

Dorota Suska

## Nazwy barw w klasycystycznych poematach opisowych (*Ziemiaństwo polskie* K. Koźmiana, *Sofiówka* S. Trembeckiego, *Sybilla* J.P. Woronicza)

Podjęmowana w niniejszym szkicu tematyka wypływa między innymi z refleksji badawczych H. Turskiej, których wyniki ujęte zostały w obszernej rozprawie: *Język opisów w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji polskiego klasycyzmu*<sup>1</sup>. Na podstawie analizy języka klasycystycznej poezji opisującej przyrodę (zarówno utworów tłumaczonych, jak i oryginalnych), ustaliła autorka kanon leksyki, frazeologii i wyodrębniła zbiór powszechnie stosowanych, ulubionych środków ekspresji językowej. Zjawiska te wyznaczają swoistą konwencję stylistyczną ówczesnych opisów przyrody, którą w pewnym zakresie współtworzą także niektóre określenia barwne i figury stylistyczne tworzone przy ich udziale. Wspomniana rozprawa jest, jak dotąd, jedynym źródłem wiedzy na temat stosowanych w tekstach klasycystycznych nazw barw, źródłem niezwykle cennym z uwagi na to, że ukazuje je na tle innych elementów stylu poezji opisowej; z drugiej zaś strony źródłem niepełnym, bo postawione przez autorkę cele badawcze w sposób oczywisty obejmują tylko wybrane, charakterystyczne nazwy. Ponadto, dążąc do uchwycenia zjawisk typowych dla poezji, której tematem jest przyroda i życie na wsi, świadomie pominięto różnice chronologiczne, gatunkowe, indywidualne – między poszczególnymi utworami. Tymczasem wskazane przez H. Turską czynniki niewątpliwie mogą decydować o różnym sposobie widzenia przyrody i jego poetyckiej transpozycji, a tym samym o odmiennym

---

<sup>1</sup> H. Turska, *Język opisów w „Panu Tadeuszu” wobec tradycji polskiego klasycyzmu*, [w:] *O języku Adama Mickiewicza*, Wrocław 1959, s. 185–330.

uksztaltowaniu stylistycznym opisów. Rozważania poniższe dotyczą takiego właśnie problemu, choć w wybranym jedynie zakresie – nazw barw.

Podstawę materiałową przeprowadzonych badań stanowią trzy teksty, zaliczane zwykle do poematów opisowych; jest to mianowicie: Pieśń I *Sybilli* J.P. Woronicza<sup>2</sup>, Pieśń I i II *Ziemiaństwa polskiego* K. Koźmiana<sup>3</sup> oraz *Sofiówka* S. Trembeckiego<sup>4</sup>. Założenie o ich jednorodności gatunkowej przyjęto niejako siłą tradycji, mając świadomość tego, iż w licznych opracowaniach dowiedziono rozbieżności między teorią a praktyką literacką; w praktyce nie realizowano bowiem konsekwentnie stałych wzorców konstrukcyjnych i stylistycznych, wyraźnie wyodrębniających klasycystyczne poematy opisowe<sup>5</sup>. Poniższe ustalenia mogą stanowić w jakiejś mierze dokumentację tych ustaleń w obszarze dotyczącym posługiwania się określeniami barw, ich ewentualnej preferencji przez poszczególnych twórców, przyczyn tej preferencji lub też braku zainteresowania opisem kolorystycznym. Zasadniczy cel przeprowadzonych analiz sprowadza się do odpowiedzi na dwa pytania. Po pierwsze – jaka jest ilość i jakość stosowanych w poematach określeń barw, jak przedstawia się ich zróżnicowanie oraz jakie są sposoby ich językowego wyrażania<sup>6</sup>; po drugie – jak ów zbiór interesujących nas określeń jest „zagospodarowany” w tekście, tzn. jakie zjawiska stylistyczne współtworzy, jak wpisuje się w ogół innych elementów stylistycznych, które – o czym wyżej wspomniano – tworzą dość wyrazistą w okresie klasycyzmu konwencję<sup>7</sup>. W analizie pominięto niekolorystyczne użycia barw.

Zgodnie z przyjętymi ustaleniami badawczymi, pierwszą część omówienia wypełni przegląd językowych eksponentów barw. Odnotowane w każdym poemacie określenia ujęto w grupy kolorystyczne. W *Sofiówce* paleta barw przedstawia się następująco:

- **barwa biała i zbliżone do niej barwy neutralne**  
*blednąć* (1)<sup>8</sup>,
- **czerni i barwy zbliżone**  
*czernić się* (1),

<sup>2</sup> J.P. Woronicz, *Sybilla*, Warszawa 1917.

<sup>3</sup> K. Koźmian, *Ziemiaństwo polskie*, Wrocław 1981.

<sup>4</sup> S. Trembecki, *Sofiówka w sposobie topograficznym opisana wierszem przez Jana Nepomucena Czyżewskiego*, [w:] *Sofiówka i wybór poezji*, Kraków 1925.

<sup>5</sup> Pisała na ten temat m.in.: T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej polskiego poematu opisowego („Sofiówka” i „Ziemiaństwo polskie”)*, [w:] *Styl i kompozycja*, red. J. Trzynadłowski, Wrocław 1965, s. 61–78, oraz obszernie A. Nasiłowska, *Poezja opisowa Stanisława Trembeckiego*, Wrocław 1990.

<sup>6</sup> Odwołujemy się tu głównie do monografii: A. Zaręba, *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954.

<sup>7</sup> Podstawę porównawczą tej części artykułu stanowi rozprawa H. Turskiej, dz. cyt., s. 185–330.

<sup>8</sup> W nawiasie po wymienianych nazwach podano liczbę użyc w tekście analizowanego utworu.

- **zielen**  
*zieloność* (1), *zielenie* (1),
- **odmiany barwy niebieskiej**  
*modrawy* (1), *siwy* (1).

Skala barw stosowanych przez Trembeckiego jest, jak widać, dość uboga, a ponadto – poza jednym przypadkiem – brak jakichkolwiek modyfikacji barwy głównej. Ów wyjątek stanowi barwa niebieska. Sam przymiotnik *modry* – będący podstawą derywatu *modrawy* – zasługuje na uwagę, gdyż na przełomie XVIII i XIX wieku funkcjonował jako stylistyczny synonim przymiotnika *niebieski*, zarezerwowany dla języka poetyckiego<sup>9</sup>. Drugi w tej grupie przymiotnik: *siwy*, oznacza kolor ciemnoniebieski, nasycony<sup>10</sup>. Wymienione przykłady to jedyne epitety przymiotnikowe w *Sofiówce* nazywające barwę w sposób bezpośredni. W pozostałych grupach kolorystycznych mamy do czynienia z nazywaniem pośrednim – za pomocą czasowników oznaczających bycie lub stawanie się takim, jak to określa podstawowa barwa: *blednąć*, *czernić się*, a także pochodnych rzeczowników: *zieloność*, *zielenie*. Na podstawie samej tylko liczebności grup kolorystycznych oraz określeń do nich przynależnych możemy stwierdzić, iż barwa jest atrybutem, który w opisach zawartych w poemacie Trembeckiego odgrywa rolę marginalną. Zważywszy bowiem na pojedyncze użycia, mówimy o sześciu zaledwie określeniach pojawiających się w całym tekście. Jest to cecha uderzająca, zwłaszcza gdy ów zasób zestawimy z nazwami stosowanymi w porównywalnym objętościowo fragmencie *Sybilli*:

- **barwa biała i zbliżone do niej barwy neutralne**  
*biały* (1), *blady* (1), *siwy* (3), *siwizna* (1), *srebrzysty* (1),
- **zielen**  
*szmaragd* (1), *zielenić się* (2),
- **brąz i barwy zbliżone**  
*ogorzały* (1), *śniadawy* (1),
- **odmiany czerwieni**  
*rubin* (1), *rumieniec* (1).

