

ARTYKUŁY

PAWEŁ TARANCZEWSKI

(Kraków)

RELACJA I KOLOR

W obrazie – każdym – występują plamy barwne, w każdym przypadku są różnie potraktowane (co do wielkości, kształtu, położenia, techniki) – zależnie od stylu malarstwa: różne są plamy barwne w obrazach van Eycka, Tycjana, Rembrandta, Turnera, Moneta, Braque’a, Matisse’a, Grzyba czy Sasnala..., listę nazwisk można wydłużać. Sposób, w jaki malarz potraktuje plamy barwne w obrazie, rozstrzyga o tym, jaki namaluje obraz. Plamy te – wchodząc ze sobą w stosunki różnego rodzaju – tworzą tak w pracowniach malarskich zwane zestawienia. Zestawienie jest stanem rzeczy, w którym bierze udział więcej niż jedna plama barwna, i to ze względu na pewną przysługująca jej własność. Omówię więc pokrótce stosunek i zestawienie plam barwnych¹.

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/ciemniejszym; cieplejszym/chłodniejszym; pokrewieństwo; większe/mniejsze nasycenie – są takimi stanami rzeczy, w których uczestniczą dwie plamy barwne, choć w obrazie może być ich naturalnie więcej. Posłużę się tutaj przykładem stosunku plam A i B, z których A jest jaśniejsza od B, B zaś ciemniej-

¹ Ingarden w budowie formalnej obrazu wyróżnił warstwę plam barwnych. Budowa ta – obojczy 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 na wartościowe stosunki między plamami barwnymi.

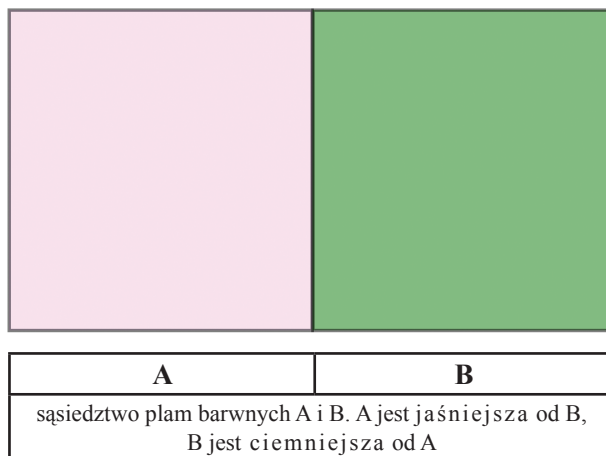
sza od A, chcę tędy rzucić światło na używane w pracowniach pojęcie zestawienia.

Zestawienie było dla mnie 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 zestawienie, domyślałem się jedynie, o co profesorowi chodziło. Wydawało mi się, że zestawienie nie jest tylko stosunkiem plam barwnych, na które wskazywał profesor, że jest czymś innym. Nie jest zwykłym – arbitralnym lub przypadkowym – postawieniem – tak o – jednej plamy przy drugiej, nie umiałem sobie jednak wytłumaczyć, na czym owo zestawienie miałoby polegać.

Po latach lektura paragrafu 53 *Sporu o istnienie świata* Romana Ingardena traktującego o formalnej istocie stosunku, pozwoliła mi oświetlić problem zestawienia. Także lektura paragrafu 32 i 34 *Sporu*. Tekst poniższy stara się zdać sprawę z mego spotkania ze *Sporem* w sprawie zestawienia; najpierw jest parafrazą fragmentu tekstu paragrafu 53 *Sporu* na temat stosunku, parafrazą rozbudowaną o kilka moich myśli. Potem koncentruje się na postaci harmonicznej (paragraf 32, punkt VI) oraz sprawie jedności funkcjonalnej (paragraf 34, punkt 3).

Plamy A i B poniżej różnią się jasnością, różnią się także jakością i nasyceniem oraz temperaturą. Pod uwagę biorę jedynie moment jasności, choć jest to zabieg sztuczny, bowiem jasność powiązana jest z jakością danej barwy jednością funkcjonalną i zmiana jej pociąga za sobą zmianę jakości barwy – naturalnie w pewnym zakresie.

Jasność przysługująca plamie A uczestniczącej w stanie rzeczy „jaśniejszy/ciemniejszy od” wyznacza co najmniej dwa przedmioty: przysługując plamie A „odnosi się” niejako do drugiej, „wychodzi” poza obręb plamy A wiążąc ją z plamą B. Jasność plamy A zawiera odnośnik do plamy B. Nasuwa się tu termin ukuty przez Witkacego: „napięcie kierunkowe”. Odnośnik ów byłby napięciem kierunkowym plamy A skierowanym ku plamie B. Ingarden nazywa ów odnośnik „relacjonalnym”, czyli stosunkowym momentem jakościowym, w tym przypadku przysługującym plamie A. Ów moment stosunkowy jasności plamy A stanowi o wewnętrznej więzi plamy A z plamą B. Moment stosunkowy, napięcie kierunkowe, jest tu czynnikiem konstytuującym stosunek plamy A do B. wiąże dwie odrębne od siebie plamy w przynależne do siebie plamy jednego stanu rzeczy. A jest jaśniejsza od B. Owo „jaśniejsza od” jest cechą, która określa plamę A,



ale nie przez to, że nosi w sobie jakąś w sobie zamkniętą swoistą, odrębną jakość, lecz że jest jakby następstwem, jakby kwintesencją (wykładnikiem) równoczesnego przysługiwania pewnych określonych własności (cech) – jaśniejsza od/ciemniejsza od – dwu różnym przedmiotom

– tu plomom barwnym; z jednej strony własności plamy A, której to plamie cecha „jasność” przysługuje, z drugiej zaś plamy B, do której owo materialne uposażenie cechy, czyli owa „jasność” się odnosi, który owa „jasność” „uwzględnia”. „Jasność” plamy A uwzględnia jasność plamy B, nie uwzględnia jednak jakości ani np. wielkości plamy B. Dlatego „uwzględnianie” jest tutaj ważnym terminem. Jasność plamy A ma w plamie B swój

odpowiednik szczególnego rodzaju, który już wprowadzie w danym stanie rzeczy (w plamie A) *explicite* nie występuje, ale który stanowi analogiczny czynnik konstytutywny drugiego stanu rzeczy (stanu plamy B), będącego jakby zwierciadlanym odbiciem („odwróceniem”) danego stanu rzeczy (jasności plamy A).

