

Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza

ABSTRACT. Żakiewicz Anna, *Przestrzeń barwna Czystej Formy. Kolor w teorii i praktyce twórczej Stanisława Ignacego Witkiewicza* [The Colourful Space of Pure Form. The Problem of Colour in Theory and Practice in the Work of Stanisław Ignacy Witkiewicz]. „Przestrzenie Teorii” 14. Poznań 2010, Adam Mickiewicz University Press, pp. 123-134. ISBN 978-83-232-2210-1. ISSN 1644-6763.

Colour was a very important problem in the whole work of Stanisław Ignacy Witkiewicz. Not only a whole chapter of his basic theoretical work *Nowe formy w malarstwie* (New Forms in Painting, published 1919) was devoted to that but the artist also examined his theory in practice executing many paintings presenting his ideas (e.g. *Self-portrait*, 1913, *Portrait of Feliks Lewiński*, 1917, *Portrait of Maria Witkiewiczowa*, 1918 and many others).

A base for that was a harmony of complementary colours: green and red, blue and orange, violet and yellow. Many theorists before Witkacy were interested in that: Wolfgang Goethe, Philip Otto Runge, Wassili Kandinsky. The artist didn't mention them in his deliberations but a psychologist, Hermann Ebbinghaus (*Grundzüge der Psychologie*, 1897) and other artists only: Paul Gauguin and Pablo Picasso. Witkacy even copied one of Gauguin's paintings, *Te Arii Vahine* and described it in his writings as the best example of Pure Form. Witkacy enthusiastically described Picasso's paintings in his first novel *622 upadki Bunga* (622 Downfalls of Bungo, written ca. 1910, first published 1972) and mentioned many times in his theoretical works. The artist appreciated also Georges Seurat's paintings and his thoughts on colours. Witkacy himself created a detailed system presenting the best colour schemes and described many compositions corresponding to that.

In 1938 the artist wrote an article *O istocie malarstwa* (On the Essence of Painting), which was an opposition to his earlier thoughts. In the end of his life the artist decided that the most important was imagination instead of theoretical rules.

Zagadnieniu koloru Witkacy poświęcił cały rozdział swojego traktatu teoretycznego o malarstwie¹. Bo to właśnie kolor, zaraz po kompozycji, stanowi o istocie malarstwa. Istnieją wprawdzie obrazy niemal go pozbawione – monochromatyczne lub wykonane techniką *en grisaille*, lecz to, co nam się przede wszystkim z malarstwem kojarzy, to właśnie kolor. Mówimy „malarski” wtedy, kiedy coś określone tym przymiotnikiem emanuje kolorami.

¹ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie i wynikające stąd nieporozumienia*, Warszawa 1919; korzystam z wydania krytycznego w oprac. J. Deglera i L. Sokoła, Warszawa 2002.

Punktem wyjścia była dla Witkacego psychologia, zwłaszcza praca Hermanna Ebbinghausa *Grundzüge der Psychologie* (Leipzig 1897) w jej części dotyczącej procesu widzenia, a szczególnie postrzegania barw. Za niemieckim psychologiem Witkacy uzależniał ten proces od „oddalenia od punktu rzucającego, w którym widzimy najdokładniej”. Jednak nieco inaczej przedstawia się sprawa „odczuwania koloru”, gdyż jest ono dodatkowo związane z naszą wrażliwością na natężenie światła. Blisko „punktu rzucającego” jest ona mniejsza, „za to odczuwamy z równą siłą wszystkie kolory”. W miarę oddalania się od przedmiotu postrzeganego zmienia się nasze widzenie –

jesteśmy wrażliwi tylko na błękitne i żółte, przy czym czerwone np. odczuwamy jako ciemnożółte, a zielone jako niebieskawe, na krańcach zaś pola widzenia mamy tylko różnice ciemnych i jasnych tonów bez żadnego kolorowego współczynnika, za to odczuwamy je silniej niż w okolicy punktu rzucającego².

Tę obserwację łatwo sprawdzić empirycznie, obserwując dalekie widoki z miejsca usytuowanego na dużej wysokości – wieży, samolotu itp., co miało zawsze zastosowanie w malarstwie pejzażowym, w którym dalekie plany malowane są na ogół niemal monochromatycznie.

Dalej Witkacy omówił zjawiska optyczne związane z uszeregowaniem poszczególnych kolorów w widmie barwnym oraz trzema czynnikami nadającymi każdej barwie jej ton: kolorem, jasnością i nasyceniem. Następnie, wychodząc od praw rządzących łączeniem kolorów, doszedł do zjawiska kontrastu barw dopełniających, które stało się jego podstawowym środkiem artystycznym oraz bazą całej teorii w jej części dotyczącej koloru.