U Woronicza zauważamy przede wszystkim znacznie większe zróżnicowanie barw, bowiem wokół czterech grup kolorystycznych koncentruje się dziesięć nazw, oraz bogatszą synonimikę, zwłaszcza w odniesieniu do bieli. W przeciwieństwie do Trembeckiego, autor *Sybilli* preferuje bezpośrednio nazywanie barw z zastosowaniem przymiotników. Różnice są jednak widoczne także i wtedy, gdy pojawiają się pośrednie nominacje barw. W *Sofiówce* odnotowaliśmy

<sup>9</sup> A. Zareba, dz. cyt., s. 42.

<sup>10</sup> Znaczenie takie przysługuje mu w gwarach (tamże, s. 37–38). Mapa ukazująca granice zastosowania przymiotnika *siwy* (aneks do pracy A. Zareby) potwierdza, iż pochodzący z sandomierskiego Trembecki mógł się nią posłużyć.

poходne od przymiotników czasowniki oraz rzeczowniki, które nie rozszerzały tonacji barwy głównej, lecz były jedynie inną formą jej wyrażenia. W *Sybilli* zaś, poza jednym czasownikiem *zielenić się*, notujemy trzy określenia rzeczownikowe precyzujące odcień zieleni i czerwieni: *szmaragd*, *rubin*, *rumieniec*. Ponadto pośrednie implikowanie jakości barwnych za pomocą przedmiotów o specyficznej barwie ma silniejszy walor wyobrażeniowy i może dać mocniejsze efekty obrazowe niż te, które wywoływane są przez nazwy będące jedynie formalnym przekształceniem przymiotnikowych nazw. Tym samym dają też większą możliwość wyzyskania ich w tworzeniu obrazów metaforycznych. Dla porządku wymienimy jeszcze rzeczownik *siwizna*, który nie poszerza wprawdzie zasobu barw, ale jest derywatem różniącym się – w stosunku do podstawowego przymiotnika *siwy* – zakresem użycia. Jednostkowe zastosowanie znalazło w poemacie ogólne określenie zjawiska wielobarwności: *różne farby* (1). W pojedynczych użyciach notowana jest większość wymienianych wyżej nazw, poza trzykrotnie pojawiającą się nazwą *siwy* oraz dwukrotnie: *zielenić się*. Jednak w efekcie zróżnicowania semantycznego kolorów i poprzez powtórzenie określeń barw w *Sybilli* notujemy ich niemal trzykrotnie więcej niż w *Sofiówce*.

Najbardziej rozległa skala barw występuje w *Ziemiaństwie*. Ogół stosowanych przez autora określeń można ująć w siedem grup kolorystycznych obejmujących nazwy aż 31 odcieni:

- **barwa biała i zbliżone do niej barwy neutralne**  
*biały* (7), *białość* (1), *bielić* (1), *bielić się* (1), *pobielić* (1), *zabielić się* (1); *mleczny* (1), *siwy* (2), *szron* (1), *srebrny* (1), *śnieżny* (14), *zblednieć* (1), *wybladły* (1),
- **czern i barwy zbliżone**  
*czarny* (13), *czernić się* (2), *kary* (1),
- **zieleni**  
*jasny szmaragd* (1), *majowy* (1), *zielony* (12), *zieloność* (1), *zielenić się* (1),
- **odmiany barwy niebieskiej**  
 *błękitny* (1),  *błękit* (1),  *błękity* (1),  *jasne błękity* (1),  *lazur* (1),  *lazury* (3),  *siny* (1),
- **brąz i barwy zbliżone**  
 *brunatny* (1),  *gniady* (1),  *ogorzały* (1),  *rudawy* (1),
- **odmiany czerwieni**  
 *czerwony* (1),  *zczerwieniony* (1),  *purpurowy* (1),  *purpura* (1),  *rdzawy* (1),  *różowy* (2),  *rubin* (2),  *rumiany* (1),  *rumienić* (1),  *zarumienić* (2),  *zrumienić* (1),  *szkarłatny* (1),  *szkarłat* (2),
- **żółcień i jej odmiany**  
 *bulany* (1),  *płowy* (1),  *złoty* (5),  *złoto* (2),  *złocić się* (1),  *pozłacać* (1),  *żółty* (4),  *żółknąć* (2),  *pożółkły* (1).

Najszerszą gamą odcieni wyróżnia się u Koźmiana czerwień i biel; znaczna wrażliwość autora na odcień zaznacza się także w przypadku zieleni. Z kolei dla brązu i żółci charakterystyczna jest między innymi obecność synonimów zde-terminowana desygnatem, do którego się odnoszą (cera, maść końska). Różnorodność barw i odcieni wyrażają przede wszystkim nazwy przymiotnikowe czerpane z istniejącego wówczas repertuaru epitetów barwnych. Wyróżnia się jedynie przymiotnik *brunatny*, który pierwotnie oznaczał kolor przejściowy między barwami niebieskimi a czerwienią i dopiero z końcem XVII wieku zaczął się upowszechniać w znaczeniu takim, jak w *Ziemiaństwie* – jako synonim brązu<sup>11</sup>. Wśród nazw zieleni znalazł z kolei zastosowanie przymiotnik *majowy*, który w omawianym okresie nie był chyba jeszcze epitetem o prymarnej wartości kolorystycznej, lecz oznaczał to, co ma związek z majem<sup>12</sup>. Taką interpretację zdaje się potwierdzać kontekst<sup>13</sup>, w którym *liść majowy* pojawia się wraz z innymi atrybutami wiosny, takimi jak kukulka, słowik; ponadto podkreślona zostaje cykliczność tych zjawisk, powtarzalność, a więc i łączność z określonym miesiącem. Zważywszy jednak na łączące się z przymiotnikiem *majowy* asocjacje wiosny, rozkwitu przyrody, świeżej zieleni, potraktowany został jako nazwa pośrednio wywołująca wyobrażenia kolorystyczne.

Dość liczną grupę epitetów barwnych stanowią w *Ziemiaństwie* przymiotniki pochodne od rzeczowników nazywających substancje, rośliny, minerały i inne przedmioty: *mleczny*, *śnieżny*, *purpurowy*, *różowy*, *szkarłatny*, *srebrny*, *złoty*. Zachowują one w mniejszym lub większym stopniu związek z przedmiotem, od którego wzięły swoją nazwę, stąd wywoływane przez nie skojarzenia kolorystyczne mają wyższe walory obrazowe. Dotyczy to także rzeczowników typu: *lazur*, *purpura*, *rubin*, *szkarłat*, *szmaragd*, *złoto*, występujących w poemacie jako

<sup>11</sup> Tamże, s. 51 i 120.