Momentowi „jaśniejszy od” „odpowiada moment „ciemniejszy od”; momentowi „dopełnianie” (np. żółcieni przez mieszaninę cyjanu z magenta) odpowiada „dopełnianie” (mieszaniny cyjanu z magenta przez żółcień). Dwa stany rzeczy „A jest jaśniejsza od B” i „B jest ciemniejsza od A” przynależą do siebie ściśle, są jakby wyrazem czy przejawem współistnienia plam A i B o pewnych określonych własnościach. Relacyjny moment jakościowy „jasność” wprowadzie „wiąże” plamę A z plamą B i stanowi więź wielopodmiotowego stanu rzeczy, ale czyni to jedynie dlatego, że sam „opiera” się na własnościach obu plam:

A i B. Przysługuje jednak tylko plamie A! żadna jedna własność nie może przysługiwać więcej niż jednemu przedmiotowi. „Więź” plam A i B nie narusza w niczym ich odrębności, każda plama stanowi całość w sobie zamkniętą, odgraniczoną od drugiej. Sprawa „przejsć” między plamami dana np. w późnych obrazach Leonarda da Vinci i zwana *sfumato*, komplikuje sprawę, sprawę tę i przejsć „tonalnych” między plamami na razie pozostawiam 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 rodzaju.

Gdy zastanowimy się nad tym, z czym mamy do czynienia, mówiąc o „stosunku” między plamami A i B, dostrzegamy, że stosunkowi temu przypisujemy pewne własności. Mówi się więc, że stosunek „jaśniejszy od” jest przechodni, jedno-wieloznaczny... Dlatego – twierdzi Ingarden – stosunek między plamami A i B jest przedmiotem i radykalnie różni się od obu plam, które same stosunkami nie są, choć zawierają w sobie stosunki: jaśniejszy od/ciemniejszy od. Dla plam A i B wydaje się czymś wtórnym, że stoją one lub mogą stać w takich lub innych stosunkach do innych plam, dla stosunku między nimi bycie przedmiotem wydaje się czymś wtórnym, a więc to, że jest on podmiotem pewnych własności, jednak nie czymś przypadkowym. Stosunek między plamami jest czymś całkiem innym niż przedmiot niestosunkowy i dopiero z tej ich odmienności płyną własności, których przysługiwanie im robi je formalnie przedmiotami. Przedmiotowość stanowi ich pewnego rodzaju nadbudowę. Stosunek między plamami A i B różni się od tych plam tym, że jest wielopodmiotowym stanem rzeczy. Nie jest to jednak stan rzeczy zawierający relacyjny moment konstytutywny. Plama A jest jaśniejsza od plamy B, plama B jest ciemniejsza od plamy A. Czy mamy tu do czynienia z dwoma stosunkami? Żaden ze stanów rzeczy wyznaczonych przez te dwa zdania nie jest tym właściwym stosunkiem, jaki zachodzi między obu przedmiotami, lecz jest nim stan rzeczy dwupodmiotowy, który leży u podłoża owych stanów rzeczy: A jaśniejsze od B i B ciemniejsze od A. Ów dwupodmiotowy stan rzeczy jest jedynie wywartościowany raz w zastosowaniu do plamy A, drugi raz w zastosowaniu do plamy B. Owo wywartościowanie prowadzi raz do ukonstytuowania się stanu rzeczy A jest jaśniejsze od B, drugi raz stanu rzeczy B jest ciemniejsze od A.

Innymi słowy: stosunek między plamą A i plamą B da się ująć raz z punktu widzenia plamy A i wówczas przedstawia się jako „stosunek” „jaśniejsza od” między plamą A i B, drugi raz z punktu widzenia plamy B i wówczas przedstawia się jako „stosunek” „ciemniejsza od” między plamami A i B. Żeby jednak dotrzeć do autonomicznego stosunku plam A i B nie należy tego podstawowego, jednego stanu rzeczy wielopodmiotowego, który zachodzi między plamami A i B wywartościowywać ani z punktu widzenia plamy A, ani z punktu widzenia plamy B. „Jaśniejsza od” i „ciemniejsza od” to tylko subiektywne aspekty obiektywnego stosunku, który właśnie jest dwupodmiotowy (co najmniej!) i nie wyznacza żadnej z plam ani pierwszeństwa wobec drugiej ani bardziej podstawowej roli w obrębie całego stosunku, która kazałaby jego całość rozpatrywać właśnie z punktu widzenia plamy A, a nie plamy B. Stosunek plam A i B jest tym, co zachodzi równomiernie między nimi dwoma.

Odnosi się to tak do stosunków niesymetrycznych (jaśniejszy/ciemniejszy od) między plamami, jak do stosunków symetrycznych (dopełnianie). W przypadku zachodzenia stosunków niesymetrycznych łatwiej wyróżnić i przeciwstawić „obiektywny” stosunek między przedmiotami jego „aspektem” wziętym w odniesieniu do jego poszczególnych członów. W przypadku stosunków symetrycznych, jak dopełnianie się barw, aspekty jakby zakrywają sobą sam stosunek. Jednakże dopełnianie się barw plam barwnych A i B lub dopełnianie się barw plam barwnych B i A nie jest właściwym „obiektywnym” stosunkiem między jakościami barwnymi.

