

# Erazm Kuźma

---

## Kolor i słowo

---

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (20), 84-101

---

1975

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

*Erazm Kuźma*

## **Kolor i słowo**

W historii sztuki są epoki synkretyzujące i diakrytyzujące, takie, w których dąży się do syntezy sztuk, zatarcia przedziałów między nimi, a także w ich obrębie, i epoki przeciwstawne, dążące do wyraźnych rozgraniczeń. Z jednej strony — jeśli chodzi o interesujące mnie tutaj związki między malarstwem a poezją — hasło wywodzące się jeszcze z antyku *ut pictura poesis*, z drugiej — ostre przedziały Lessinga w *Laokoonie*. Od romantyzmu aż do dzisiaj tendencje syntetyzujące przeważają, chociaż z różnym nasileniem. Jednym z punktów kulminacyjnych tych tendencji był ekspresjonizm.

Dla rozwoju sztuki nie jest istotne ostateczne rozstrzygnięcie, czy malarstwo można „przełożyć” na poezję a poezję na malarstwo, zresztą ów „przekład” rozumiany jest rozmaicie. Ważna jest natomiast wiara w jego możliwość; ona zmienia historię sztuki. Z zapatrzenia na wzorzec malarstwa powstała niegdyś poezja opisowa, z zapatrzenia na wzorzec poezji — malarstwo alegoryczne. Wzajemne oddziaływanie na siebie poezji i malarstwa wyraźnie kształtuje też sztukę XX wieku.

Co może  
uczynić wiara  
w przekład

Wracając do Lessinga. Jednym z jego podstawowych rozróżnień jest podział na znaki naturalne w malarstwie (naturalne — bo przedstawiają określoną rzeczywistość) i znaki konwencjonalne w poezji (konwencjonalne — bo związek między słowem a nazwaną rzeczą nie ma charakteru koniecznego). To ostre rozgraniczenie w świadomości artystycznej XX w. zostało rozmyte. Naturalność kształtu to dla Lessinga nic innego jak reprezentatywność werystyczna, ale właśnie ta reprezentatywność oskarżona została o konwencjonalność. Malarze odrzucali iluzjonizm, złudzenie perspektywy, trójwymiarowości; deformowali świat, wreszcie odprzedmiotowali zupełnie swe obrazy i proces ten rozumieli jako przejście od znaku konwencjonalnego do naturalnego. To więc, co dla Lessinga było naturalne, dla nich stało się konwencjonalne; to, co dla nich było naturalne — dla Lessinga byłoby zapewne arbitralne.

Podobny proces dokonał się w rozumieniu naturalności koloru. Wyzwalał on się z dotychczasowej zależności od kształtu. Zachodził tu przy tym jakby stosunek odwrotnie proporcjonalny: to, co traciła na mocy wyrażania linia — zyskiwał kolor. Już Baudelaire odbierał obrazy Delacroix jako komunikaty wyrażone kolorystyką i nie było to sprzeczne z intencjami tego malarza<sup>1</sup>. Podobnie było w wypadku Ruskina. Pisząc o obrazach Turnera, stwierdzał: „Cała siła techniczna malarstwa zależy od odzyskania przez nas tego, co może być nazwane niewinnością oka; to znaczy od pewnego rodzaju dziecięcej percepcji płaskich plam koloru jako takiego, bez świadomości, co on oznacza”<sup>2</sup>. Nie inaczej rozumieli swoje cele impresjoniści. I oni chcieli wyeliminować całą dotychczasową wiedzę o przedmiocie i dostrzec go

Naturalność  
i arbitralność  
koloru

<sup>1</sup> Zob. M. Imdahl: *Die Rolle der Farbe in der neueren französischen Malerei*. W: W. Iser (wyd.): *Immanente Ästhetik*. München 1966, s. 214—215.

<sup>2</sup> J. Ruskin: *The Elements of Drawing*. Cytuję za Imdahl: *op. cit.*, s. 197.

Mistyka ...  
kolorów

na nowo w jego niepowtarzalności kolorystycznej. Przeciwnicy zarzucali im, że gubią ów przedmiot, rozkładając go w grze barw i światła.