<sup>12</sup> A. Zaręba (dz. cyt., s. 121) wymienia ów przymiotnik wśród kolorystycznych zapożyczeń XIX-wiecznych, stwierdzając, iż był „używany przez Mickiewicza, nie rozpowszechnił się jednak w polszczyźnie”. Zdaniem S. Skwarczyńskiej (*Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki” XXIX, 1932, s. 299–300), *majowy* w znaczeniu koloru zielonego jest wynalazkiem Mickiewicza i jako taki należy do najciekawszych zjawisk indywidualnego traktowania przez niego kolorystyki. Hipotezę słusznie chyba poddaje w wątpliwość W. Weintraub (w recenzji artykułu S. Skwarczyńskiej, „Język Polski” XVIII, 1933, z. 2), uważając, że osłabia ją przede wszystkim zbyt szczupły materiał badawczy.

<sup>13</sup> „Skoro zaś niezmuszone zostawisz mu chęci, / Młodą brzozę lub sosnę skwapliwie przynęci, / Gęstym krzewem ocieni powierzchnię jałową, / I włość twoje rozkoszna ozdobi dąbrową; / Tam chłód miły zamieszka, tam wół chętnie leże, / Gdy go znużony oracz w południe wypręże; / Tam się napasie krowa i owca niesyta; / **Corocznie liść majowy kukulka przywita;** / Tam niespokojny dzieciół po drzewach zastuka, / I zawzięte na gniazda chłopięta oszuka; / Słowik zaś losnym jękiem skały, góry wzruszy; / Tam się prostemi tony ozwie flet pastuszy [...]” (s. 30).

nazwy odrębnych jakości barwnych (trzy pierwsze nazwy) lub jako formy odpowiednich przymiotników poszerzających jedynie ogólną liczbą określeń.

Od autorów omawianych wcześniej utworów wyróżnia Koźmiana także znacznie bardziej rozwinięta wrażliwość nie tylko na odcień, ale i na różnice subtelniejsze – stopień nasycenia barwy, stopień jasności, reagowanie na zanik lub zmianę barwy, z czym wiąże się zdecydowanie większe urozmaicenie formalne stosowanych określeń. Zmianę natężenia cechy kolorystycznej albo jej przejście w inną sygnalizują formy imiesłowowe z prefiksami *po-*, *wy-*: *pożółkły*, *wybladły*. Osłabienie barwy wyraża jednostkowo reprezentowany w tekście de-rywat z sufiksem *-awy*: *rudawy*, a ponadto dwa wyrażenia przydawkowe, typu: *jasny szmaragd*, *jasne błękity*.

Charakterystyczną cechą stosowanego w *Ziemiaństwie* opisu kolorystycznego jest zatem stosowanie – obok prostych epitetów barwnych – bardziej rozbudowanych określeń, wśród których występują również porównania. Wszystkie one odnoszą się do bieli i odwołują się do tych samych skojarzeń, choć mają różną postać: wyrażenia syntaktycznego tworzonego przez rzeczownik z przydawką dopełniaczową – *białość śniegu* (1) (które można ewentualnie potraktować jako skrócone porównanie); typowego, rozwiniętego porównania – *jakby śnieg białe* (1); formacji gradacyjnych – *bielszy nad śnieg* (1), *bielsza od śniegu* (1). Notujemy także wyrażenia przyimkowe określające barwy niejednolite, a ściślej – połączenia barw: *czarne z białym*, *czarne z pleśnią*, *czarne ze srebrnymi szrony*. Komponenty dwóch ostatnich wyrażen, tj. *szron*, *pleśń* w formie przymiotnikowej znane są w historii polszczyzny jako określenia maści konia; w zasadzie mogły być używane zamiennie, gdyż oznaczały maść barwy siwej lub niejednolitą z przewagą białego<sup>14</sup>.

Kolejnym typem nazw kolorystycznych notowanych tylko w *Ziemiaństwie* są stylistycznie nacechowane przymiotniki złożone, takie jak: *srebrnorogi* (1), *złotowłose* (1). W porównaniu z pozostałymi utworami, zdecydowanie bogatszy jest również zestaw ogólnych określeń barw, który obejmuje – po pierwsze – nazwy bezpośrednio odnoszące się do zjawisk jednobarwnych: *jasny* (1), *jasność* (1), *ciemny* (7); po drugie – określenia sygnalizujące zanik barwy zasadniczej: *popłowiwały* (1), *splowieć* (1). Grupę tę uzupełniają jednostki odsyłające do zjawisk wielobarwnych, ale bez precyzowania barw lub odcieni; są to zestawienia typu: *różne farby*, *pręga odcieni* oraz przymiotniki złożone: *różnobarwny*, *różnofarbny*. Te ostatnie były szczególnie zalecane przez XVIII-wiecznych kodyfikatorów i pozytywnie kwalifikowane jako „dowód bogactwa języka polskiego, mogącego się obejść bez obcych zapożyczeń”<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> A. Zaręba, dz. cyt., s. 67–71.

<sup>15</sup> *Ludzie Oświecenia o języku i stylu*, t. 3, red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1957, s. 793–794.

Przegląd określeń przynależnych do wyróżnionych w *Ziemiaństwie* grup kolorystycznych ukazuje ponadto znaczną produktywność niektórych nazw barw, co poszerza omawiany zbiór do ponad pięćdziesięciu jednostek leksykalnych. Najwięcej form pochodnych zostało utworzonych od przymiotnika *biały*, a następnie: *rumiany*, *złoty*, *żółty*. Łącznie z porównaniami i przymiotnikami złożonymi, które nie zostały uwzględnione w zestawieniu, indeks określeń barwnych w analizowanym tekście liczy ponad 60 jednostek. Zarówno największe zróżnicowanie odcieni, jak i różnorodność językowych eksponentów wskazuje na dominację barwy białej. Potwierdza to także stosunkowo wysoka frekwencja przymiotnika *śnieżny* (14) oraz *biały* (7). Porównywalne zastosowanie mają tylko przymiotniki *czarny* (13) i *zielony* (12), ale ogół określeń odnoszonych do czerni i zieleni jest niewspółmiernie uboższy w porównaniu z bielą. Uwzględniając frekwencję wszystkich określeń barw, także tych ogólnych, można mówić o dość znacznym „nasyceń” barwnym tekstu, jako składniki opisu znalazły bowiem zastosowanie przeszło 130 razy.