Jak nazwać ten „obiektywny” stosunek w jego pierwotnej, właściwej mu postaci stanu rzeczy dwu lub wielopodmiotowego? Otóż – stwierdza Ingarden –

[...] nie da się on, ściśle biorąc, nazwać. Tworząc nazwę, staramy się uchwycić dany stosunek w specyficznym momencie jego natury. Tworząc zdanie orzekające z konieczności wywartościowujemy stosunek w odniesieniu do jednego z jego członów, ponieważ rozporządzamy jedynie zdaniami jedno podmiotowymi.

Możemy więc powiedzieć albo, że A jest jaśniejsze od B lub, że B jest ciemniejsze od A, ale nie możemy nazwać stosunku, który kryje się poza tymi oboma stanami rzeczy, w tym, w czym on jest jeden dla obu przedmiotów zarazem w swym równomiernym zachodzeniu dla nich. Mówiąc o stosunku między barwami danych plam zatrzymujemy się na „aspektach” stosunku – tutaj jaśniejszy/ciemniejszy od – odniesionych do jednego z jego członów,

nie docieramy do tego, co jest samym stosunkiem między barwami plam A i B o swojej dłań strukturze. Jest to jeden z powodów, które ograniczają możliwość mówienia o malarstwie! Forma stosunku między jakościami barwnymi plam A i B pozostaje niewyjaśniona.

Mówiąc o stosunkach między barwami trzeba ustalić najważniejsze ich własności oraz wykryć, jakie są możliwe pochodne stosunki między stosunkami, które są nam dane w każdym obrazie, który nie jest „Białym kwadratem” Malewicza i zbudowany jest z więcej niż dwóch plam barwnych. Łatwo powiedzieć, że A jest jaśniejsza od B i w związku z tym B jest ciemniejsza od A, jak gdyby między nimi zachodziły dwa różne stosunki, gdy faktycznie stosunek między nimi jest tylko jeden i trudno „zobaczyć” ten jeden stosunek między nimi, jeden z wielu momentów koloru obrazu.

Naturalnie stosunek wywartościowywany raz jako jaśniejsza od, a drugi raz jako ciemniejsza od jest tylko jednym z możliwych stosunków między barwami plam. Obok stosunku wywartościowywanego jako jaśniejsza/ciemniejsza od, czy jako dopełnianie A przez B i B przez A, występuje jeszcze wiele stosunków między barwami plam, które artyści nazywają kontrastami. Johannes Itten wyróżnia osiem takich kontrastów:

1. Kontrast barw: jasnej i ciemnej.
2. Kontrast barw: zimnej/ciepłej.
3. Kontrast barw w pełni określonych co do jakości, jasności i nasycenia.
4. Kontrast jakości barw.
5. Kontrast ilości barw.
6. Kontrast barw dopełniających.
7. Kontrast symultaniczny (równoczesny).
8. Kontrast następczy.

Wydaje się, że nazwy kontrastów od 3–8 są nazwami wielopodmiotowych stanów rzeczy, ale ogólnymi! Czy możliwe są nazwy jednostkowe kontrastów barw? – wydaje się wątpliwe. Ten zestaw kontrastów jest interesujący dla malarza, mam jednak wątpliwości, czy da się wyraźnie odróżnić każdy z tych kontrastów od kontrastów innych, i czy można je w pełni wyjaśnić.

Stosunki między barwami i stosunki między tymi stosunkami są warunkiem koniecznym, choć niewystarczającym wystąpienia w obrazie koloru. Kolor w obrazie różni się od barw występujących w nim plam bowiem jest już pewną jakością wartościową, przy czym rozważyć trzeba jeszcze, czy kolor jest jakością wartościową artystycznie czy

wartościową estetycznie. Jeśli jednak estetycznie, to nosicielem jakiej wartości artystycznej jest ogół stosunków między barwami i stosunków między tymi stosunkami w obrazie jako dziele sztuki?

W każdym razie tym jednym stosunkiem między barwami może być tylko stan rzeczy, który stanowi podstawę bytową zachodzenia owych dwu stanów rzeczy odniesionych do jednego z członów stosunku (raz jaśniejszy od/raz ciemniejszy od) i to w ten sposób, że człon ten wzięty jest jako podmiot przysługującej mu własności relacjonalnej (jasności). Widać wyraźnie, że mamy tu do czynienia z:

- (a) stanem rzeczy wieloczłonowym, czyli aspektem stosunkowym: A jest jaśniejsze od B, w którym B jest jedynie odnośnikiem, „przedmiotem” wyznaczonym przez moment relacjonalny;
- (b) stanem rzeczy „wielopodmiotowym” we właściwym znaczeniu słowa. Jest to stan rzeczy, który ustanawia stosunek między dwoma lub więcej plamami barwnymi. W stosunek ten wchodzi efektywnie co najmniej dwie plamy A i B, nie tylko jako podmioty cech o momencie relacjonalnym (jasność), który to moment eksplikujemy raz jako jaśniejszy od raz jako ciemniejszy od, lecz także ujmujemy ów moment relacjonalny jako podstawę bytową, nosiciela zachodzącego między plamami A i B i ich własnościami – w tym przypadku jasnością – stosunku w ścisłym znaczeniu, owego nie dającego się określić „między”. Owo „między” nadbudowuje się nad plamami A i B i stwarza całkiem nowego rodzaju więź między nimi: „związanie” ich w przynależną do siebie wraz z owym „między” jedną całość wyższego rzędu. Owo „między” nie stanowi ani własności plamy A, ani własności plamy B – członów stosunku. „Między” nie jest też żadną „własnością” czy – ogólniej – cechą. „Między” (zwane kontrastem barw) jest formalnie czymś swoistym, co w swej formie zawiera przynależność tak do plamy A, jak do plamy B, zawiera formalną dwupromiennność i właśnie dla tego nie jest żadną własnością.