Dla Witkacego bowiem kontrast barw dopełniających stanowił harmonię, tj. równowagę artystyczną – nazwał ją „dwukolorową harmonią zamkniętą”. Jednak ten „najprostszy element kombinacji barwnych” nie wyczerpuje bogatych możliwości sztuki malarskiej, artysta rozbudował więc swój system, wzbogacając go o dodatkowe wartości, przede wszystkim o pojęcie „napięć w kierunku pełnego nasycenia”. Napięcia te, jego zdaniem, powstają wskutek zakłócenia podstawowej równowagi kontrastu barw dopełniających, mianowicie poprzez domieszki do nich innych kolorów osłabiających ich nasycenie. Napięcie może powstawać w jednym lub obu kierunkach, w zależności od tego, która z barw zostanie wzmocniona, a która osłabiona.

Według Witkacego istnieje wiele wariantów harmonii – poza „zamkniętymi” można stworzyć harmonie „otwarte”, „bliskiego” i „dalekiego pokrewieństwa” oraz analogicznie – „sąsiedztwa”. Dwukolorowe harmonie

² Tamże, s. 73.

„otwarte” można „zamknąć” poprzez dodanie koloru im „odpowiadającego” czy „rozwiązującego”, co więcej – nawet „dysharmonię” można w ten sposób uczynić harmonijną.

Swoją teorię artysta zilustrował tablicą barw oznaczonych literami i cyframi, pomocną w precyzyjnym określaniu poszczególnych kolorów, a następnie sporządzaniu z nich dokładnej recepty na uzyskanie opisywanego przez Witkacego efektu – określonej harmonii. Jednak to wszystko z pewnością nie byłoby w pełni przekonywające, gdyby artysta nie sprawdził swoich teoretycznych pomysłów w praktyce. Bo też w swoich rozważaniach nie odnosił się wcale do dzieł teoretycznych, lecz do konkretnych obrazów, w pierwszym rzędzie dzieła Paula Gauguina *Tahitańska Wenus (Te Arii Vahine)*, który był dlań

najwspanialszym naszych czasów przykładem rozwiązywania bardzo natężonych i różnorodnych harmonii i dysharmonii, przy pomocy odpowiednio dobranych kolorów rozwiązujących (...) 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 fioleły 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 minimalnych zmianach ich natężeń i odpowiednich kolorach rozwiązujących, przy stosownym wyborze ich miejsca i formy ich mas. W tym Gauguin, szczególnie w gamie czerwonej, jest niezrównanym mistrzem³.

Tę interesującą analizę artysta poprzedził dogłębnymi studiami praktycznymi, to znaczy dokładnym skopiowaniem tego dzieła dokonanym z całą pewnością jeszcze przed 1914 rokiem⁴. W tym samym okresie

³ Tamże, s. 90-91. *Tahitańska Wenus (Te Arii Vahine)* Paula Gauguina została zakupiona w Paryżu przez Siergieja Szczukina w 1910 roku od Gustave'a Fayeta i ostatecznie trafiła do Muzeum Sztuk Plastycznych im. Aleksandra Puszkina w Moskwie.

⁴ Kopia obrazu Gauguina była własnością Eugenii Dunin Borkowskiej i obecnie znajduje się w kolekcji prywatnej. Była prezentowana na wystawie monograficznej Witkacego w Muzeum Narodowym w Warszawie (19.12.1989–28.02.1990), zob. *Stanisław Ignacy Witkiewicz 1885–1939. Katalog dzieł malarskich*, oprac. I. Jakimowicz przy współpracy A. Żakiewicz, Warszawa 1990, poz. I 257.

Witkacy stworzył własny obraz ewidentnie będący praktyczną realizacją założeń kolorystycznych sformułowanych w opublikowanej sześć lat później teorii Czystej Formy. *Autoportret* z 1913 roku ma w tle zielono-czerwoną kotarę, a na stoliku obok modela leżą żółte, pomarańczowe, zielone i fioletowe owoce⁵. Brzusiec czarnego wazonu modelują błękitne bliki. Artysta ubrany jest w czarną marynarkę i białą koszulę. Zestaw barw odpowiada opisanym w dziele teoretycznym dwukolorowym harmoniom (trzy pary barw dopełniających: czerwień – zielen, oranż – błękit, żółcień – fiolet) uzupełnionych kontrastem bieli i czerni. Jednak, jak słusznie zauważył artysta, opisując obraz Gauguina, ekspresja całości nie ogranicza się do samych kolorów. W *Autoportrecie* z 1913 roku tworzy ją z pewnością mistrzowsko namalowana własna twarz, lecz umiejętne zastosowanie barw tła oraz sztafażu nie pozostaje bez znaczenia.