Dopiero jednak ekspresjoniści wyzwolili kolor i usemantyzowali go. Już Van Gogh w listach do brata pisał, że tym różni się od impresjonistów, iż oni malują to, co mają przed oczyma, on natomiast używa koloru arbitralnie, by przekonywająco wyrazić siebie<sup>3</sup>. Dalej poszli artyści z grupy „Der blaue Reiter”. Franz Marc powoływał się na tradycje obrazoburstwa i chciał, by kolor wyzwolić z materii — tematu i zapewnić mu żywot mistyczny i immanentny<sup>4</sup>. Najpełniejszą próbę usemantyzowania koloru i skodyfikowania jego znaczeń przedstawił Kandinski w pracy *O pierwiastku duchowym w sztuce*. Jeden z rozdziałów nosi wymowny tytuł: „Język form i kolorów” i analizuje system opozycji: żółcień — błękit, biel — czerń, czerwień — zieleń, róż — fiolet. Każda z tych opozycji jest zwerbalizowana, „przełożona” na język mowny i muzyczny. Na przykład żółcień — to ciepło, cielesność, ruch ekscentryczny ku odbiorcy, niepokój, szaleństwo, dźwięk trąby, fanfar; błękit jest odwrotnością żółcieni — to zimno, duchowość, ruch koncentryczny od odbiorcy, spokój; kolor ten „woła człowieka w nieskończoność”, jest odpowiednikiem dźwięku fletu, wiolonczeli, niskich tonów organów<sup>5</sup>. Próbuje też Kandinski wyrazić kolory bardziej skomplikowanymi filozoficzno-poetyckimi ekwiwalentami, gdy mówi na przykład, że biel to „wieczny opór a mimo to możliwość”, czerń zaś to „absolutny brak oporu i niemożliwość”, a zieleń „jest jak gruba, zdrowa, nieruchomo leżąca krowa, która — zdolna tylko do przeżuwania — na świat patrzy

<sup>3</sup> Zob. H. Read: *The Philosophy of Modern Art*. New York 1957, s. 25.

<sup>4</sup> *Schöpferische Konfession*. Berlin 1920, s. 95.

<sup>5</sup> W. Kandinski: *Über das Geistige in der Kunst insbesondere in der Malerei*. München 1912, s. 73 i n.

głupimi, tępymi oczami”<sup>6</sup>. Jednakże zastrzega się: słowa nie przylegają do barwy, „są i pozostaną tylko wskaźnikami, tylko zupełnie zewnętrznymi oznaczeniami kolorów”<sup>7</sup>.

Ostatecznie więc wyzwolony kolor stał się znakiem naturalnym w obrębie indywidualnego systemu malarza czy nawet w obrębie systemu pojedynczego obrazu, natomiast poza tym systemem, a zwłaszcza oglądany z punktu widzenia systemu realistycznego, zdroworozsądkowego — stał się znakiem arbitralnym.

W ten sposób doszło do zakwestionowania drugiego podstawowego rozróżnienia Lessinga, które mówiło, że malarstwo ma charakter przestrzenny, poezja natomiast — czasowy. Wyzwolony kolor miał bowiem oznaczać nie tylko stany, ale i procesy. Jak mówił Kandinski: żółcień jest ruchem odśrodkowym, błękit — dośrodkowym, czerwień — ruchem w sobie. Próba „uczasowienia” malarstwa podejmowana była również za pomocą innych zabiegów, na przykład nakładania na jeden obraz różnych faz ruchu. Stosowali ten chwyt futuryści, u nas formiści, ale także ekspresjoniści.

Tak skłaniało się malarstwo w stronę sztuk czasowych: poezji i muzyki, ale sztuki czasowe z kolei sięgały po środki malarskie. Artyści wierzyli, że istnieje coś w rodzaju struktury głębokiej generującej wszystkie sztuki i dzięki temu „przekład” jest możliwy. Baudelaire mówił o „głębokiej jedności”, w której zlewają się „dźwięki, wonie i kolory”, Rimbaud o szaleństwie, halucynacji, wizji, które sprawiają, że głoski nabierają barwy, kształtu i ruchu; Mallarmé o prawie powszechnej analogii. Przybyszewski wszystkie sztuki ogarniał „ogólną teorią drgań nerwów” i dzielił sztuki tylko według stopnia intensywności tych drgań. Klages cały świat sprowadził do zasady

Sztuki  
przestrzenne  
i czasowe

<sup>6</sup> *Ibidem*, s. 73, 79.

<sup>7</sup> *Ibidem*, s. 88.

rytmu, za nim powtarzali to i stosowali w odniesieniu do sztuki ekspresjonistów z kręgu „Der Sturm”. Kandinski widział wspólny mianownik wszystkich sztuk w „wewnętrznym dźwięku” itd.

Przestrzenność  
poezji ...