Kontrast barw nie jest więc żadną własnością. Obie plamy, plama A i plama B, nie są dla owego „między” (czyli dla kontrastu) podmiotami własności, a ono samo plam owych wcale nie określa. Plamy A i B są formalnie biorąc „członami” stosunku. Każda nich jest dla siebie przedmiotem i każda pozostaje poza owym „między” i je jedynie funduje i określa. Członami stosunku, plama A i plama B, dzięki swemu materialnemu uposażeniu, czyli barwności – konstytuowanej przez momenty takie jak jakość, jasność, nasycenie, tempera-

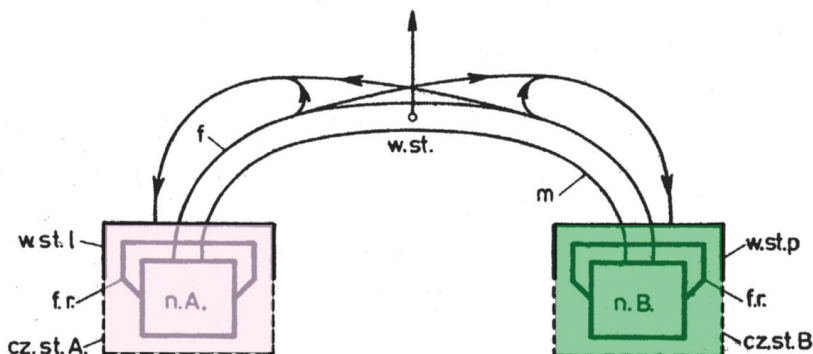
tura... – określają materialnie owo „między”, a tym samym cały stosunek: jest to współokreślanie; moment materialny owego „między” stosunkowego jest wypadkową odpowiednio dobranych własności obu plam bądź wszystkich plam-członów stosunku. Współokreślanie nie polega na tym, że plama A dorzuca coś od siebie do określenia materii „między” stosunkowego bez względu na plamę B, nie licząc się z jej materialnym uposażeniem (tu: jasnością). „Współokreślanie” jest określaniem jak najbardziej „wspólnym”. Określenie materialne owego „między” stosunkowego jest syntetyczną wypadkową uposażenia materialnego (własności i natury) wszystkich członów relacji – w tym przypadku obu: tak plamy A, jak plamy B. Z drugiej strony syntetyczna wypadkowa – „między”, kontrast – zawiera w sobie materialiter wskaźniki na człony ją określające, na plamę A i na plamę B, a więc na to, z czego owa wypadkowa „wypływa”. „Między” stosunkowe, kontrast, nazywa Ingarden „więzią” lub „rdzeniem” stosunku. Jeśli ta więź jest wartościowa, myślę, że wolno ją nazwać zestawieniem.

Plamy barwne A i B tworzące człony stosunku nie tylko określają materialnie „rdzeń” stosunku, lecz są też czysto bytową podstawą zachodzenia rdzenia stosunku, a tym samym i stosunku. Zachodzenie „więzi” stosunku między plamami A i B w pełni jego syntetycznego określenia materialnego pociąga za sobą przysługiwanie członom stosunku owych, w swej formalnej strukturze własnościowych, momentów relacyjnych („jaśniejsza od”, „ciemniejsza od”). Ingarden nazywa je „wykładnikami” stosunku plam A i B (powiedzmy jakiegoś stosunku K). Zatem momentem relacyjnym plamy A jest jej jasność, jasność ta zaś odniesiona do stosunku, do rdzenia stosunku jasności plam A i B (już jako „jaśniejsza od”), jest wykładnikiem stosunku jasności plam zaznaczającym się na plamie A.

To, że plama A jest jaśniejsza od B, jej bycie jaśniejszą, jest specjalnym typem „własności” (cechy), która właściwie nie jest już „własnością”. Jest materialnie i egzystencjalnie współwyznaczona przez rdzeń stosunku, a zatem także przez plamę B, i jest czymś plamie A narzuconym, jakby tylko refleksem, naświetleniem, a nie „światłem własnym”. Jeżeli w odniesieniu rdzenia do stosunku jest ona jego wykładnikiem w plamie A, to w odniesieniu do plamy A jest jej „cechą względną” w ścisłym sensie. Cecha względna plamy A, jej bycie jaśniejszą od B, pełni funkcję „stosunkowej natury konstytutywnej” wobec plamy A wziętej wyłącznie w jej roli członu stosunku. Cecha względna (jaśniejsza od) materialiter konstytuuje plamę

A, zwłaszcza wtedy, gdy obie plamy znalazły swe miejsce w obrazie malarskim. Plama A wzięta jest wówczas nie w swej własnej naturze konstytutywnej (kolorze lokalnym?), która plamę A samą dla siebie buduje, lecz wzięta jest wyłącznie jako człon stosunku, którego wykładnikami są: jaśniejsza od/ciemniejsza od.