Kontrast czerwieni i zieleni dominuje także w obrazach olejnych artysty malowanych w latach 1915–1925. Właściwie każdy z nich można analizować według tego klucza, choć podobnie jak we własnym wizerunku Witkacego z 1913 roku kwestie formalne nie stanowią jedynych ich treści. Niemal każda z tych prac zawiera jakąś anegdotę, treści literackie, którym jednak zarówno ich kolorystyka, jak i kompozycja w dużej mierze są podporządkowane⁶.

Harmonię barw dopełniających artysta tworzył też w portretach innych osób, rysowanych od 1915 roku nie farbami olejnymi, lecz suchymi pastelami. Nie były to jeszcze wizerunki wykonywane w ramach ukonstytuowanej w 1925 roku jednoosobowej Firmy Portretowej „S.I. Witkiewicz”⁷, choć począwszy od 1918 roku niektóre z nich zawierają obok sygnatury artysty oznaczenie informujące o przynależności do określonego typu⁸.

⁵ W Muzeum Narodowym w Warszawie, obecnie nieeksponowany.

⁶ Zob. np. A. Żakiewicz, *Czytać obraz jak książkę, czyli rozprawa o metodzie*, [w:] *Witkacy w Polsce i na świecie*, red. M. Skwara, Szczecin 2001, s. 387-397 (o roli koloru: s. 396).

⁷ Za początek Firmy uważa się rok 1925 z uwagi na swoistą manifestację tejże wyrażoną w tekście pt. *Parę dość stosunkowo luźnych uwag o portrecie w ogóle i moich portretach w szczególności* opublikowanym w *Katalogu wystawy obrazów Tymona Niesiołowskiego i portretów Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Salon Sztuki Czesława Garlińskiego, Warszawa 1925. W tekście tym znalazła się klasyfikacja typów portretów oznaczonych literami A, B, C, D i E (oraz ich mieszanki) w zależności od przyjętej konwencji oraz opis działalności Firmy Portretowej wraz z jej adresem, co w oczywisty sposób reklamowało to przedsięwzięcie i zachęcało potencjalnych klientów do skorzystania z jego usług. Kolejne wydania Regulaminu Firmy Portretowej w postaci broszur nastąpiły w 1928 i 1932 roku.

⁸ Zob. katalog *Stanisław Ignacy Witkiewicz... Ze spisu katalogowego zawierającego sygnatury artysty wynika, że do 1917 roku podpisywał się on „Ignacy Witkiewicz” i dodawał datę roczną, potem sygnował portrety jako „Witkacy”, wpisując datę dzienną oraz oznaczenie typu portretu.*

W tle wizerunku Feliksa Lewińskiego z 1917 roku Witkacy zestawiał jaskrawy oranż z fioletem i uzupełnił żółcieniem. Dla równowagi model ubrany jest w czarną marynarkę i białą koszulę – mamy tu więc do czynienia z zabiegiem analogicznym do tego, który został zastosowany we wcześniejszym o cztery lata autoportrecie. Z kolei w portrecie matki Marii Witkiewiczowej z 1918 roku artysta zestawiał czerwono-oranżowe tło z zielonymi cieniami na twarzy i niebieskim szalem, dzięki czemu uzyskał niezwykle efekt. W tym wypadku nie mamy najmniejszych wątpliwości, że Witkacy nie starał się odwzorować elementów zastanej rzeczywistości, lecz kreował własną, według przyjętych założeń teoretycznych. Należy zwrócić uwagę, że portret matki ma obok sygnatury adnotację T.D, która w później sformułowanym Regulaminie Firmy Portretowej oznaczała typ D – dzieło „zbliżone do Czystej Formy, czyli z punktu widzenia krytyków i laików karykatura i deformacja”, ale bez użycia C_2H_5OH (alkohol), jak w przypadku typu C (oznaczanego jako T.C). Wprowadzenie tego oznaczenia sygnalizuje, że artysta traktował ten właśnie portret jako dzieło sztuki – przykład Czystej Formy zgodnie ze swoimi założeniami teoretycznymi.

Witkacy był jednak w pełni świadom, że dzieła sztuki nie da się stworzyć, korzystając wyłącznie z najlepiej nawet skonstruowanych diagramów, matematycznych wyliczeń i drobiazgowych przepisów. Wprawdzie cenił bardzo nauki ścisłe i przyrodnicze⁹, niemniej jednak zdawał sobie sprawę, że mimo ich ogromnej przydatności w opisywaniu i rozumieniu świata nie zawsze stanowią one wystarczające narzędzie w rozważaniach o sztuce.