W świetle powyższych analiz dają się zauważyć wyraźne różnice pomiędzy omawianymi poematami, dotyczące ilości środków nazywających barwy oraz ich zróżnicowania semantycznego, a także formalnego. Na jednym biegunie należałoby usytuować *Ziemiaństwo* i *Sybillę*, na drugim zaś – *Sofiówkę* z ograniczonym do minimum zasobem barw. Najprostszym wnioskiem wypływającym z czysto językoznawczej jedynie analizy kazałby więc widzieć w Koźmianie autora o największej wrażliwości na barwy i jej odcienie, a przy tym autora wykazującego się najwyższym stopniem sprawności językowej – wobec faktu wyzyskiwania przez niego różnorodnych sposobów oznaczania cech kolorystycznych. O zupełny brak wyobraźni malarskiej należałoby z kolei posądzić Trembeckiego. Kolorami, na które „reagują” wszyscy trzej poeci, są: czerń, biel, zieleń, ale zważywszy na fakt, iż w każdym poemacie mamy do czynienia z odmiennym zasobem określeń służących ich wyrażeniu, nie sposób na tej podstawie formułować uogólnień. Powtarzające się u Woronicza i Koźmiana nazwy: *biały*, *siwy*, *srebrny/srebrzysty*, *szmaragd* także nie mogą być uznane za przejaw wspólnych preferencji kolorystycznych, choćby z tego powodu, że żadna z tych nazw nie odznacza się szczególnie wysoką frekwencją. To, co wydaje się być istotne dla dalszych rozważań, to obecność nazw pochodzących od przedmiotów cennych, które dzięki przysługującym im konotacjom mają zdolność tworzenia emocjonalnie nacechowanych figur stylistycznych; chodzi mianowicie o nazwy takie, jak: *rubin*, *szmaragd* w *Sybilli*, czy *purpura/purpurowy*, *rubin*, *szkarłat/szkarłatny*, *złoto/złoty* w *Ziemiaństwie*. Określenia takie nie pojawiają się w *Sofiówce*.

Generalnie przedstawione dotychczas obserwacje dowodzą, iż w klasycystycznych poematach opisowych brak jest wyrazistych, wspólnych (ogólnych) tendencji kolorystycznych, które stanowiłyby ich gatunkowy wyróżnik. W sfe-

rze barw motyw przyrody był różnie rozwiązywany przez poszczególnych autorów, a niewielkie zbieżności dotyczą jedynie – jak wyżej wspomniano – nazw pochodnych od przedmiotów wartościowych. Użycie określeń barwnych pozostawało w ścisłym związku z konwencjami stylistycznymi ówczesnych opisów przyrody, które to konwencje zacierały różnice gatunkowe. Stąd opisane wyżej pewne podobieństwa między poematami Woronicza i Koźmiana nie są przypadkowe; wynikają z faktu, iż w obydwu utworach zaznaczył się wpływ ówczesnie obowiązujących wzorów literackich, narzucających określoną wizję przyrody. Odbiegające od wzorów ujęcie motywu przyrody w *Sofiówce* uruchomiło też inny zespół poetyckich środków wyrazu, który obywa się bez kolorystycznych epitetów.

Na skonwencjonalizowanie środków ekspresji stosowanych w klasycystycznych opisach przyrody wywarły wpływ przede wszystkim stylistyczne wzory Delille'a i Wergiliusza, często trudne do odróżnienia. One też zdecydowały o wytworzeniu kanonu leksykalnego (słownictwa i frazeologii), o atrakcyjności niektórych figur stylistycznych, także i tych, które angażowały lub mogły angażować nazwy barw. W mniejszym lub większym zagęszczeniu aktualizowane w ówczesnych opisach przyrody, stawały się niejako ich znakiem rozpoznawczym, choć oczywiście mogły odznaczać się różnym stopniem oryginalności u poszczególnych autorów. Dlatego też w dalszej części przyjrzymy się zastosowaniu określeń barwnych w tekście, zwracając uwagę na relacje między wyborem środków stylistycznych służących opisowi przyrody w trzech analizowanych poematach a istniejącymi ówczesnie wzorami w tym zakresie.

Pieśń I *Sybilli* daje opis Puław w guście delillovskim<sup>16</sup>. Do swego mistrza wprost odwołuje się autor, pisząc:

I ty stałbyś jak wryty wśród piękności tyłu. / Niezrównany ogrodów śpiewaku, Delilu (s. 8).

Liczne tłumaczenia utworów francuskiego poety wprowadziły na grunt polskiej poezji opisowej konwencjonalną wizję przyrody nierozzerwalnie związaną z pięknem krajobrazu, z tymi jej elementami, które w sposób miły, przyjemny oddziaływały na zmysły. Wśród stylistycznych wyznaczników tak określonej wyobraźni poetyckiej mieściły się pewne środki emocjonalizacji języka, jak animizacje, metafory personifikujące, peryfrazy. W poemacie Woronicza nazwy barw włączone zostały przede wszystkim w zabiegi animizacji. Jakkolwiek próby ożywiania świata przyrody, niekiedy całkiem udane, zauważa się i w utworach wcześniejszych, to dopiero przekłady poematów Delille'a stały się wzorem technik animizacyjnych oraz normatywem dla zakresów ich stosowania<sup>17</sup>. W kla-

<sup>16</sup> H. Turska, dz. cyt., s. 201.

<sup>17</sup> Zob.: E. Ostrowska, *O artyzmie opisów przyrody w „Wizerunku” Reja*, „Język Polski” XLI, 1961, z. 4, s. 281; H. Turska, dz. cyt., s. 247–250.



sycystycznej poezji opisowej animizacja stosowana jest w szerokim zakresie, choć przez niektórych tylko autorów. Należy podkreślić, iż wśród polskich utworów oryginalnych to właśnie omawiane poematy Woronicza i Koźmiana stanowią typowe przykłady naśladownictwa francuskich wzorów, o czym świadczy zbieżność w wyborze tych samych pojęć, które podlegają animizacji, oraz wspólność ujęzykowania elementów tego zabiegu<sup>18</sup>.

W *Sybilli* przenośnie personifikujące odgrywają istotną rolę stylistyczną, organizując dłuższe obrazy opisowe odnoszone głównie do roślin i drzew, sporadycznie do wód. Najbardziej typowym przejawem antropomorfizacji jest przenoszenie na elementy pejzażu części ciała ludzkiego, które Woronicz dookreśla barwą. Warte podkreślenia jest zastosowanie tego zabiegu do rzeki, co w ówczesnej poezji zdarzało się sporadycznie:

Gdzie stara Wisła **siwą** podpierała **głowę** (s. 15).

Antropomorfizacja roślin również zasługuje na uwagę, a to ze względu na innowacyjne – w stosunku do konwencjonalnego repertuaru odniesień (takich, jak: skroń, głowa, lico) – określenie *siwizna* ‘siwe włosy’ i *siwy mech* (*mech* ‘włosy’):

A te dęby szelestem powiewnym ozdrowne, / Młodniejące starością, **siwym mchem** szanowne (s. 10);

Ta topola nad niemi wiek panuje drugi, / Starszeństwem i urodą i prawem zasługi, / Niezachowana powodzią Wiślanych zalewów, / Starożytna prababa tych roślin i krzewów. / Wśród licznych prawnucząt gałązistych grona, / Odmłodziłam w **siwiznie czepcem umajona** (s. 9).