Stosunek = przedmiot wyposażony własnościami



Stosunek = stan rzeczy wielopodmiotowy

n.A. — nosiciel A
 n.B. — nosiciel B
 w.st. — więź stosunku
 m. — materia
 f. — forma

w. st. l. — wykładnik stos. lewy
 w. st. p. — wykładnik stos. prawy
 f. r. — fundamentum relationis
 cz. st. A. — człon stosunku A
 cz. st. B. — człon stosunku B

Człon stosunku tak materialnie (dzięki naturze stosunkowej), jak formalnie – jako jeden z „nosicieli” więzi stosunkowej – odróżnia się od przedmiotu indywidualnego w jego bez-względnej naturze i formie. Członem stosunku byłaby więc plama barwna (farba – zespojony w jakiś sposób pigment – i jej barwa, która, jak się zdaje, jest niepoznawalna *in se*). Odróżniamy zatem człon stosunku od *fundamentum relationis*. Fundamentem tym są natury konstytutywne lub te i tylko te własności przedmiotów – podstaw bytowych stosunku (nosicieli więzi), które wyznaczają moment materialny więzi („rdzenia”) stosunku. W naszym przypadku jasność barwy wzięta niejako bez farby i bez jakości. Moment więzi jest zarazem momentem materialnym natury konstytutywnej stosunku jako „przedmiotu” swoi-

stego rodzaju. Powyżej został przytoczony schemat Ingardena ilustrujący budowę formy stosunku².

Zestawienie byłoby więc stosunkiem barw wartościowym artystycznie.

Powyżej omówiłem stosunek elementarny w obrazie o prostej budowie. Obraz jednak zawiera w sobie zazwyczaj więcej niż dwie plamy barwne, w niektórych obrazach są ich miriady – np. w płótnach Seurata, ale i późnych obrazach Tycjana... Ingarden mówi o stosunkach między stosunkami. Plamy barwne powiązane w obrazie różnymi stosunkami byłyby więc splotem stosunków i stosunków między stosunkami. Obrazy o skomplikowanej kolorystyce zawierałyby stosunki pierwotne coraz wyższych rzędów. Dzieje malarstwa pouczają nas o konkretach, nie jest jednak wykluczone, że dalsze dzieje odkryją nowe możliwości wiązania barw ze sobą.

W obrazie występują nie tylko stosunki między barwami. Johannes Itten wyróżnia też inne kontrasty, które teraz tylko wymieniam:

1. przezroczysty-nieprzezroczysty,
2. gładki-chropowaty,
3. statyczny-dynamiczny,
4. wiele-mało,
5. kontrasty kierunków,
6. jasny-ciemny,
7. miękki-twardy,
8. lekki-ciężki.

Jeśli jednak stosunki między jakościami barwnymi plam nie wskazują konkretnych jakości – mowa jest o dopełnianiu, o temperaturze... itp. – w przypadku powyższych stosunków bieguny opozycji są wskazane, choć w sobie nieokreślone. Kontrast jasny-ciemny nie jest stosunkiem jaśniejszy/ciemniejszy od. Chodzi tu o opozycje dwóch elementów obrazu, z których jeden jest jasny a drugi ciemny *in se*.

Czy proporcja jest stosunkiem? W prostokącie dane są momenty takie jak równoległobocznosc i prostokątnosc, które można wyróżnić, ale nie da się ich efektywnie wydzielić. Wydzielić można natomiast boki prostokąta, niszcząc tym samym prostokąt, boki zmieniają się tym samym w odcinki, w przypadku „prostokąta” narysowanego w obrazie – w linie. Linie te związane są stosunkiem, który wywartościujemy raz jako dłuższa od, raz jako krótsza od. Prostokąt jest

² R. Ingarden, *Spór o istnienie świata*, paragraf 53, t. II, PWN, Warszawa 1961, s. 166.

bytem idealnym i odcinek jest bytem idealnym; w obrazie możemy mieć do czynienia jedynie z linią. Rysując „prostokąt” tworzymy jednocześnie stosunek między liniami, którego wykładniki ze względu na długość określamy jako: a krótsza od b i b dłuższa od a , także ze względu na kierunek; linia b jest pozioma, linia a jest pionowa. Stosunek o wykładnikach krótsza/dłuższa od sprawia, że zależnie od długości linii a i linii b prostokąt ma odpowiednie proporcje: jest wydłużony – bardziej lub mniej – czy też 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. Inne epoki preferowały inne proporcje boków prostokąta niekiedy z niego rezygnując i decydując się na kwadrat.

Stosunek barw, którego wykładnikami są A jaśniejsze od B i B ciemniejsze od A , wiąże się ze sprawą proporcji. Przyjmijmy, że barwa A jest tak samo jasna jak barwa B . Wówczas stosunek o wykładnikach A jaśniejsza od B i B ciemniejsza od A nie zachodzi. Rozjaśniając barwę A i przyciemniając barwę B dochodzimy do sytuacji, w której A jest jaśniejsza od B o tyle, o ile B jest ciemniejsza od A . Wówczas stosunek, w którym uczestniczą obie barwy jest zrównoważony. Napięcie kierunkowe barwy A ku jasności jest takie samo, jak napięcie kierunkowe barwy B ku ciemności. Łatwo zauważyć, że mamy tu do czynienia z pewną proporcją, która ze zrównoważonej może się zmienić w niezrównoważoną, kiedy jasność jednej z barw-członów stosunku zmienia się w granicach dopuszczalnych przez jej jakość i zmienia się tak, że proporcja „o tyle, o ile” zostaje zniszczona i jedno napięcie jest silniejsze lub słabsze od drugiego.

Budowano wartościowe zestawienia barw, nazywając je harmoniami. Dysharmonie deprecjonowano. Witkacy uznał za wartościowe tak harmonie, jak i dysharmonie, przy czym należy odróżnić harmonie poza obrazem i w obrazie, które zestawieniem wolno nazwać tylko w obrazie. Zestawień w obrazie jest teoretycznie nieskończenie wiele; harmonii, o których mówił Goethe czy Witkacy, jest ograniczona ilość.

Rozważania powyższe pozwalają zrozumieć, czym jest związek barw w obrazie zwany w pracowniach zestawieniem. Jest to każdy związek wartościowy – niekoniecznie taki, który nazywano harmonią lub dysharmonią. Nie wystarczy zamalować płótno, trzeba związać plamy barwne tak, by tworzyły zestawienia.