Lessing mówił o arbitralności znaku językowego. Poeci to przyznawali, ale twierdzili, że najpierw było inaczej, znak językowy miał charakter naturalny, konieczny; celem poezji miał być powrót do tamtego stanu, do „metasłowa”, do słowa-rzeczy, które nie nazywa świata, ale jest nim. Zbliżali się też do malarstwa, eksponując elementy przestrzenne poezji przy równoczesnym wytłumianiu jej czasowości. Kalligramy, letryzm, specjalne układy graficzne — wszystko to wprowadzało w strukturę utworu elementy przestrzeni. Czas linearny zaprzeczony został paradygmatyzacją substancji językowej, odrzuceniem syntagmy. Powtórzenie, jukstapozycja; homogenizacja poetyckości sprawiły, że następstwo części poetyckich nie miało charakteru logiczno-czasowego, a wiersz mógł się zacząć i skończyć prawie w każdym miejscu.

... i jej  
kolorystyka

Szczególnie jednak fascynowała poetów magia i mistyka koloru. Można by tu wyodrębnić trzy stadia tej fascynacji: impresjonistyczne, neoimpresjonistyczne i ekspresjonistyczne. Impresjonistyczne — gdy zestaw znaków odnoszących się do barw i blasków jest dostatecznie bogaty, ale jeszcze nie usamodzielnia się. Neoimpresjonistyczne — gdy równowaga ulega zwichnięciu, a przedmiot rozkłada się, znika. Ekspresjonistyczne — gdy kolor nie tylko usamodzielnia się, ale zaczyna pełnić funkcję metaforyczną, staje się dwuwartościowy<sup>8</sup>. Ten ostatni chwyt nie został wynaleziony w XX w., istniał on już w romantyzmie, czego dowodem na przykład funkcja błękitu u Novalisa czy kolorystyka Słowackiego, a do obu tych

<sup>8</sup> Zob. próbę rozgraniczenia kolorystyki impresjonistycznej i ekspresjonistycznej w liryce w: J. Schneider: *Der expressive Mensch und die deutsche Lyrik der Gegenwart*. Stuttgart 1927, s. 39.

poetów przyznawali się ekspresjoniści jako do swych przodków. Co do Słowackiego: można założyć, że polscy ekspresjoniści jego mowę barw poznawali pośrednio, przez sugestywny wykład J. Matuszewskiego w rozprawie *Słowacki i nowa sztuka*.

Powiedziałem, że w poezji ekspresjonistycznej kolor usamodzielnia się, pełni funkcję metaforyczną. Można jednak w tej funkcji wyodrębnić trzy odmiany. Pierwszą jest odmiana alegoryczna, w której systematyka koloru jest zrationalizowana. W tym wypadku interpretacja utworu wymaga znajomości systemu, który tkwi poza utworem, jest dany uprzednio. To jest wypadek poematów prozą Kandinskiego. Drugą jest odmiana symboliczna: kolor nie jest zrationalizowany i nie jest wyczerpywalny interpretacyjnie. System kolorów, każdorazowo inny, wynika z konkretnego utworu, nie jest dany uprzednio, chociaż może odwoływać się do dość powszechnych odczuć emocjonalnych (np.: czerń — smutek, rozpacz; czerwień — ból, krew, cierpienie itd.). To jest wypadek Trakla i prawie całego polskiego ekspresjonizmu. Wreszcie trzecia odmiana — to kolor w funkcji metafizycznej: jest on jakby formułą zaklęcia odmieniającego świat. To jest przypadek Benna.

Oto poemat prozą Kandinskiego *Woda*:

Szedł w żółtym piasku człowiek mały, chudy, czerwony.  
Osunął się ustawicznie. Rzekłbyś: po ślizgawicy chodzi.  
Żółty piasek był to przecież — piasek bezbrzeżnej płaszczyny.

Od czasu do czasu mawiał: „woda — błękitna woda...” I nie rozumiał sam, dlaczego tak mówił.

Jeździec w zieloną, fałdzistą szatę odziany pomknął mimo na żółtym koniu.

Zielony jeździec naciągnął gruby, biały łuk, odwrócił się w siodle i wypuścił strzałę na czerwonego człowieka.

Strzała świsnęła jak płacz, by wtargnąć w serce czerwonego człowieka. Czerwony człowiek w ostatniej chwili chwycił ją ręką i cisnął na stronę.

Uśmiechnął się jeździec zielony, pochylił na szyję żółtego konia i zniknął w oddali.

Poemat  
Kandinskiego

Czerwony człowiek stał się większy i krok jego pewniejszy. „Woda błękitna” — rzekł.