Techniki antropomorfizacji stosowane przez Woronicza często nakładają się na siebie, tworząc ciągi skojarzeń metaforycznych, jak w cytowanym wyżej fragmencie, w którym świat roślin ukazany jest na wzór rodziny ludzkiej, a elementy wyglądu potęgują ekspresyjność obrazu poetyckiego. Podobnie w innym opisie rośliny – chyba jednym z najciekawszych w poemacie przykładów personifikacji roślin – wyszukującym i rzeczownikami oznaczające relacje rodzinne, i nazwy odzieży:

I ty się od niej twemi nie wykupisz skarby, / Ni rąbkim zlotolitym tkanym w **różne farby**, / Hidrango! Strojna córo Tęczy i Tytana, / Ile w świetle promieni, w tyle szat przybrana, / Za **szmaragd** twej zawojki, za ten **rubin** lica, / Któraż ci nie odstąpi swych pereł dziewica? (s. 7)

Nagromadzenie określeń ewokujących barwy, wrażenie światła, połyskliwości w dużym stopniu decyduje o sugestywności tego opisu, a dodatkowo takie nazwy barw jak *szmaragd*, *rubin* pełnią funkcję waloryzującą. Kolejny przykład

<sup>18</sup> H. Turska, dz. cyt., s. 258 i n.

oryginalnych zabiegów animizacyjnych angażujących nazwy barw obserwujemy w opisie drzew pochodzących z obcych krajów, potraktowanych jak odrębne plemiona różniące się kolorem skóry:

Ale gdzie się zapędzasz nietkniętymi ślady, / Przebiegać tyle krajów rozkwitłe osady? / Was **śniadawe** Wejmuty, **białe** Alumony, / **Ogorzale** Panamy, Roddedrecidony. / Dzi-  
kich wysp i przylądków mieszkańcy nieznan (s. 7).

Zdarza się także, iż autor *Sybilli* przywołuje symbolikę barwy, tworząc personifikacje roślin odznaczające się silnym ładunkiem emocjonalnym; barwa staje się wówczas metaforycznym określeniem cech psychicznych przypisywanych roślinom:

A ciebie kto nie uczi w tem rozkosznym gronie, / Na skalistym przylądku wychowany  
łonie, / Strojny w **białą** niewinność i najczystsze **złoto**. / Kaktusie! Hottentotek nadmor-  
skich pieszczoto! (s. 6)

Na koniec przytoczymy fragment zawierający peryfrazę wody wyzyskującą – zgodnie z ówczesną modą – podobieństwo do srebra. Także i w tym przypadku zaznacza się indywidualny rys stylu Woronicza, potrafiącego ożywić artystycznie zbanalizowane środki poprzez tworzenie dla nich nowych kontekstów, łączenie z innymi środkami uwydatniającymi piękno opisywanego pejzażu:

To nadbrzeże, zatoków nadwiślańskich czoło, / Pasmem gór i pagórków uwieńczone  
wkoło, / Gdzie natura zasiadłszy z wszystkich wdzięków zbiorem, / Ożenia swe powaby  
ze sztuki wytworem, / A Wisła niosąc życie zamorcom zgłodniałym, / Zarzuciwszy wę-  
dzidło nurtom niewstrzymałym, / Igra z rozkosznym brzegiem strzępem swym srebrzy-  
stym (s. 4).

Jak zatem ocenić stylistyczną funkcję barw w *Sybilli*, a tym samym umiejętność „gospodarowania” przez Woronicza w sumie nie tak bogatym zbiorem określeń barwnych? Wydaje się, iż pełnią one (wraz z licznymi nazwami zjawisk świetlnych oraz blasku) rolę czynnika, który pozwala autorowi poruszającemu się w ramach ustalonych wzorów stylistycznych tworzyć oryginalne obrazy poetyckie i przynajmniej w niewielkim stopniu rozbijać szablonowość powielanych figur stylistycznych.

*Ziemiaństwo polskie* to poemat rolniczy<sup>19</sup>, któremu patronuje Wergiliusz, przywoływany przez Koźmiana w inwokacji słowami pochwały:

Nie powstał we mnie nigdy zamiar tak zuchwały, / Bym chciał sięgać po wieniec Wirgi-  
lego chwały; / Żaden mu z śmiertelników nie wyrównał w rymie, / I dla świata on śpie-  
wał, kiedy śpiewał w Rzymie (s. 1).

Wywiedziony z *Georgik* wzór poematu dydaktycznego zajął w nowej sytuacji historycznej miejsce eposu, zamieniając bohatera-rycerza w bohatera-rol-

<sup>19</sup> A. Witkowska, *Sławianie, my lubim sielanki* (rozd.: *Sielanin na roli*), Warszawa 1972, s. 97–123.

nika<sup>20</sup>. Tematyka utworu narzuca czysto „gospodarskie”, konkretne spojrzenie na naturę przedstawianą w całej obfitości i urozmaiceniu oraz ukazanie typowych zajęć rolniczych uwarunkowanych zmiennością pór roku. Z drugiej zaś strony kreowanie ideału ziemianina-rolnika i ogólne założenia dydaktyczne determinują wybór elementów opisywanych, takich, które wydobywają uroki tkwiące w wiejskim życiu. U podstaw wyboru tkwiła zatem estetyczna waloryzacja przyrody, zasada prezentacji „pięknej natury” – jak u Delille’a, tyle że w tym wypadku dochodziło do utożsamienia piękna z pożytkiem<sup>21</sup>. Na stylistycznym kształcie *Ziemiaństwa* zaważył też ambitny zamiar autora, by poemat uczynić wzorcowym przykładem klasycystycznego kunsztu opisowego. Dlatego też Koźmian zebrał w nim i uwielokrotnił wszystkie środki ekspresji językowej – delillovskie i wergiliuszowskie, doprowadzając nasycenie nimi tekstu do wyrażnych przerostów. Nie stronił również od oryginalnych rozwiązań, mających na celu odpowszednienie języka, a w efekcie prowadzących często do dysharmonii pomiędzy przesadnie wyszukaną formą a powszednią, gospodarską treścią. Ale mimo tego, że wysiłki poety poszły w kierunku sztuczności stylu, położył on ogromne zasługi dla wzbogacenia języka poetyckiego, dla przełamywania coraz bardziej kostniejących konwencji opisu, wykazując się przy tym adekwatną do swego talentu dbałością o bogactwo języka. Uwagi te, przytaczane za H. Turską<sup>22</sup>, wydają się być szczególnie istotne wtedy, gdy mówimy o opisie kolorystycznym w *Ziemiaństwie*. Wszak już sama liczebność stosowanych określeń barwnych, bogata synonimika legitymują językową sprawność Koźmiana, który w tekście tak obszernym rzadko ucieka się do powtórzeń. W dalszej części wskażemy najczęstsze funkcje tychże środków, pomijając użycia nazw nieuwikłanych w charakterystyczne związki czy figury stylistyczne.

Znamienną cechą poezji opisowej omawianego okresu była predylekcja do epitetów stałych, stanowiących swego rodzaju znaki wywoławcze, niezbędne składniki konwencjonalnych obrazów wiejskiego pejzażu<sup>23</sup>. Wśród długiego rejestru tego typu epitetów jest przymiotnik *zielony*, używany też kilkakrotnie przez Koźmiana w typowych połączeniach: *darń zielona* (s. 6, 15), *zielone trawki* (s. 8), *zielone ostrowia* (s. 24), *kiel zielony* (*Bo ziarno dnia trzeciego wyda kiel zielony*, s. 35), *listek zielony* (s. 47), *zielony pagórek* (s. 74), *zielona murawa* (s. 86). W sferze konwencjonalnych zastosowań koloru mieści się również

<sup>20</sup> T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej...*, s. 71–77.