Artysta zwracał też uwagę, że model teoretyczny może nie wytrzymać zderzenia z rzeczywistością fizykalną, np. jakością farb (barwników) stosowanych w malarstwie olejnym i ich odmienności kolorystycznej od czystych barw widma, która może spowodować, iż poszczególne receptury na uzyskanie takiej czy innej harmonii barwnej lub napięcia kolorystycznego będzie niemożliwe. Ponadto podkreślał różnice w odbiorze koloru przez poszczególnych ludzi, zwłaszcza żyjących w odmiennych warunkach klimatycznych (czym innym jest np. zieleń dla osób ze strefy umiarkowanej, a czym innym dla Eskimosa czy mieszkańca pustyni) bądź kulturowych (różne kolory mają różne konotacje i symbolikę, np. czerń nie dla wszystkich jest kolorem żałoby – np. dla muzułmanów jest nim biel). Witkacy wyraźnie też zastrzegł, że nie zamierzał „stawiać jakichś granic

⁹ Zob. moje artykuły: *Kompozycje astronomiczne Witkacego*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1989–1990, s. 577–614 (zob. też <<http://www.witkacy.hg.pl/witkosmos/index.html>>); *Chemikalia Witkacego*, „Format” 1994, nr 1–4, s. 73; *Okiem malarza. O scjentyistycznych zainteresowaniach Witkacego*, „Konteksty” 2000, nr 1–4, s. 168–181.

dla twórczości, która polega właśnie na tworzeniu nowych, nieznanych i nieprzewidywanych kombinacji”. Jednak

krąg nowych wartości (...) zacieśnia się według nas coraz bardziej, jak pętla zaciągająca się powoli na szyi skazańca, która ostatecznie zdusić go musi, tym bardziej, że na tle natężonych harmonii przewrotnych, opartych na zasadniczych dysharmoniach, co jest charakterystycznym dla naszych czasów, zblazowanie wzrokowe postępuje coraz gwałtowniej i uniemożliwia reagowanie na stosunkowo bogatsze sfery pochodnych harmonii prostych¹⁰.

Artysta dopuszczał bowiem „wypadek, że cały obraz oparty jest na dysharmonii”. Jako „niezwykle piękny tego przykład” podał dwa „portrety” Picassa: jeden z nich „przedstawia” kobietę w kapeluszu, drugi – grającą na gitarze¹¹. Zestawienie ochry ze szmaragdową zielenią oraz bieli z czernią „i pochodnych poprzednich barw w tych dwóch kierunkach” Witkacy postrzegał jako „rażącą dysharmonię”, ale jednocześnie

odpowiednie rozmieszczenie barw tych, zupełnie niezależnie od „przedstawionych” przedmiotów, przy którym te same tony powtarzają się na wszystkich masach kompozycji, rozmieszczenie, którego niepodobna wymyślić na zimno, które jest wynikiem niezmiernie silnego metafizycznego uczucia, szukającego bezpośrednio swego wyrazu w Czystej Formie i promieniującego z płócien tych z demoniczną wprost potęgą, stanowi, że kombinacje tych kolorów, które – wyrażając to w uczuciowych wykładnikach synestezji – są ponure, zimne, tępe i jadowito-kwaśne, tracą wszystkie swoje własności dysharmonii jako takiej i dają całość jednolitą i potężną (...). Patrząc na te arcydzieła naszych czasów, nie można pojąć, jakim cudem te cztery kolory, z których dwa obojętne, a dwa wprost wstrętne jako takie i przypominające jakieś ekskrementy na zielonej trawie, mogą tworzyć tę przepiękną przewrotną harmonię, konieczną w swej przewrotności...¹².

Nieco wcześniej Witkacy stwierdził zresztą, że „pozostaje na razie do pewnego stopnia tajemnicą, dlaczego pewne kombinacje kolorów jako takich, tzn. niezależnie od ich znaczenia w danym dziele sztuki, są przyjemne dla oka lub nie”¹³. A więc artysta w pełni rozumiał, że mimo wszystkich tych prób usystematyzowania wiedzy o kolorach porządnie uszeregowanych w oznaczonej symbolami literowymi i cyfrowymi tabeli nie da się stworzyć całkowicie pewnej recepty na doskonałe dzieło sztuki i że sprawa ta ostatecznie wymyka się racjonalnej klasyfikacji.

¹⁰ S.I. Witkiewicz, *Nowe formy w malarstwie...*, dz. cyt., s. 92.

¹¹ Tamże, s. 96. Janusz Degler identyfikuje te obrazy w przypisie 15 na s. 338 jako *Kobietę z wachlarzem* z 1909 roku oraz *Kobietę grającą na mandolinie* z 1908 roku. Oba znajdują się w Muzeum Sztuk Plastycznych im. A. Puszkina w Moskwie.

¹² Tamże.

¹³ Tamże, s. 85.