Szedł dalej, a piasek tworzył wydmy, pagórki ostre a szare. Im dalej, tym twardsze, bardziej szare, wyższe, aż wreszcie zaczęły się skały.

A człowiek przedrzeć się musiał między skałami tymi, bo stanąć nie mógł, ni wrócić. Cofać się nie można.

Gdy zasię mijał bardzo wysoką, ostrą skałę, spostrzegł, że przykucnięty w górze biały człowiek zepchnął nań zamierza gruby, szary głaz. Wracać nie można. W przesmyk wejść musiał. I poszedł. Kiedy był pod skałą, człowiek w górze, dysząc z utrudzenia, wymierzył ostatnie uderzenie.

I spadł głaz na człowieka czerwonego. Pochwycił go lewym ramieniem i za siebie cisnął.

Uśmiechnął się biały człowiek w górze i skinął głową życzliwie. Człowiek czerwony stał się większy, to znaczy wyższy. „Woda — rzekł — woda”. Coraz szersze stawało się przejście między skałami, aż wreszcie znowu zaczęły się równiejsze wydmy, te stawały się bardziej łagodne i jeszcze równiejsze, tak że ich w ogóle nie było.

Jeno znowu płaszczyna.

Spolszczyła W.[anda] H.[ulewiczowa] <sup>9</sup>

#### Interpretacja

Język barw dointerpretowuje ten utwór następująco: żółcień jest w systemie Kandinskiego kolorem ziemskim, cielesnym, wyrażającym ruch odśrodkowy, błękit natomiast jest kolorem wyrażającym duchowość, metafizyczność, ruch dośrodkowy. Droga od żółtego piasku do błękitnej wody jest więc drogą od cielesności do duchowości, od wielości do jedności. Pokonuje tę drogę czerwony człowiek, czerwień oznacza bowiem ruch w sobie, siłę, energię, działanie. Pierwszą przeszkodą jest zielony jeździec. Zielony, bo zieleń — wynikająca z połączenia żółci i błękitu — jest propozycją statyki i spokoju, oznacza wolność od smutku, ale i radości, jest oglądaniem świata z perspektywy „krowiej”. Zielony jeździec jedzie na żółtym koniu, bo jest jakby wysłannikiem cielesności. Strzela z białego łuku; biel jest propozycją nicości, jednak nie nicości śmierci (bo tę ozna-

<sup>9</sup> *Brząsk epoki. W walce o nową sztukę.* Poznań 1920, s. 226; tłumaczenie ukazało się najpierw w „Zdroju” (t. 8 z. 9/10).



cza czerń), lecz nicości sprzed narodzenia. Jest propozycją cofnięcia się do stanu jedności przedustawnej, jak błękit propozycją jedności wynikającej z pokonania cielesności. Taką wymowę ma druga przeszkoda: biały człowiek i szare głązy, skały. Szarość u Kandinskiego ma dwa różne znaczenia: jeśli wynika z mechanicznego wymieszania czerni i bieli — jest „rozpaczliwą nieruchomością”; jeśli jest następstwem optycznego mieszania zieleni i czerwieni — oznacza „samozadowoloną bierność i mocny, aktywny żar w sobie”. Tu raczej występuje pierwsze znaczenie: szary głaz jest propozycją poddania się, rezygnacji, rozpaczy. Ale może tu występować i drugie znaczenie, samozadowolenia: zrobiłem wszystko, co mogłem, nie mam sobie nic do zarzucenia, ulegam przeważającej sile. Czerwony człowiek przewycięża wszystkie przeszkody. Za skałami nie ma jednak błękitu wody, lecz znowu piaszczyste płaszczyny. Oznacza to, że duchowość nie jest w pełni osiągalna, że o godności ludzkiej świadczy samo dążenie do niej. U Trakla kolor jest przede wszystkim zabiegiem deformującym. Jego oksymorony i metafory odwołujące się do koloru uniezwykają świat, a właściwie stwarzają świat nowy, chorobliwy, nacechowany obsesją winy, rozkładu, śmierci. Trzy barwy odgrywają szczególną rolę: czerń, czerwień i błękit. Są więc: czarne miecze kłamstwa, czarny deszcz, czarny śnieg, czarny lot ptaka, czarne gnicie, czarny las, czarna jaskinia milczenia, czarne minuty szaleństwa, purpura ekstatycznych dni, purpurowy sen, purpurowe winogrona, płomienny deszcz o północy, purpurowy nocny wicher, niebieskie pieśni, błękitne skrzydło wieczoru, uduchowiony błękit nocy itd. Barwy te w pewnych utworach mogą układać się w system. I tak na przykład w *Objawieniu i zagładzie* (*Offenbarung und Untergang*) czerń oznacza winę; czerwień — krew, sąd i karę; błękit — wyzwolenie. A oto inny przykład, wiersz *Elis*:

Trakla  
system barw

## 1

Doskonała jest cisza tego złotego dnia.  
 Pod starym dębem  
 Pojawiasz się ty, Elis, spoczywający z okrągłymi oczyma.  
 Ich błękit odzwierciedla sen zakochanych.  
 Na twoich ustach  
 Zamilkły ich różowe westchnienia.  
 Wieczorem rybak wyciągnął ciężkie sieci.  
 Dobry pasterz  
 Prowadzi swe stado na brzeg lasu.  
 O! jakże sprawiedliwe są, Elis, wszystkie twoje dni.  
 Powoli opada  
 Na gołe mury błękitna cisza drzew oliwnych,  
 Zamiera ciemna pieśń starca.  
 Złote czółno  
 Kołysze, Elis, twoje serce na samotnym niebie.

## 2

Łagodna gra dzwonów dźwięczy w piersi Elisa  
 Wieczorem,  
 Gdy jego głowa zanurza się w czarne poduszki.  
 Błękitny zwierz  
 Krwawi powoli w cierniowych zaroślach.  
 Stoi tam samotne brązowe drzewo;  
 Opadają z niego błękitne owoce.  
 Znaki i gwiazdy  
 Toną powoli w wieczornym stawie.  
 Za wzgórzem nastąpiła zima.  
 Niebieskie gołębie  
 Piją nocą lodowaty pot,  
 Który spływa z kryształowego czoła Elisa.  
 Ciągłe dźwięczy  
 Na czarnych murach Boga samotny wiatr<sup>10</sup>.  
 Dwie części tego utworu są sobie przeciwstawne,  
 przy czym szyfr kolorystyczny jest jednym z głów-  
 nych elementów kształtujących semantykę opozycji.  
 Część pierwsza spięta jest klamrą żółcieni, kolorem  
 złota: „złoty dzień” — „złote czółno”; druga — klam-

Opozycja  
 złota i czerni

<sup>10</sup> *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus.* Leipzig 1972, s. 114.

rażą czerni: „czarna poduszka” — „czarne mury”. W pierwszej części aktywne są jeszcze inne kolory: „błękit oczu”, „różowe westchnienia”, „błękitna ciemność”. Wprawdzie zapada wieczór, ale jest on przeniesieniem w sferę duchowości, „w błękitną ciszę drzew oliwnych”. To, co negatywne: „ciemna pieśń starca” — zamiera. W drugiej części odwrotnie: uaktywnia się to, co negatywne i symbolizowane czernią. „Mury” w pierwszej części były „nagie”, w tej są „czarne”; drzewo skojarzone było z błękitem i zielenią, tu jest brązowe. Błękit z pierwszej części — tu zamiera, tak jak tam czerń: „błękitny zwierz krwawi” (charakterystyczny motyw czerwieni), opadają „błękitne owoce”. Odpowiednik koloru złotego z pierwszej części, gwiazda — „tonie w wieczornym stawie”. Część pierwsza była więc obrazem przeniesienia z życia — w duchowość (charakterystyczny motyw samotnego nieba, kończący tę część), część druga natomiast z życia — w śmierć (lodowaty pot, kryształowe czoło, samotny wiatr).

W poezji Benna najistotniejszą rolę odgrywa błękit; jest on znakiem-symboliem oznaczającym przejście od świata realnego do świata marzeń, jest znakiem wywoławczym dla tego świata, jest jego barwnym szyfrem<sup>11</sup>. Ów świat marzeń może zresztą być wyraźniej określony, jako na przykład odzyskanie jedności z naturą, powrót do niej; jako kraj Południa (Benn określał swoją tęsknotę do Południa terminem „kompleks liguryjski”); wreszcie jako przejście w krainę sztuki, która wprawdzie jest martwym krajem, ale — w obliczu względności świata rzeczywistego — dającym jednak szczęście.

W *Problemach liryki* Benn objaśnia swój proces twórczy, w którym słowa-zaklęcia odgrywają szczególną rolę, wśród nich zaś słowo „błękit”. Píše tam: „Nie na próżno mówię: błękit. To jest po prostu słowo Południa (*das Südwort*), wykładnik «liguryjskie-

Błękit  
Gottfrieda  
Benna

<sup>11</sup> Zob. R. Grimm: *Gottfried Benn — die farbliche Chiffre in der Dichtung*. Nürnberg 1962.

go kompleksu», o olbrzymiej sile burzenia, zasadniczy środek przełamania zastanych związków, a potem następuje samozapłon”<sup>12</sup>.