<sup>21</sup> Tamże, *Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia*, Warszawa 1979, s. 102 i n.

<sup>22</sup> H. Turska, dz. cyt., s. 277.

<sup>23</sup> Oddziaływały w tym zakresie zarówno wpływy francuskie, jak i rodzima tradycja staropolska (tamże, s. 217–218).

przymiotnik  *błękitny*, opisujący niebo, oraz abstrakcyjne rzeczowniki  *lazur*,  *błękit* – jako metaforyczne skojarzenia z niebem:

I błękitne z pod chmury zabłysną niebiosą (s. 38);

Gdy słońce wśród jasnego zapadłszy błękitu (s. 38);

A skoro wiatr przychylny odśloni lazury (s. 41);

Zabłysną na lazurach jasnych gwiazd tysiące (s. 50).

Ulubionym epitetem poety, zważywszy na frekwencję, jest przymiotnik  *śnieżny*. Za Wergiliuszem używany jest w wyrażeniu  *śnieżne cielce*<sup>24</sup>:

**Śnieżne cielce** do krzywych zaprzęgać rydwanów [...] (s. 4);

Plug ciągnie ociężały orszak **cielców śnieżnych** [...] (s. 24);

Obacz **cielce śnieżne**, / Co wypasają błonia Dniestrowi pobrażne [...] (s. 69).

W tym samym kręgu semantycznym pozostają wyrażenia  *śnieżne owce*,  *śnieżne barany*, także  *śnieżne piersi* (w odniesieniu do zwierząt):

**Śnieżnych owiec** gromadą powabne przestrzenie [...] (s. 59);

Ztamtąd baran w uwitym na czole kędziorze, / Dla mnie wązkie Adrii przewędruje morze; / [...] I żadna uroczystość na mnie nie wymoże, / Ażebym w **śnieżnych piersiach** krwawe topił noże. / Wszystkie wiernie wychowam na swobodnej paszy, / Tuczne nawet skopa ostrze nie przestraszy. / Chyba się czarny znajdzie stada ku ohydzie, / Taki, niech na ofiarę, nie bez żalu idzie. / **Śnieżny** niech się do później starości posunie (s. 85).

Przymiotnik  *śnieżny* występuje także jako składnik peryfraz, stosowanych przez Koźmiana z wielkim upodobaniem do nazywania pojęć zupełnie niepoetyckich, tu – mleka:

Już dorodne mleczarki na trójnogach siedzą, / I przez gęste powązki **śnieżny nektar** cedzą (s. 65).

Biorąc pod uwagę wszystkie konteksty, w jakich pojawia się przymiotnik  *śnieżny*, dochodzimy do wniosku, iż mógłby on być bez szkody dla kolorystycznej precyzji zastąpiony przymiotnikiem  *biały*; zatem jego obecność należy traktować w kategoriach świadomego wyboru tego wariantu, który miał większą wartość stylistyczną i jednocześnie lepiej harmonizował z kunsztownym stylem opisów. Na potwierdzenie przytoczyć można przykład użycia wspomnianego epitetu w zmitologizowanej przenośni stanowiącej wstęp do opisu maści końskich:

Różna w rodzicach, w dzieciach różniejszą rozpleni, / Jasne tło czarna grzywą lub pręgą odcieni; / Na **śnieżnem** ciemny owoc rozsypie Pomony [...] (s. 99).

<sup>24</sup> Tamże, s. 194–195.

Dalej ów opis rozwija się już w konkretne wyliczenia barw, niejako z punktu widzenia gospodarskiego:

Najtrwalsza jest sierść **kara**, najpiękniejsza **gniada**. / Lub którą pomieszany włos z obydwu składa. / **Bułana z płową** plemię odrodne oznacza, / Ale każda przy sile dobra dla oracza (s. 100).

Przechodząc ponownie do estetycznie zwaloryzowanego opisu, użyje Koźmian epitetu *śnieżny*, a jeżeli *biały* – to z dowartościowującym barwę opisowym określeniem:

**Biała, co jasnej perły powabem połyska**, sławne u starożytnych zdobila igrzyska. / [...] Ztąd Grecy kiedy pędzłem Olimpu dosięgli, / Do wozu słońca **śnieżne rumaki** zaprzęgli (s. 100).

Podobnie dzieje się wówczas, gdy chodzi o konkretne cechy roślin wymienianych w gospodarskich opisach – chętniej wybiera autor stylistyczne synonimy oznaczające barwę białą, ale też inne barwy:

Ta rola obfitemi odpłaci się plony, / Która dwakroć poznała pług, radło i brony, / [...] czy ją **mlecznej** pszenicy zdobić mają kłosy, / Czy na niej zaszeleści jęczmień **złotowłosy**, / Czyli miękki len **jasne** rozwinie  **błękity**, / Albo proso zaszumi błyszczącymi kity, / Czy wznijdzie **żółty** rzepak, czyli bób kosmaty, / Albo gryka **śnieżnemi** woniejąca kwiaty. / (s. 10); I chętnie chociaż lekka wzruszona uprawą, / Przyjmie owies z pokarmną pomieszany trawą; / Przyjmie z jęczmieniem tucznych koniczyn nasiona, / A gdy zakwitną w **śnieżne** lub **szkarłatne** grona, / Przez dwie wiosny niedotknie roli lemiesz płytki [...] (s. 16).

Również w metaforach animizujących/personifikujących pojawiają się nazwy barw swoiście dowartościowane tym, co kulturowo cenne (kruszcem, kamieniem), np.:

Lipy miodem potniały, sad zdoił się kwiatem, / Płoniły się **Tyryjskim** jabłonie **szkarłatem** (s. 2);

Dotknięte świeżą stopą, doliny i góry, / Niech się odzieją w **rubin, złoto i lazury** (s. 9);

Czy **śnieżny** kwiat rozwinie, czy w **jasne błękity**, / Czy **złotem** lub **purpurą** zdobi owoc skryty (s. 16).

Najlepszym przykładem kolorystycznej personifikacji jest niezwykle ekspresyjny i malarski zarazem opis ptaków, świadczący o dużej sprawności stylistycznej autora:

Lecz **różnobarwny** szczygieł, gil w **różowej** szacie, / I makolągwa w piórkach znacznym w **szkarłacie**, / Dzwonice, w **jasne szmaragdy** i **rubin** ozdobne (s. 47).

Do udanych zabiegów można też zaliczyć rzadką naówczas antropomorfizację abstrakcyjnego pojęcia:

Wyjrzała z niskiej chaty **ogorzała praca** [...] (s. 2).

Tym samym epitetem ożywia autor obraz pory roku:

Tu już ostanie wiosny odbierasz wejrzenie, / [...] Tu się pierwszy raz wdzięcznie uśmiechnęła światu, / I tu **ogorzalemu** dary składa **latu** (s. 39).

