Kolor – prawda i maska

Mówić o kolorze jest podobnie trudno, jak mówić o dźwięku. Opowieść o dźwięku można wprawdzie ograniczyć do jego częstotliwości i do długości jego fal, ale te słabo przemawiają do wyobraźni. Działanie koloru porównuje się więc często do wrażeń związanych ze światłem, mówiąc o kolorze „jasnym", „ciemnym", „olśniewającym", „świetlistym" czy „zgaszonym", albo do przymiotników zaczerpniętych z wrażeń odbieranych innymi zmysłami – kolor staje się wtedy „ciepły" albo „chłodny", „krzykliwy", „świeży", „łagodny" albo „agresywny".

Wasylij Kandinsky porównuje te wzajemne wymiany pomiędzy zmysłami do rezonansów, jakie powstają między dwoma instrumentami muzycznymi, kiedy struny jednego poruszone drganiem strun drugiego też zaczynają drgać. „Kolor czerwony może wywoływać drgania podobne do płomienia, bo czerwień jest jego kolorem", podczas gdy „jasnożółty może wydać się kwaśny, kojarząc się z cytryną". Pewne kolory mogą się wydawać chropowate albo kłujące, inne wydają się tak gładkie czy aksamitne, że chciałoby się je głaskać, jak ultramarynę, zieleń chromową albo karmin. Nazwy kolorów używanych w malarstwie – „kobalt", „cynober",

„ochra", „siena palona", „sepia", „czerń kości słoniowej", „zieleń paryska" czy „błękit pruski" albo „górski" – nie wystarczą jednak, by określić te wszystkie odcienie koloru, jakie oko ludzkie potrafić rozróżnić, a które, według naukowców, liczą się w milionach.

Kolor rozłupanego kamienia mówi prawdę o materii, która się na niego składa, a kolor, który pokrywa warstwą farby powierzchnię jakiegoś materiału, tę prawdę o nim ukrywa. Widać to najlepiej na kawałku starego muru, z którego złuszcza się warstwa farby i odsłania prawdę o tym, co dotąd sobą kryła. Kolor może więc coś odsłaniać albo zasłaniać, a człowiek przypisał mu w dodatku znaczenia, dzięki którym może też coś wyrażać. Chować – pokrywając, ukazywać – odsłaniając i wyrażać – znacząc – to trzy ważne role koloru: maski, prawdy i symbolu.

W starożytności człowiek określał kolor najchętniej słowem, które oznaczało powłokę, skórę czy warstwę osłaniającą coś innego. W łacinie etymolodzy wywodzą słowo „kolor" od *celare* – ukrywać – a w greckim *croma* (χρωμα) dopatrują się rdzenia *cros* (χρως) – skóra, karnacja – co poprzez łacińskie *crusta* staje się współczesnym włoskim *crosta* – warstwą pokrywającą czy powłoką, na przykład ziemską. Nie wiadomo dlaczego starożytność nie wolała inspirować się kolorami, które ukazywały rzeczywistość tworów natury – materię kolorowych kamieni, żywą zieleń listowia, błękit nieba czy proteuszowo mieniące się kolory morza. Zastanawiające są rozważania Nietzschego w *Jutrzence* na ten temat. Według niego Grecy „widzieli zjawiska natury podobnie jak bogów czy półbogów, to znaczy na podobieństwo istot przybierających postać ludzką". Na tej zasadzie, według niego, określali zieleń roślin tą samą nazwą, co kolor ludzkiej skóry albo żółci miodu czy żywicy, podczas gdy dla koloru bławat-

ka używali tego samego słowa, co dla koloru ciemnych włosów. Kończy myślą, że dla Greków błękit i zieleń, bardziej niż jakikolwiek inny kolor, pozbawiłyby naturę jej związku z człowieczeństwem. Dziwne, jak arbitralny może się wydać ten punkt widzenia u tak wielkiego filologa, zważywszy, że w słowniku greckim znajdujemy słowo *kyanos* (Κγανος), czyli błękit.

W XVIII wieku Winckelmann, podobnie jak klasycy oświecenia, wyobrażał sobie starożytną Grecję i jej architekturę jako świat olśniewającej bieli – wiecznego symbolu piękna. Fascynowała go czystość i otwartość, z jaką nieskazitelna biel marmurów odsłaniała jednorodną naturę kamienia, który przetrwał tysiąclecia. Z początkiem XIX wieku jednak odkrycie śladów farby na marmurach greckich świątyń wstrząsnęło światem archeologii i architektury i przeciwstawiło wizji klasycystycznej romantyczny obraz Grecji, ożywionej lśnieniem czerwieni, błękitu, zieleni i żółci. Cała konstrukcja – system kolumn, belkowań i tympanonów – cała mityczna opowieść, zrodzona najpierw w drewnie, a potem wykuta w marmurze, zredukowana została do roli pomocniczego podłoża dla koloru, żeby to on przede wszystkim przyciągał wzrok.

Już w roku 1824 Jacob Ignaz Hittorf przedstawił w Institut de France swoje memorandum na temat polichromii w architekturze starożytnej, podkreślając ochronne działanie jej warstw, ale radykalne konsekwencje tych odkryć wskazał dopiero Gottfried Semper. W roku 1860 w swoim monumentalnym dziele *Styl w sztukach technicznych i tektonicznych* podzielił budowlę na dwie części: konstrukcję i osłaniającą ją powłokę. Wcześniej, na londyńskiej Wystawie Powszechnej w 1851 roku, zobaczył pierwotny szałas z Karaibów i wyróżnił w nim cztery podstawowe elementy: podmurowanie,