W noweli *Podróż (Die Reise)* Rönne, bohater Benna, cierpi z przyczyny swej niezborności ze światem, niemożności ogarnięcia go logiczną formułą, czuje nieciągłość swego „ja”. Ale w pewnym momencie następuje przełom w jego stanie, kiedy „przez jasne i rześkie powietrze, w którym rozwijały się pączki drzew, i pod pierwszą gwiazdą, — przeszła kobieta i zapachniała niebiesko”. Wtedy bohater poczuje nagle swoją jedność ze światem; nie ogarnie go logicznie, ale rozplynie się w bycie ogólnym. Dokonuje się to nie tylko zresztą dzięki sygnałowi kolorystycznemu „błękit”, ponawianemu w dalszej części noweli „fioletowymi wodami”, „błękitniejącą nocą”, „błękitną zatoką” — w ogóle motywem morza, w tym także południowego; również kobieta jest tu symbolem powrotu do natury. Ale ona przynależy do świata przedstawionego, natomiast „błękit” (zapachniała niebiesko) do sposobu jego percepcji. „Błękit” wyrwa Rönnego z danych układów i wprowadza w świat mitu, zgody z naturą.

Szyfr kolorystyczny polskiego ekspresjonizmu wywodzi się, jak to wcześniej wspomniałem, z mistyki światła i koloru Słowackiego, z kolorystyki Micińskiego i Wyspiańskiego, z teorii Przybyszewskiego, wreszcie z wzorca ekspresjonizmu niemieckiego. Zegadłowicz na przykład usiłuje myśli przedstawić jako rozbłyski, grę światła — podobnie jak to wcześniej próbował zrobić Słowacki, ale wszystko sprowadza ostatecznie do jednego mianownika, ducha:

Ziemia pokrywa się kwieciem  
wody błękitem radosne  
mową kwiatów  
barwą i wonią  
przemawia glob  
i śle pozdrowienia błękitne gwiazdom.

<sup>12</sup> Cytuję za Grimm: *op. cit.*, s. 45.

Bo to jest mowa ducha  
który jest wszystkim  
i jeden wszędzie:

woń,  
barwa,  
linia,  
kształt:  
MELODIA,  
SŁOWO <sup>13</sup>.

Podstawowym elementem szyfru kolorystycznego w polskim ekspresjonizmie jest czerń i czerwień. Prawidliwość występowania tych dwóch kolorów można tak określić: przejście do poetyki ekspresjonistycznej związane jest po pierwsze ze zwiększoną częstotliwością ich występowania, po drugie — z ich metaforyzacją, przy czym częsty jest oksymoron. Odejście od poetyki ekspresjonistycznej zaznacza się zmniejszeniem częstotliwości występowania tych kolorów i powrotem do stosowania ich w znaczeniu niemetaforycznym. Gdy Zegadłowicz wycofuje się ze współpracy ze „Zdrojem” — jego kolorystyka szybko wraca do normy. W przedekspresjonistycznej liryce Stura (tom *Anima nostra*) kolorystyka jest jeszcze uzależniona od świata przedstawionego. W twórczości późniejszej rzeczywistość ulega ekspresjonistycznej deformacji, a kolor staje się metaforą. W *Człeka wędrownego tragedii radosnej* bohater liryczny uderza wydzwigniętą piramidą w niebo, w słońce:

Czerwone  
i czarne

Trysnęły bluzgi  
Pomarańczowe,  
Szkarałat posoki,  
Pękają bąble  
I wieją dymy  
Krwawo białawe  
Koronacyjnym płaszczem na świat <sup>14</sup>.

<sup>13</sup> E. Zegadłowicz: *Odejście Ralfa Moora*. Poznań 1919, s. 38—39, por. też s. 27; rozmowę jako grę świateł, różnobarwnych promieni przedstawia też J. Hulewicz w swej powieści *Kraterzy* (Poznań 1924, s. 42).

<sup>14</sup> J. Stur: *Człeka wędrownego tragedia radosna*. Lwów 1924, s. 8.