Warto dodać, iż podobne zabiegi obserwujemy w innych fragmentach dotyczących pór roku, zasadniczo skoncentrowanych na ukazaniu typowych zajęć rolniczych, praktycznych wskazówek. Ale orientacji gospodarskiej towarzyszy często nastawienie estetyczne i emocjonalne, które swój językowy ekwiwalent znajduje głównie w rozbudowanych personifikacjach. Część z nich zawiera konwencjonalne skojarzenia kolorystyczne, na przykład zieleń ewokującą wiosnę, inne zaś są efektem indywidualnej wyobraźni poetyckiej wrażliwego na różnorodność barw autora; oto kilka wybranych przykładów:

I zórawie w powietrzu przez krzyki radosne, / Głoszą, **w szacie zielonej wracającą wiosnę**. / Oto jest chwila pracy – niech ją rolnik chwytą (s. 5);

Spiesz się raczej na ziemi obnażonej łono, / Na gaje, łąki, **szatę rozpuścić zieloną** (s. 9);

Jesień z łagodnym tchnieniem, zima bez przemiany, / Kiedy wprzód zawrze ziemię, nim **pobielą lany**, / Wiosna, którą poranek w perły rosy wieńczy, / A dni stroją **w przepaskę różnofarbnej tęczy**, / Wróżą wesołe zboża, wróżą i plon mnogi (s. 36);

Ale już lato upał wzmagając skwarliwy, / **Ognistem złoci tchnieniem popołowiałe niwy**, / Szepecą w krzakach koniki, przepiórka chrapliwa, / Pod ważącym się kłosem daje hasła żniwa (s. 49).

W świetle powyższego, nazwy barw w *Ziemiaństwie* jawią się jako jeden ze środków, który pozwala wyrażać zachwyty obfitością natury i gospodarskim ładem świata, ujmowanym w praktycystycznym, ale też estetyzującym spojrzeniu człowieka. Tym zapewne tłumaczyć należy poetyckie postrzeganie motywów kolorystycznych, dążenie do wydobywania emocjonalnych walorów tychże nazw. Na tle wyszukanych środków ekspresji, jak choćby udziwnionych, nierzadko zagadkowych peryfraz, które Koźmian tworzył z wielkim upodobaniem, zwaloryzowany opis kolorystyczny jest chwytem stylistycznym szczególnie udanym; nie razi sztucznością, a przeciwnie – ożywia styl opisów, nadając mu cechę obrazowości, naturalności, dostarczając bogactwa zmysłowych wyobrażeń. Tak na przykład opis chwastów określanych jako *groźne zboża najeźdźniki* (s. 11), *uparty ród* (s.11), *podle twory* (s. 11), *zwodnicze plemię* (s. 12) kończy się ich wyliczeniem zawierającym oryginalne skojarzenia barwne – skonkretyzowane oraz ogólnie sygnalizowane odniesieniem mitologicznym:

[...] kąkol co **różowym wstydem** w kwiecie **plonie** (s. 12);

A gdy między kłosami **rozwiną kolory**, / Rzekniesz, że to Ceres bawi w gościnie u Flory (s. 12).

Jedynie niektóre okazjonalne peryfrazy kolorystyczne cechuje zbyt ni patos, czego przykładem opis rumaka we fragmencie:

Staw się przed mojem okiem w swej świetnej urodzie, / Niecierpliwy wędziła i wspa-  
niały w chodzie; / Staw się z karkiem łabędzim, i grzywą rozwianą, / Żujący czyste złoto,  
**z bielszą nad śnieg pianą** (s. 89).

Omówienie funkcji nazw barw w ostatnim poemacie – *Sofiówce*, należałoby zacząć od próby wyjaśnienia ich zaskakującego na tle pozostałych utworów ubóstwa. Z pewnością nie jest to bowiem wynik braku umiejętności warsztatowych czy też braku sprawności językowej autora; przeciwnie, świadomość słowa poetyckiego jest u Trembeckiego bardzo rozwinięta, co każe nam przyjąć, iż brak epitetów kolorystycznych jest wyborem świadomym. W objaśnieniach do analizowanego poematu Mickiewicz z uznaniem podkreślał, iż Trembecki „był silniejszy niż zwyczaj powszechny, niż moda i opinia panująca. Więc świeżo wprowadzona galomania nie miała wpływu na jego talent i mowę”<sup>25</sup>. Jak zatem tłumaczyć ową kolorystyczną oszczędność? Otóż w *Sofiówce* przyroda sama w sobie nie jest przedmiotem zainteresowania poety, lecz jedynie pretekstem do kulturowych i filozoficznych refleksji. W opisie magnackiego ogrodu, a raczej spaceru po nim, trudno szukać szczegółów krajobrazu, barw, gdyż główną rolę odgrywa tu dialog Trembeckiego-kłasyka z kulturą antyczną, wyznaczający typ relacji wobec rzeczywistości. A. Nasiłowska wyjaśnia tę kwestię następująco: „[...] przedmiotem twórczej pracy nie jest poszerzanie obszaru zetknięcia dwu sfer – poezji i świata zewnętrznego, niezwykle charakterystyczne dla nurtu poezji natury. Poeta zupełnie świadomie traktuje ogród jako okazję do uruchomienia relacji intertekstualnych, stawia się wobec kultury, a nie wobec drzew, wody, czy zachodów słońca”<sup>26</sup>. W tym kontekście zaliczenie *Sofiówki* do poematów opisowych jest, zdaniem wspomnianej autorki, pełnym nieporozumieniem. Przemawia za taką opinią także i to, że opisy w dzisiejszym rozumieniu tego terminu obejmują tu zaledwie 16 procent tekstu<sup>27</sup>. Ponadto perspektywę świata przyrody w *Sofiówce* wyznacza bliska Trembeckiemu filozofia Lukrecjusza, która w dużej mierze decyduje o tym, iż język poetycki autora obywa się bez kolorystycznych epitetów. Dla lukrecjanisty barwa nie jest bowiem własnością poznaćco istotną, a jedynie zmiennym odbłaskiem rzeczy. W świetle powyższego opisy w analizowanym utworze traktować można raczej jako erudycyjne dyskursy, w których krótkie fragmenty „tradycyjnych” opisów stanowią jedynie przejścia od jednego znaku ogrodowego do drugiego; takim sygnałem przejścia są na przykład *pochodziste zielenie*:

<sup>25</sup> Cyt. za: H. Turska, dz. cyt., s. 191.

<sup>26</sup> A. Nasiłowska, dz. cyt., s. 224.

<sup>27</sup> T. Kostkiewiczowa, *Z problematyki gatunkowej...*, s. 68.

A stamtąd **pochodziste** przebiegłszy **zielenie**, / Starowniej kuta grota większe ma przestrzenie. / Z czoła olbrzymi granit zamiast słupa stoi, / Krenica ją z opoki wytłoczona poi (s. 103).