Stosunki elementów i momentów obrazu występujące we wszystkich jego warstwach również można – *per analogiam* – nazwać

zestawieniami. Muszą nimi być, aby obraz nie był kiczem, muszą być wartościowe.

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

Wypada przypomnieć, że między każdymi, co najmniej dwoma, plamami barwnymi dochodzi do tak przez Josefa Albersa nazwanej interakcji. Barwa plamy A działa na barwę plamy B, a barwa plamy B działa na barwę plamy A. Wykładnik stosunku jaśniejsza od jest przez tę interakcję niejako wzmacniany. Plama A staje się jaśniejsza przy ciemnej plamie B, plama B, ciemna, staje się przy plamie A ciemniejsza. Wykładnik stosunku ciemniejsza od także jest wzmacniany przez interakcję. Wydaje się, że analogiczna interakcja zachodzi także w przypadku stosunku, którego wykładnikami są: większy od i mniejszy od. Ingarden rozważa problematykę stosunku zaczynając właśnie od tych wykładników, podaje przykład stosunku kościoła Mariackiego do kościółka św. Wojciecha. Otóż kościółek św. Wojciecha przy kościele Mariackim 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 momentu wielkości nazwać wolno cechą relacjonalną. Prawdliwość ta zachodzi wśród przedmiotów danych wzrokowo, a być może także wśród wszystkich przedmiotów danych zmysłowo; raczej nie zachodzi w zbiorze liczb naturalnych. Liczba pięć nie jest bardziej mniejsza wobec liczby dziesięć niż wobec liczby sześć i przeciwnie. Jak się ma sprawa wśród przedmiotów geometrii euklidesowej? Jeżeli uznamy je za przedmioty idealne, to interakcja taka nie ma miejsca. Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę kształty geometryczne w obrazie, które *de facto* przedmiotami geometrii nie są, to interakcja taka występuje w większym lub mniejszym stopniu.

Ponieważ plama A pozostaje zawsze w jakimś stosunku albo z inną podobną plamą, albo z otoczeniem, barwa plamy A nigdy nie jest dana *in se*, daną mamy zawsze jej barwę będącą rezultatem interakcji. Jednakże barwy plam A i B działając na siebie zmieniają się wprawdzie pod wzajemnym wpływem, jednak zmieniają się w pewnych granicach. Nie można plamy o barwie cynobru zmienić interakcją w plamę o barwie ultramaryny... Możliwe są jedynie powodowane przez interakcję

odchylenia cynobru tym mniejsze, im bardziej jest on nasycony i czysty. Barwa plamy A lub B *in se* zwana bywa w pracowniach malarskich kolorem lokalnym. Spory o to, czy dany jest nam kolor lokalny czy też dany nam nie jest, wiedziono gwałtownie w środowisku profesorów krakowskiej ASP należących do pokolenia tak zwanych kolorystów. Problem ten roztrząsał szczegółowo Maurice Merleau Ponty³.

Ingarden pokazał, że nie istnieje nazwa stosunku, który wywarościowujemy raz w jedną, raz w drugą stronę, w którym plamy A i B uczestniczą i którego wykładniki możemy już nazwać. Zatem o wykładnikach można mówić wprost, bo dysponujemy ich nazwami, o stosunku zaś wprost mówić nie można. Mimo to, że wiemy, iż jeden wykładnik to „jaśniejszy od”, a drugi to „ciemniejszy od”, nie możemy nazwać barwy, która jest jaśniejsza lub ciemniejsza, chyba, że jest elementarna.

Myślę, że w przypadku barw stosunek jest także barwą, która wymyka się określeniom językowym. Jest bowiem taką barwą, której nie ma na żadnej palecie. Terminu: „paleta” używa historia sztuki. Mówi się: „paleta Rubensa”, paleta Tycjana”, „paleta Matisse’a”..., termin „paleta” jest jednak dwuznaczny. Raz chodzi o zestaw pigmentów, farb malarskich, których używał dany malarz; drugi raz zaś chodzi o barwy, które są dane w ich obrazach i które są wynikiem interakcji między plamami barwnymi, niejako splotu wielorakich stosunków między nimi. Tej palety nie znajdziemy wśród żadnego zestawu pigmentów, *resp.* farb. Mówić o niej jest nadzwyczaj trudno, słowa *individuum est ineffabile* jak najbardziej znajdują tu zastosowanie.

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

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” („bezkształtne”).

³ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepcji*, Fundacja Aletheia, 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) jakiegokolwiek stosunki. Teraz natomiast wchodzi w rachubę 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, pewna przynależność elementów do siebie. Dzięki temu pojawia się w tej mnogości pewna szczególna jedność. W tym „ujednoceniu”, „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 ujednoczenie 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 (dwa tomy ćwiczeń dawanych studentom Bauhaus’u przez Paula Klee zatytułowano *Form und Gestaltungslehre*. Zawarta w nich jest nauka o budowaniu w malarstwie postaci harmonicznych). Zamiast owej u podstaw leżącej prawidłowości uważa się często za „formę” samą ową naoczną postać.

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

Dwa przedmioty (momenty jakościowe = barwy), które pozostają z sobą w związku jedności harmonicznej, nie muszą wprawdzie współistnieć w jednej całości (plamy nie muszą leżeć obok siebie i być zestawione), ale jeżeli to faktycznie zachodzi, to ich współistnienie 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 (rozumienie roli!) w powstałej na tej drodze całości: nadaje jej jednolite piętno jakościowe. Tym piętnem ujednia 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 współistnieć 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 współistnieć 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 rozważaniom.