Czterokrotnie sygnalizowana czerwień substancjali-  
zuje się tu niejako i staje się metaforą wyrażającą  
katastrofę, bunt. Czerwień i krew w tej funkcji wy-  
stępują jeszcze wielokrotnie: jest „płaszcz rubino-  
wy”, „pąsowe róże myśli”, „ślina ubrana w purpu-  
rę”, „purpurowe lotosy”, „wargi jak krwawa szcze-  
lina”, „krwawy deszcz”, „krwawy kurz”, „krwawe  
łzy”, „krwawy promień oczu” itd. W rzadkich wy-  
padkach, gdy Stur snuje swe przyszłościowe wizje  
optymistyczne, kolorystyka jest inna, ale jej funkcja  
semantyczna pozostaje taka sama. Oto obraz przysz-  
łych szczęśliwych ludzi:

A ciało każde nutą i kolorem  
I śpiewa błękit swój lub gajem się kołysze,  
Lub rozpostarciem rąk  
Rozciąga wokrag ciszę,  
Lub złoty płaszcz wydzwania nad lilii biały rząd<sup>15</sup>.

Szyfr  
barwny  
Hulewicza...

Podobny szyfr barwny, jeszcze bardziej jednak spry-  
mitywizowany, stosował Witold Hulewicz w swoich  
poematach prozą:

„Wszystko co z bieli i błękitu ma postać, zmiecione zostało  
ze świata. Poczwara niesamowita z szczeliny wypełzła siar-  
czanej i krwawym ślepiem powiodła po świecie kwitnącym,  
świecie uśmiechniętym jak pobielane groby (...) Krew, krew.  
Jaki to błady szkarłat maku, jaki to zachód słońca mdły!  
Krew rzygnęła wulkanem prosto z ziemi serca” (*Płomień  
w garści, Furioso*).

... i innych

Najkonsekwentniej (to nie znaczy, że z najlepszymi  
rezultatami artystycznymi) stosowali ekspresjonisty-  
czny szyfr kolorystyczny Adam Bederski i Zenon  
Kosidowski. Kosidowski był w ogóle pod wpływem  
malarstwa ekspresjonistycznego, jeśli można sądzić  
ze sposobu obrazowania. W jego utworach nie tylko  
kolorystyka abstrakcjonizuje się i usamodzielnia,  
również przestrzeń zdaje się odwoływać do zgeome-  
tryzowanych kompozycji tamtej epoki. Stąd biorą się  
przedziwne „urwiste tęsknic złomy”, „czworogranne

<sup>15</sup> *Ibidem*, s. 88.

słupy myśli”, „ostrokątna cisza”, „złom milczenia”, „sklepione szczyty zadumy”. Fragment: „Oczodoły wylewają pragnień moich/ Stożkowate słupy wzwyż” zdaje się być wyraźnym odwołaniem do niektórych kompozycji Hulewicza i Campendonka.

System przekształceń semantycznych u Bederskiego i Kosidowskiego zawiera jakby trzy stopnie metaforyzacji koloru. Pierwszym jest epitet metaforyczny: „krwawy bóg”, „krwawa pieśń”, „szkarłatny tan”, „rdzawe tętenty” (Bed.); „rubinowe łyzy”, „krwawe milczenie”, „rdzawe zgrzyty”, „mroczny tętent”, „szkarłatny szum”, „rdzawy turkot” (Kos.). Drugim stopniem jest epitet oksymoroniczny: „czarne gwiazdy”, „czarne promyki”, „czarny płomień”, „czarne łyzy” (Kos.). Trzecim stopniem jest metafora, w której kolor staje się rzeczą, przedmiotem, a nawet podmiotem działania: „tętniły we krwi purpury bohaterskiej myśli” (Bed.), „Otulę się purpurą opończy”, „wrywam rozgorzałe ochłapy cierpienia, które szkarłat ciskają w oblicze bezkresów”, „na horyzontach modlą się szkarłaty” (Kos.).

Bardziej charakterystyczne dla poetyki ekspresjonizmu wydaje się inne zjawisko: semantyczna wielowarstwowość konstrukcji językowej utworu, przy czym każda warstwa ma skłonność do generowania następnej, dla której staje się punktem odniesienia. Ekspresjoniści mieli świadomość tego zjawiska i wyrażali je teorią kreacjonizmu językowego. Otóż określenia barwy pojawiają się we wszystkich warstwach, nawet najwyższych, co automatycznie prowadzi do metaforyzacji koloru. Jeśli u Bederskiego czytamy: „ciemniejący tum wyblakłych rozmyślań” — to epitet metaforyczny „wyblakłych” należy do pierwszego poziomu, natomiast „ciemniejący” — do drugiego i mimo że nie jest metaforyczny wprost, jest nim pośrednio wskutek pojawienia się na drugim poziomie. Między pierwszym a drugim poziomem zachodzi przy tym oksymoroniczna sprzeczność sygnalizowana nie tylko opozycją kolorystyczną