Nazwy barw odnoszone do krajobrazu podkreślają jedynie naturalnie przysługujące mu właściwości; poeta nie troszczy się w żadnym razie o plastyczność obrazu:

Wraz mię na wszystkie strony rozmaitość woła. / Pierwszość otrzyma brzegów **zieloność** wesola. / Mierzę potym, na garbek wstępując wysoki, / Jedne więcej nad drugie żądniejsza widoki (s. 113);

**Czernią się** żyzne role; lecz bryły tej ziemi / Krwią przemokły, stłuszczone ciała podartemi (s. 94).

Czasownik *blednąć* nie odnosi się już do przyrody i bliski jest użyciu niekolorystycznemu:

Czymby się człowiek prawy miał kiedy zasmucić, / Gdy mu nic skrytość serca nie zdoła zarzucić? / Ma on namiętnostkami nie skażone skronie, / Nie **blednie** winy trwożą, ani wstydem płonie (s. 122).

Co charakterystyczne, jedyne określenia, którym przysługuje sens plastyczny, również nie zostały użyte w opisie przyrody, ale w obrazie mitycznego przewoźnika Charona, wpisanym w obraz wędrówki w zaświaty:

Widzę łódź, której strzeże przewoźnik sędziwy, / Kędzior **modrawą** brodę zagęszczał mu **siwy** (s. 109).

M. Piszczkowski zwraca uwagę na jeszcze jedną właściwość opisów Trembeckiego, uzasadniającą oszczędność w stosowaniu barw: „wrażliwość obserwatora i talent deskryptorski poety koncentruje się na precyzji rysunku i gestu, na różnorodności form i ruchów, na oglądzie rzeczy, przedmiotów i zmian ich położenia, dokonywanym jak gdyby okiem rzeźbiarza, snycerza”<sup>28</sup>; innymi słowy – jest to opis zdynamizowany, w którym żywioł ruchu zajął miejsce żywiołu kolorystycznego.

Przedstawione wyżej analizy miały w zamierzeniu zaledwie sygnalizować najważniejsze zjawiska, jakie towarzyszą funkcjonowaniu określeń barwnych w klasycystycznych poematach opisowych. Najistotniejszy wniosek wskazuje na brak w omawianych utworach wyrazistych tendencji kolorystycznych, które stanowiłyby ich gatunkowy wyróżnik. Użycie określeń barwnych pozostaje w ścisłym związku z konwencjami stylistycznymi ówczesnych opisów przyrody, zacierających różnice gatunkowe. Co najwyżej nazwy barw ożywiają utarte szablony leksykalne, indywidualizują typowe środki ekspresji, jak na przykład me-

<sup>28</sup> M. Piszczkowski, *Wizja artystyczna świata w twórczości Stanisława Trembeckiego*, „Pamiętnik Literacki” LXX, 1970, z. 2, s. 102.



tafory animizujące/personifikujące. Z kolei odbiegające od wzorów ujęcie motywu przyrody w *Sofiówce* uruchamia odmienny zespół poetyckich środków wyrazu, inny sposób opisu – obywatelający się bez kolorystycznych epitetów.

Warto też podkreślić wniosek najogólniejszy, a mianowicie fakt, że poeci doby klasycyzmu reagowali – w stopniu mniejszym lub większym – na kolor; ewentualnie rezygnowali z kolorystycznych atrybutów opisywanych krajobrazów, ale był to wybór świadomy. Ustalenia takie są o tyle interesujące, że do tychczas poezji klasycystycznej odmawiano w ogóle wrażliwości na barwy, choć opiniom tym nie towarzyszyły wnikliwe badania tekstów literackich. Przytoczmy dla przykładu wyrazistą w swej wymowie opinię S. Skwarczyńskiej, która pisze: „Romantyzm przyszedł po racjonalizmie. A racjonalizm zatopiony w hasła rozumu pojmował świat zewnętrzny schematycznie, tradycyjnie. Obserwacja świata zewnętrznego była czymś poniżej godności mędrca – a mędrce musiał być poeta. **Stąd w poezji klasycystycznej tak mało barw. Ludzie ówczesnie nie chcieli patrzeć, więc i nie umieli patrzeć i widzieć** (podkreśl. moje – D.S.)”<sup>29</sup>. Tymczasem już sam przykład *Ziemiaństwa*, a nawet *Sybilli*, w jakimś stopniu weryfikuje ten sąd, wskazując tym samym na konieczność poszerzenia badań nad sposobami rozwiązywania kolorystycznego opisu w klasycyzmie. Należy bowiem zaznaczyć, iż nawet w skromnym materiale, który został poddany analizie w niniejszym szkicu, można zaobserwować zjawiska istotne z punktu widzenia ewolucji poetyckiego warsztatu opisowego. Chodzi mianowicie o tendencję do eliminowania w opisach przyrody barwnych uogólnień (z którymi wiąże się użycie przymiotników typu: *różnobarwny*, *różnofarbny*) na rzecz ich rozwiązywania konkretem, czyli kolorystycznymi opisami, co ostatecznie dokonało się w romantyzmie (a ściślej – w opisach mickiewiczowskich). W cyklu artykułów poświęconym tym zjawiskom brakuje, jak dotąd, udokumentowanego przykładami omówienia klasycystycznego ogniwa tejże ewolucji<sup>30</sup>. Jakkolwiek funkcjonowaniu barw w tekstach artystycznych nie poświęcono zbyt wielu prac językoznawczych, stylistycznych, to istnieją w tym zakresie istotne propozycje metodologiczne<sup>31</sup>; sądzimy, że ich zastosowanie w analizach poezji

<sup>29</sup> S. Skwarczyńska, dz. cyt., s. 279.

<sup>30</sup> E. Ostrowska, *O artyzmie opisów przyrody...*, s. 269–287; I. Opacki, *Barokowe ogniwo „różnobarwnych kras”*, „Język Polski” XLII, 1962, z. 5, s. 330–339; K. Wyka, „*I oko ćmiły różnobarwne krasy*”, „Język Polski” XLII, 1962, z. 1, s. 7–15.

<sup>31</sup> Zob. np.: A. Jarmolik, *Nazwy barw w powieściach autobiograficznych Magdaleny Samozwaniec*, „Poradnik Językowy” 1993, z. 1–2, s. 37–46; P. Paziak, *Uwagi o semantyce nazw kolorów – bieli i czerwieni* – w „*Balladynie*”, „Poradnik Językowy” 1997, z. 2, s. 18–24; K. Siekierska, *Nazwy barw w „Trylogii” Henryka Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy” 1988, z. 5, s. 324–331; E. Teleżyńska, *Czerwień i błękit w liryce Norwida, Mickiewicza i Słowackiego*, „Pamiętnik Literacki” LXXX, 1989, z. 4, s. 159–170; P. Wróblewski, *Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, nr 7/8, s. 57–73.

klasycystycznej mogłoby zobjektywizować i zweryfikować opinie o umiejętności opisu barw oraz wpisać dokonania tego okresu w całokształt dokonań i przemian stylistycznych w tym obszarze.

### Summary

**Colour names in classical descriptive poems (*Ziemiaństwo polskie* by K. Koźmian, *Sofiówka* by S. Trembecki, *Sybilla* by J.P. Woronicz)**

Three descriptive poems constitute the material base of conducted research. Their analysis allows to determine preferences of authors in using names of colours. The main purpose of research is to find answers to two questions. Firstly – the amount and diversity of colour names applied in poems, manners of their linguistic expressing; secondly – what stylistic phenomenas are co-creating the names of colours and how they are becoming part of the whole of other stylistic measures, which in the period of classicism are creating quite distinctive convention.