Praktyka malarska pokazuje, że zmiana barwy otoczenia jakiejś plamy barwnej w obrazie pociąga za sobą zmianę samej tej plamy i przeciwnie, a także zmianę samego stosunku tych barw do siebie, zmianę jakości postaciowej, którą jest ten stosunek. Nasuwa się myśl, że zależność jednej barwy od drugiej wewnątrz stosunku jest zależnością funkcjonalną. Zmiana barwy A pociąga za sobą zmianę barwy B czy – innymi słowy – zmianom jednego z momentów barwy A (jej jasności lub jakości bądź nasycenia) przyporządkowany jest z koniecz-

ności szereg zmian odpowiedniej jakości barwy B. Jednak praktyka malarska pokazuje też, że sprawa nie jest tak prosta. Interesujące jest to, co Roman Ingarden ma do powiedzenia w tej sprawie:

Jedność funkcjonalna między dwoma przedmiotami (momentami) jest szczególnie 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 „zmiennosc” (wariacja) *in fictione*. [...]

Zwróćmy uwagę na stosunek między jakością barwy (w wąskim tego słowa znaczeniu używanym w teorii barw) i jej jasnością (jest to stosunek zachodzący wewnątrz plamy). Otóż jakość barwy – np. pewien określony odcień czerwieni – nie może występować w ogóle bez wszelkiej jasności barwy, tak żeby dana barwa była określona wyłącznie co do jakości, ale nie miała żadnej jasności. Jeżeli rozszerzymy pojęcie jakości barwy i zaliczymy do niej nie tylko jakości barw „pstrych”, lecz nadto i wszystkie odcienie barw neutralnych [zatem tak barw chromatycznych, jak i achromatycznych – ściślej: barw chromatycznych. Ingarden biel i czerń uznaje słusznie za barwy chromatyczne. Całkowicie achromatyczne barwy istnieją jedynie *in abstracto*], to prawo to jest ważne także i dla jasności: nie może występować żadna jasność barwy bez „połączenia” z jakąś jakością barwy w całości jednej barwy. Inaczej: Nie jest możliwa barwa, która byłaby tylko w pewien określony sposób „jasna”, ale nie posiadała żadnej jakości. Prawdą jest dalej, że przy jednej i tej samej jakości barwy jasność może jeszcze być rozmaita⁴ (ewentualnie: może się zmieniać), tak że wypływające stąd pełne określenie pewnej konkretnej 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 tym samym nasyceniu wszystkich tych barw różnych jakości – to okazuje się, że tym samym ulega zmianie i jasność odpowiedniej barwy, przy czym, jak wiadomo, największa jasność występuje przy barwie czysto żółtej, najmniejsza zaś przy barwie czysto niebieskiej (*resp.* przy fiolecie). Innym jakościom barwy odpowiadają pośrednie jasności; wynika stąd ściśle przyporządkowanie obu szeregów zmienności, co zresztą samo przez się nie wyklucza, że jedna i ta sama jasność mogłaby być przyporządkowana dwu różnym jakościom barw. Zmienność jasności nie stanowi przy tym samodzielnego zjawiska, lecz wypływa w sposób istotny ze specyficznych właściwości danej jakości. Nie jest ona też żadną „empiryczną” przypadkowością – jak by to może chcieli pojmować badacze pozytywistycznie nastawieni. Trzeba ściśle zrozumieć istotnościową konieczność określonej zmiany jasności, skoro tylko dojdzie do określonej zmiany jakości barwy: czerwień jest w swojej

⁴ [...] rozmaita w pewnych granicach. Nadmierne rozjaśnienie jakości lub jej nadmierne przyciemnienie powoduje zmianę tej jakości. Czerwień cynobrowa na przykład staje się chłodniejsza.

szczególności swej jakości taka, że jest i musi być ciemniejsza niż odpowiednia żółtość, a jaśniejsza niż odpowiednio dobrana barwa niebieska (w pełnym oświetleniu). Czy to przy konkretnym przebiegu doznawania wrażenia barwy ma swój empiryczny powód w tych lub innych własnościach fali świetlnej lub odpowiednich własnościach procesu fizjologicznego, jak to głosi teoria fizykalno-fizjologiczna, temu nie chcę tu naturalnie wcale przeczyć. Nie zmienia to 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 dostęp do takich jakości. Każdej jakości barwy jest przyporządkowany inny szereg zmienności jasności. Ten istotnościowy stan rzeczy jest nie tylko ostatecznie niezależny od empirycznych stanów rzeczy fizykalno-fizjologicznych, lecz nadto tworzy założenie teorii fizykalnej, której zadaniem jest wy tłumaczyć z jakich to fizyko-fizjologicznych przyczyn dochodzi u pewnych psycho-fizycznych podmiotów do pojawienia się w ich polu widzenia in concreto takich lub innych barw.

Związek między jasnością i jakością barwy stanowi przykład funkcjonalnej jedności między nimi.