Zostawmy jednak na chwilę prace teoretyczne. Witkacy był przecież także interesującym pisarzem, autorem czterech powieści, których wprawdzie nie uważał za dzieła Czystej Formy, niemniej zawarł w nich wiele ciekawych, istotnych dla rozumienia jego twórczości, spostrzeżeń. Jeden z tych utworów – *622 upadki Bunga* powstał w latach 1910–1911. Znajdujemy w nim m.in. opis dzieł malarza Fagassa (pod tym pseudonimem autor ukrył Pabla Picassa):

Na dwumetrowym płótnie trzy seledynowe kobiety o rudych włosach, obwiedzione grubym szmaragdowym konturem, tarzały się w jakiejś miazdze fioletowo-czerwonej, przeciętej żółtymi skrętami pogmatwanych linii. Brunatne, geometrycznymi krzywiznami obrysowane ciała tańczyły wśród purpurowych palm o błękitnych pniach. Owoce, którymi osypane były wprost zwoje jakiejś tęczowej materii, zdawały się tryskać niesamowitym, ciemnym żarem karminowych i oranżowych tonów. Portret jakiejś damy w kapeluszu, narysowany w piorunowych gzygzakach, mienił się nie uwarunkowanymi żadnym oświetleniem ani harmonią poszarpanymi, kłuszącymi się ze sobą kolorami¹⁴.

Ten ekspresyjny opis, a właściwie – literacki ekwiwalent malarstwa, jest bodaj pierwszą w piśmiennictwie polskim analizą malarstwa Picassa. Ponadto – zadziwiająco dobrze przystaje on do opublikowanej osiem lat później teorii koloru, a zwłaszcza tego, co Witkacy określił jako „artyścyczną perwersję”.

Przytoczony fragment powieści oraz omówiony wyżej *Autoportret* namalowany w 1913 roku potwierdzają słowa artysty:

wyznawcą teorii Czystej Formy byłem już od szesnastego roku życia, tj. mniej więcej od roku tysiąc dziewięćset drugiego (1902). Wtedy już wykoncypowałem zasadnicze podstawy teorii tej w dyskusjach z moim Ojcem...¹⁵.

Jak widać, nie były to czcze przechwałki, skoro w tworzonych nieco później pracach zarówno malarskich, jak i literackich zawarte są najważniejsze elementy sformułowanej później teorii.

Równocześnie z publikacją *Nowych form...* Witkacy napisał esej *O „deformacji” na obrazach* będący próbą wyjaśnienia i przybliżenia czytelnikom kwestii pozornego nieprzystawania świata widzialnego do tego, co oglądamy w dziełach sztuki współczesnej. Artysta tłumaczył to zjawisko jako „potrzebę rozszerzania horyzontu kompozycyjnych możliwości”¹⁶. Na koniec Witkacy wspominał o kolorach, a właściwie o niemożności

¹⁴ S.I. Witkiewicz, *622 upadki Bunga, czyli Demoniczna kobieta*, wstęp i opracowanie A. Micińska, Warszawa 1972, s. 136-137.

¹⁵ Tenże, *Bilans formizmu*, „Głos Plastyków” 1938, z. VIII–XII (marzec), s. 40.

¹⁶ Tenże, *O Czystej Formie i inne pisma o sztuce*, oprac. J. Degler, Warszawa 2003, s. 8. Według noty wyd. (tamże, s. 209) cytowany esej powstał wiosną 1919 roku i po raz pierwszy opublikowany został w lwowskiej „Gazecie Wieczornej” 4 kwietnia 1920 roku.

oznaczenia dokładnej granicy między nimi, co posłużyło mu jako metafora nieokreśloności dzieła sztuki w ogóle, a zwłaszcza uchwycenia różnicy między nim a „innymi dziełami ludzkich rąk”¹⁷. W kolejnym eseju *O Czystej Formie* zajął się kwestiami bardziej syntetycznymi, omawiając łącznie malarstwo, teatr, muzykę i poezję. Kolor posłużył mu w tym miejscu znowu jako narzędzie do budowania metafor – przykre zestawienia barw porównał z dysonansem muzycznym i „dziwacznymi, nieprzyjemnymi i niepokojącymi, a nawet wstrętnymi kombinacjami słów i działań”, które „mogą w sumie, w całości danego dzieła być koniecznymi elementami jego jedności, czyli artystycznego piękna”. Następnie Witkacy wrócił do sformułowanego wcześniej pojęcia „artystycznej perwersji”, którą było dlań „składanie całości z elementów samych w sobie nieprzyjemnych i przewaga ich w danym dziele”¹⁸. W tym czasie artysta odkrył, że nie tylko Gauguin i Picasso potrafili owe „perwersje” tworzyć, czynił to w swoich obrazach także Tytus Czyżewski, którego „kompozycje na temat martwych natur są straszliwą w swej konsekwencji perwersją kolorów”¹⁹.

