80, 114, 117, 124
Strzemiński, Władysław 7, 15, 23–35
Swieżawski, Stefan 10
Szeptycki, Jan 10
Sztaba, Wojciech 104
Szuman, Stefan 114
Taranczewski, Paweł 7–8, 10–16, 41
Taranczewski, Wacław 9, 74, 78
Turner, William 86
Twardowski, Kazimierz 10
Tycjan 86, 91, 122
Umińska, Eugenia 8
Valéry, Paul 16, 97
Venturi, Robert 77
Vermeer, Jan 126
da Vinci, Leonardo 88, 126
Vuillard, Edouard 15
Wawro, Michał 80
Welsch, Wolfgang 77
van de Wetering, Ernst 126
Witkiewicz, Stanisław Ignacy (Witkacy) 42–43, 48, 79–80, 85, 87, 89, 92, 101–102, 104–109, 111–119
Woźniak, Cezary 124
Wróblewski, Andrzej 117
Wujek, Jakub 13
Zeidler-Janiszewska, Anna 77
de Zurbarán, Francisco 12
Żakiewicz, Anna 102

Indeks rzeczowy

- barwa 7–8, 16, 21, 32–34, 41–55, 57–76, 78–87, 89–109, 111–123, 126
- achromatyczna 75–76, 82, 94, 99–100, 105
 - aktywna 47, 54, 75, 98
 - chromatyczna 78, 94, 99, 104–105
 - czysta 46, 49, 52, 58, 60–61, 83–84, 86, 90, 94–96, 100, 103, 109, 113, 118
 - dopełniająca 64, 67, 69–71, 78, 81, 95, 97, 100, 103–105, 108–109, 111–112
 - elementarna 51, 68–69, 71–72, 74, 82–84, 91, 105, 113
 - indywidualna 21, 44–46, 54, 58–59, 63, 68, 81–83, 85, 102, 105
 - nasycona 83, 86, 90, 98, 100, 105, 112
 - prosta 49, 52–54, 60, 62–65, 67, 69, 72, 84, 103, 105, 107–108, 118
 - urzeczywistniona 50, 82
- barwna jakość 21, 44–51, 53–54, 58–61, 65, 67–68, 81, 83, 92, 95–99, 101, 106, 108–109, 111–112, 114–115
- barwna plama 8, 32–33, 38–44, 46–48, 50, 71–74, 76–77, 79, 81–83, 86–95, 97–101, 105, 111, 116–117, 119
- barwność 33, 41, 44–45, 52, 58, 65
- czysta forma 79–80, 101, 104, 114–115, 117–118
- dynamika 27, 33, 60, 62, 114, 124
- dysharmonia 7, 43, 71–72, 80, 83, 85, 89, 92, 102, 105, 109, 111–129
- energia 47–48, 52–54, 57, 62, 64–71, 81, 83, 96, 98, 103, 108, 127
- farba 16, 46–47, 51, 57, 59, 64, 79, 81–83, 91, 96, 102, 105–106, 108–109, 111–112, 115, 118–119, 121–122, 128
- harmonia 7, 42–43, 68–72, 80, 85, 89, 92–93, 97–98, 101–105, 109, 111–129
- hermeneutyka 11–12, 16, 39, 80
- kanon 7, 13, 16, 58, 64–68, 81, 102–103, 114, 125
- kolor 7–8, 16, 19, 28, 32, 35, 41–45, 50, 54–55, 57, 59, 61, 63–65, 68–72, 78, 80–82, 84–86, 91–92, 94, 96–106, 108, 111–115, 117–123, 126, 128
- koloryt 86, 91, 101
- koloryzm 21, 42
- kontrast 31–32, 45, 95–101, 105, 117–119, 123
- mieszanie 51, 54, 57 64–70, 84
- addytywne 51, 69, 84
 - subtraktywne 51, 69, 84
- mieszanka 45, 47–48, 51–54, 57, 60, 62–63, 68–72, 82–83, 107–109
- odcień 44–47, 50, 60, 79, 94, 128
- perspektywa 19–27, 30, 33, 36–37, 73, 127
- płaszczyzna obrazu 19–27, 29, 32–41, 43, 54, 74–76, 98–100, 102, 114, 124, 127–129
- rodzina idei barw 41, 43, 49–55, 57–58, 60, 63, 65, 68, 73–75, 78, 81–82, 105–106, 114