Nie wszędzie jednak, gdzie obok zmiany jednego z czynników występuje w obrębie jednej całości zmiana drugiego czynnika, da się ustalić tego rodzaju jedność między nimi. W zjawiskach kontrastu współczesnego barw (kontrastu symultanicznego) nie zachodzi jedność funkcjonalna. Np. przy zmianie jakości pewnej plamy barwnej na tle neutralnym to tło ulega także pewnej zmianie, nabywa barwy dopełniającej⁵. Nie można jednak w tym wypadku zrozumieć (dojrzyć w intuicji) ani że w ogóle musi dojść do zjawiska kontrastu (jego zachodzenie jest przeto faktem empirycznym, którego przyczyn należy poszukiwać), ani też, że zjawisko kontrastu np. do barwy czerwonej musi polegać na pojawieniu się właśnie barwy zielonej (ewentualnie odpowiednich odmian). Ani samo występowanie, ani też specjalna jakość barwy kontrastowej nie jest tu w żaden sposób uzasadniona przez jakość barwy, która ów kontrast wywołuje. Jeżeli teorie fizjologiczne starają się jedno i drugie wytłumaczyć, to ta próba wyjaśnienia faktów odgrywa całkiem inną rolę w teorii niż sprowadzanie jasności barw do energii procesu falowego. Przynależność pewnej określonej jasności do pewnej określonej jakości barwy jest w gruncie rzeczy sama w sobie znacznie bardziej zrozumiała niż przynależność pewnej określonej energii do pewnej określonej długości fali: w pierwszym wypadku mamy do czynienia z pewnym związkiem istotnościowym, który podstawę swą ma w materiałach I przynależnych do siebie czynników i jest w najściślejszym tego słowa znaczeniu zrozumiała, w drugim wypadku natomiast – energii i długości fali – zachodzi pewien fakt czysto empiryczny, w gruncie rzeczy niezrozumiały, który mógłby być w zasadzie całkiem inny, a dlaczego jest właśnie taki, to właściwie nie wiadomo. Fakt ten więc nie wyjaśnia wcale zachodzenia jedności funkcjonalnej między jakością barwy a jej jasnością. Natomiast fizjologiczne teorie procesów nerwowych zachodzących przy widzeniu – o ile są prawdziwe – sprowadzają zjawisko kontrastu współczesnego, który sam w sobie jest niezrozumiały, do faktów, które pozwoliłyby wytłumaczyć jego pojawianie się. W każdym razie próba

⁵ Ingarden najprawdopodobniej nie znał prac studentów Josefa Albersa zebranych razem i opatrzonych jednym tytułem *Interaction of Color* (J. Albers, *Interaction of color*, New Haven 1963). Zbiór zawiera wiele przykładów różnych odmian interakcji, które można nazwać kontrastem symultanicznym.

fizjologicznego wyjaśnienia jest w tym wypadku wskazana, i to właśnie dlatego, że między barwami kontrastującymi nie zachodzi jedność funkcjonalna.

Interesujące, że Ingarden analizując jedność funkcjonalną sięgnął po przykład koloru. Opisał związek jasności z jakością barwy, a opis jego jest tak prowadzony, że podsuwa krok następny. Píše Ingarden:

Każdej jakości barwy jest przyporządkowany inny szereg zmienności jasności. Ten istotnościowy stan rzeczy jest [...] ostatecznie niezależny od empirycznych stanów rzeczy [...].

Czy ów szereg zmienności jasności przyporządkowany jest także czystej jakości idealnej? Jeśli tak, wewnątrz owej idealnej jakości obecna byłaby immanentna jej zmienność. Każda barwa, tak prosta jak złożona, nigdy nie jest pełna jasności, nie jest nią nawet barwa biała. Barwa jest więc swoistą jednością przeciwieństw: jakość/jasność, ich dialektycznym zmieszaniem. Jasność w barwie wskazuje ponadto jasność pełną, jeden z biegunów dialektycznej opozycji. Jeżeli barwa jest złożona jej jakość również wskazuje biegun, na którym dana jakość występuje w pełnym nasyceniu i czystości.

A fortiori tyczy się to konkretnych mieszanek oraz barw tak zwanych czystych. Dlatego „tak zwanych”, bowiem nie są one proste; konkretny pigment – a tym bardziej farba (pigment + spoiwo) – zawsze zawiera domieszki, które sprawiają, że nie odpowiada on/ona dokładnie i całkowicie czystej jakości, której ma być realną konkretyzacją.

Wykładniki stosunku między barwami tworzą stosunek, przedmiot stosunkowy. W przedmiocie tym wyróżnić można więc dialektyczną jedność wykładników stosunku oraz jedność wewnętrznych napięć kierunkowych obecnych w każdej jakości barwnej – jeżeli stosunek między barwami jest także barwą. Umożliwia to operowanie barwą w obrazie w taki sposób, aby uzyskać zestawienia, czyli wartościowe stosunki między barwami.

Przytoczone analizy Ingardena ze *Sporu o istnienie świata* pokazują „miejsca” w warstwie plam barwnych obrazu malarskiego, których z istoty nie można opisać wprost. Jednym z takich „miejszc” jest zestawienie oraz kolor w obrazie – splot zestawień oraz zestawień zestawień. Pod tym względem Analizy Ingardena potwierdzają filozoficznie słowa Paula Valéry: „Należy przeproszać za to, że się ośmieliło mówić o malarstwie” i pogląd Jerzego Nowosielskiego, który powiedział do mnie kiedyś, że jeśli o tym, co namalowane w obrazie, można byłoby powiedzieć słowami, to po co obraz malować? Jednak posłu-

giwanie się słowami po to, by opisać obraz i jego estetyczne przeżycie, a także wskazać terminologicznie jakości artystycznie i estetycznie wartościowe oraz same wartości jest niezbywalne. Wymaga jednak nieustannej interakcji słów opisu, odpowiadających im intuicji i tego co w obrazie dane i co słowa pomagają dostrzec.

RELATION AND COLOR

Summary

An „arrangement” usually means incidentally placing one thing next to another, for example, putting a chair against the wall. The chair put next to the wall is in a loose union with it. When putting a chair next to something we are not concerned with the relationships that can arise from the act of putting it there. The situation is different when we furnish an apartment. Then we are interested in the value of placing the chair next to the wall. In the artistic world the term „arrangement” refers to an artistically meaningful relationship between two colors in a painting. But artists do not feel the need to understand the term more precisely, for it belongs to the jargon of painting. The apparent ambiguity of the word is puzzling, so I try to understand what the arrangement of colors in a painting consists of, to unravel the technical sense of the word, relying especially on Roman Ingarden’s ontology.

Paweł Taranczewski