Swoistym podsumowaniem też zawartych w *Nowych formach...* były *Szkice estetyczne* pisane w latach 1919–1921 (wydane w 1922 roku). W jednym z esejów, napisanym w 1919 roku zatytułowanym *O tak zwanej „deformacji” kształtów świata zewnętrznego na obrazach malarzy współczesnych*, czytamy:

Malarstwo nie jest odtworzeniem natury, tylko tworzeniem konstrukcji form na ograniczonych płaszczyznach, czyli że istotą jego jest kompozycja obrazu. Części tej kompozycji muszą różnić się od siebie i dlatego są różnobarwne. Harmonia lub konieczny dysonans (dysharmonia) kolorystyczny jest tym, co nadaje istotne życie kompozycji i potęguje jej jednolitość...²⁰.

Forma i kolor są więc nierozzerwalnie ze sobą związane i podporządkowane kompozycji dzieła, ale by je stworzyć, artysta potrzebuje „całego swego świata uczuć i wyobrażeń, w której to sferze załamuje się uczucie jedności jego »ja«, jego metafizyczne uczucie, a jednak mimo to wyraża się jedynie w Czystej Formie, tj. konstrukcji form i harmonii kolorów”²¹. Witkacy konsekwentnie cały czas pamiętał o duchowym aspekcie dzieła sztuki i w miarę upływu czasu coraz dobitniej to wyrażał.

¹⁷ Tamże, s. 10-11.

¹⁸ Tamże, s. 60-61. Esej *O Czystej Formie* Witkacy napisał w 1921 roku, a opublikował dopiero w 1932. Zob. interesującą historię tego tekstu, która sytuje ewolucję poglądów teoretycznych Witkacego w czasie w: S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 244-249.

¹⁹ Tenże, *Formista o formizmie. IV wystawa Formistów w Krakowie*, „Rzeczpospolita” 1921, nr 8, s. 2.

²⁰ Tenże, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 262.

²¹ Tamże.

Kilka lat później, w 1925 roku, Witkacy rozpoczął pisanie kolejnej powieści – *Pożegnanie jesieni*. Jej główna postać kobieca Hela Bertz, kobieta fatalna, została wyposażona w „błękitne, ukośne oczy” i „krwawe, nagle napęczniałe, szerokie usta”. Oglądamy ją w czarnej wannie, a „ciało jej w tym otoczeniu miało lekko niebieskawy kolor, mokre po zimnym prysznicu włosy, oblepiając ściśle wydłużoną jajowatą głowę, połyskiwały zielonkawo”²². Nawet jeżeli cytowanemu wyżej opisowi obrazów Fagassa-Picassa w powieści *622 upadki Bunga* Witkacy użyczył sporo własnej ekspresji literackiej, to jednak odnosił się on do konkretnych prac innego malarza. W *Pożegnaniu jesieni* artysta tworzy już całkiem samodzielną wizję kobiety o niebieskim ciele i zielonych włosach w czarnej wannie, choć sposób jej przedstawienia wyraźnie odnosi się do stylistyki Gauguina, francuskich fowistów, niemieckich ekspresjonistów, a także własnej oraz własnych założeń teoretycznych, gdzie dużą rolę odgrywało zestawienie jaskrawych, często kontrastujących ze sobą plam barwnych obwiedzionych czarnym konturem. Mamy tu do czynienia z interesującym chwytem artystycznym, któremu zawdzięczamy wyczarowanie barwnego obrazu za pomocą słów – nazwy kolorów i ich zestawienie odwołują się do naszej – mniej lub bardziej podatnej na tego rodzaju bodźce – wyobraźni.

Pod koniec życia, w lipcu 1938 roku, artysta napisał podsumowujący jego wcześniejsze przemyślenia tekst *O istocie malarstwa*²³. Zawiera on nieco zaskakujące w kontekście wcześniejszych wypowiedzi stwierdzenie, że

kompozycja powstaje przede wszystkim jako wytrysk kolorów w wyobraźni twórczego i one są tym, co konstruuje płaszczyznę w nierozzerwalną całość (...) same barwy są „formotwórcze”, a nie zapełniają jakby wtórnie płaszczyzn różniących się kolorami i stojących do siebie w stosunkach konstrukcji liniowych, konturowych, jak to jest np. u Gauguina i Picassa²⁴.

Wygląda więc na to, że Witkacy wycofał się z wcześniejszych swoich klasyfikacji harmonii i dysharmonii barw, przyznając, że wobec teorii niemieckiego chemika i filozofa Wilhelma Ostwalda (którą – jak twierdził – poznał „pośrednio”) porządkującej harmonie i dysharmonie barwne według „ich matematycznych stosunków”, jego własna wydała mu się „prymitywna”²⁵. Zaproponował więc coś innego – w miejsce racjonalnych,

²² S.I. Witkiewicz, *Pożegnanie jesieni*, oprac. A. Micińska, Warszawa 2001, s. 28, 29 oraz 37.

²³ Wygłoszony 22.07.1938 roku w ramach Kursów Wakacyjnych w Wiśle zorganizowanych przez miejscowy Instytut Sztuki. Nieopublikowany za życia Witkacego.

²⁴ S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 144.

²⁵ Tamże, s. 143. Teoria Ostwalda była pierwszy raz opublikowana w *Die Farbenfibel*, 1916 i natychmiast podjęta przez artystów awangardowej grupy De Stijl założonej w 1917

matematycznych wyliczeń i tabeli z oznaczonymi polami – wyobraźnię twórcy nieskrępowaną założeniami teoretycznymi. Jest wielce prawdopodobne, że wcześniejsze pojęcie „perwersji artystycznej” pojawiające się już w *Nowych formach...* i opisujące zjawiska w gruncie rzeczy wymykające się klasyfikacjom, nie mówiąc już o uczuciu metafizycznym jako źródle wszelkiej twórczości, stanowiło podstawę do stwierdzenia, że tak naprawdę nie da się stworzyć systemu teoretycznego opisującego „idealne” czy „prawdziwe” dzieło sztuki.

Z przytoczonych cytatów zresztą wynika, że autora teorii Czystej Formy tak naprawdę najbardziej zachwycało to, co do teorii tej najwyraźniej nie pasuje, doszedł więc w końcu do wniosku, że o wszystkim decyduje wyobraźnia artysty, a nie założenia teoretyczne. Być może był to główny powód porzucenia przezeń malarstwa olejnego, skoro praktyka nie chciała na dłuższą metę podporządkować się teorii. Wydaje się, że Witkacy, tworząc szczegółowe recepty na zestawianie kolorów, wpadł we własną pułapkę – wymyślił takie ograniczenie inwencji twórczej, któremu ostatecznie sam też nie chciał się podporządkować.

Witkacy nie był oczywiście jedynym artystą ani uczonym pragnącym uchwycić fascynujące tajemnice barw, mechanizm ich postrzegania i oddziaływania, a przede wszystkim – ich funkcjonowanie w dziełach sztuki. Zastanawia jednak, że w swoich pismach powoływał się wyłącznie na Ebbinghousa i Ostwalda, a przykłady analizowanych obrazów ograniczył jedynie do prac Gauguina, Picassa, van Gogha, a później – Czyżewskiego i innych Formistów. Tym bardziej że – jak wspomniałam wyżej – Witkacy interesował się naukami ścisłymi i przyrodniczymi, nie mógł więc nie słyszeć choćby o *Optyce* Izaaka Newtona (1704) i jego słynnych „pierścieniach”, które po raz pierwszy demonstrowały komplementarność barw oraz ich relacje z bielą i czernią. W końcu XVIII wieku Robert Waring Darwin (ojciec Karola) badał zjawisko powidoków, z którego wynikała np. komplementarność czerwieni i zieleni²⁶. Wydaje się niemal niewiarygodne, że artysta nie słyszał o *Kole Newtona* czeskiego malarza Františka Kupki z ok. 1910 roku, które w uproszczony sposób pokazywało optyczne pomysły fizyka. Diagramy barw i kolorowe kręgi malowali i rysowali też niemieccy ekspresjoniści. W latach 1911–1912 Wasyl Kandinsky napisał traktat *O duchowości w sztuce*, gdzie zamieścił m.in. koło pokazujące kontrast barw podstawowych z wyłączeniem bieli i czerni jako barw uzu-

roku w Holandii przez Theo van Doesburga, Pieta Mondriana, Barta van der Lecka i Vilmosa Huszara, który opublikował artykuł *Iets over die Farbenfibel van W. Ostwald*, „De Stijl” 1917, s. 113 i nast. Na ten temat zob. szerzej: J. Gage, *Colour and Meaning. Art, Science and Symbolism*, London 1999, s. 244-245.

²⁶ R.W. Darwin, *On the ocular spectra of lights and colours*, „Philosophical Transactions of the Royal Society”, 1786 (według: J. Gage, *Colour and Meaning...*, dz. cyt., s. 22).

pełniających²⁷. Pomysł Kandinskiego nie był zresztą oryginalny, opierał się on zarówno na pracy Wolfganga Goethego (*Farbenlehre*, 1810), jak i poglądach wiedeńskiego psychologa Ewalda Herringa (*Lehre vom Lichtsinne*, 1878) spopularyzowanych przez Wilhelma Wundta (*Grünzüge der physiologischen Psychologie*, 1902), a kontynuowanych przez wspomnianego wyżej Ostwalda²⁸.

Jeszcze w 1810 roku powstała *Farben-Kugel* Philippa Ottona Rungego – przestrzenny model sfery barw koordynujący jasność kolorów z ich natężeniem. Barwy podstawowe – czerwień, żółć i błękit – wraz z ich dopełnieniami (zielenią, fioletem i oranżem) zostały umieszczone na „równiku”, podczas gdy biel i czerni na „biegunach” sfery²⁹. Witkacy w swej teorii kilkakrotnie wspominał o związku trójwymiarowości naszego widzenia z nasyceniem i jasnością barw, nie nawiązał jednak do pomysłu Rungego.

Efektami mieszania i zestawiania barw interesowali się naukowcy – francuski chemik Michel Eugène Chevreul, którego prace (zwłaszcza *De la Loi du Contraste Simultané des Couleurs*, 1839) były szeroko dyskutowane w środowisku artystycznym oraz słynny niemiecki fizyk i fizjolog Hermann von Helmholtz, który stworzył tabelę kolorów (*Über der Theorie der zusammengesetzten Farben*, 1952–1953) przedrukowywaną w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych XIX wieku we wszystkich niemal francuskich podręcznikach dla artystów. Teoria wzajemnego oddziaływania sąsiadujących ze sobą barw dopełniających miała ogromny wpływ na ówczesne eksperymenty malarskie, szczególnie impresjonistów i pointylistów z Georges'em Seuratem na czele³⁰.

Echa tych wszystkich odkryć odnajdujemy w teorii Witkacego. Zdumiewający jest jednak całkowity brak odwołań do wymienionych, szeroko wówczas znanych oraz interesujących i znamienitych źródeł³¹. Wyjaśnienie może być dwojakie: albo artysta pretendował do bycia całkowitym oryginałem, który sam doszedł do sformułowanych w pismach teoretycznych wniosków, albo pragnąc, by jego teoria trafiła do możliwie najszerszego kręgu odbiorców, nie chciał obciążać swoich wywodów nadmiernym bagażem erudycyjnym, by nie zniechęcić czytelników. Ten ostatni zabieg zna niemal każdy autor chcący publikować w popularnym piśmie bądź wydawnictwie adresującym swoją ofertę do szerokiego kręgu odbiorców.

²⁷ W. Kandinsky, *Über das Geistige in der Kunst*, München 1912.

²⁸ J. Gage, *Colour and Meaning...*, dz. cyt., s. 258.

²⁹ Tamże, s. 171.

³⁰ Tamże, s. 196, 212-213.

³¹ W eseju *O istocie malarstwa* Witkacy wspomina ogólnikowo o teorii „składania kolorów skombinowanych z ich części składowych” Seurata, nie rozwija jednak tego wątku. Zob. S.I. Witkiewicz, *O Czystej Formie...*, dz. cyt., s. 142.

Niemniej jednak jego pisma zawierają wszystkie omówione wyżej problemy, na jakie natrafiamy, starając się zrozumieć rolę koloru w malarstwie, a co więcej – na koniec otrzymujemy niespodziankę – postulat nieskrępowanej wolności twórczej, który czyni Witkacego artystą na wskroś współczesnym, potrafiącym odrzucić ograniczenia wynikające ze sztywnych reguł czy wymogów przyjmowanych konwencji. Tworząc Firmę Portretową i kodyfikując typy poszczególnych portretów, pokazał zresztą, że doskonale umie żonglować konwencjami artystycznymi, dopasowując je do własnych celów. I tu jednak nie zawsze był konsekwentny, jest to jednak temat na osobne rozważania...

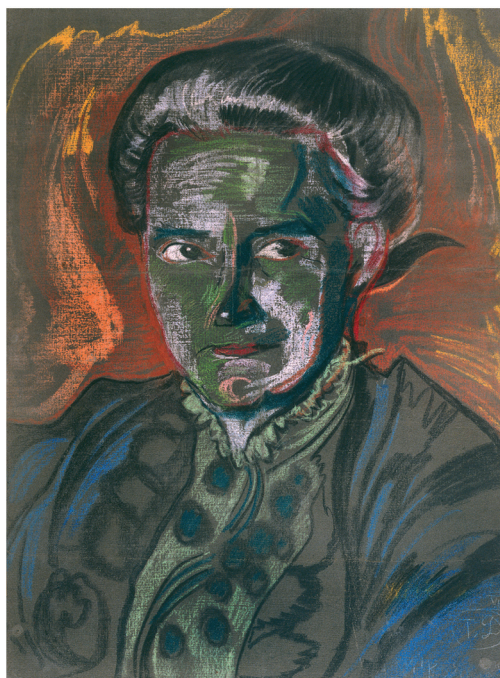
Portret Feliksa Lewińskiego,
1917, pastel,
wł. Witalis Wolny, Warszawa,
fot. Joanna Tołłoczko



Kopia obrazu Gauguina,
ok. 1908, olej,
wł. pryw., Warszawa,
fot. Teresa Żółtowska-Huszcza



Portret Marii Witkiewiczowej,
1918, pastel,
wł. pryw. (d. wł. Wanda Domaszewicz-
Siekierska, zm. 1995; nie udało się
dotrzeć do obecnego właściciela),
fot. Joanna Tołoczko



Autoportret, 1913,
olej, wł. MNW,
fot. Piotr Ligier