Semantyczna  
wielowarstwowość

„ciemny — jasny”, ale i opozycją wartości „świętość” (tum) — „codziennosc” (wyblakłe rozmyślenia). Oczywiście, może być tych poziomów znacznie więcej i wtedy metaforyzacja barwy staje się jeszcze bardziej wyraźna. Oto parę przykładów zaczerpniętych z utworów Kosidowskiego: „pochodnią mej miłości rozkrwawioną szarpie obłądnego mroku żagle”, „krwawe światło klęcząc w modłach wznosi dłonie”, „Jam niebotyczna kolumna krwawa w łunach pożarnych”, „lampa błuzga żółty chichot cynizmu”.

We wszystkich wymienionych tu przykładach metafora koloru jest możliwa do zinterpretowania przez analizę składniową i semantyczną. Możliwy jest rekurs z tej warstwy, w której metafora koloru się pojawia, do warstwy ją generującej. Bywa jednak i tak, że możliwości takiego rekursu nie ma. W poemacie prozą A. Bederskiego *Finish* jest taki fragment: „kłamie oczom czarną na żółtym tle elipsę (...) Elipsa czernieje i z nagłą krwawi się popod szepciem «Jam jest»”. Niejasny jest tu podmiot owego „kłamania”, niemożliwa do wyjaśnienia „elipsa”; czerń, żółcień i czerwien istnieją tu więc niejako w stanie czystym i można o nich tylko powiedzieć, że szyfrują jakieś abstrakcyjne sensory emocjonalne.

#### Dwa sposoby

Niezależnie od tego, czy nazwa koloru ma znaczenie dosłowne czy metaforyczne, w literaturze ekspresjonizmu można wyodrębnić dwa sposoby jej stosowania. Pierwszy wymaga, by kolor desygnowany nazwą zaistniał w świadomości odbiorcy, dopiero po spełnieniu tego warunku następuje zapłon znaczeń poetyckich. Tak jest na ogół u tych pisarzy, którzy równocześnie, czy może nawet przede wszystkim, uprawiali twórczość malarską, na przykład u Kandinskiego czy Jerzego Hulewicza. Ale także Benn twierdził, że jego „błękit” oznacza błękit po prostu i dopiero z tego dosłownego znaczenia rodzą się wszystkie pozostałe. U innych pisarzy bywa jednak tak, że nazwa koloru istnieje przede wszystkim dzięki swej ekspresywności, a nie zdolności odsyłania do



określonego koloru, jakby ważne było przede wszystkim „znaczące”, a nie „znaczone”. Stąd bierze się to, że tak często zamiast „czerwony” mówi się „krwawy” czy „rubinowy”.

Kandinski objaśniając czerwień rozróżnia jej odcienie: saturnową, cynobrową i kraplakową, ale w ekspresjonizmie pojawia się tylko — i to rzadko — cynober. Kiedy Kosidowski w jednym z wierszy pisze „czarna kałuża krwi” — to kolorystycznie odpowiada to kraplakowi, ale zwrot „kraplakowa kałuża” zatraciłby całą ekspresję związaną z czernią i krwią, byłby niezrozumiały, brzmiałby nawet humorystycznie.

Na tej samej zasadzie szczególną karierę zrobiły warianty czerwieni: purpura i szkarłat — nie dla ich zdolności wskazywania na określone odcienie, lecz dla ich wartości poetyckiej tkwiącej w bogatych konotacjach a także w warstwie brzmieniowej; w wypadku purpury działa dwukrotne powtórzenie części „-pur-” z wyrazistym „r”; w ekspresjonizmie niemieckim występowało jeszcze trzecie „r” w ulubionym *Purpurrot*.

O tym, że wartość foniczna nazwy może być rozstrzygająca nawet u pisarzy z wykształceniem plastycznym, świadczy przykład A. Słonimskiego, który w jednym z wierszy opiewa piękno krajobrazu i dziewczyny terminami pozornie technicznymi: *vert d'émeraude*, *vert Veronèse*, *noir d'ivoire*. W kontekście wiersza przestają one jednak odsyłać do bardzo określonych barw i odcieni, grają prawie wyłącznie swoimi walorami fonicznymi: jako kontrpunkt do polskiego systemu fonologicznego, jako miejsce powtórzenia części *-er-*, *ver-*, *-oir*, których w polskich odpowiednikach nie ma. Poza tym francuski termin *noir d'ivoire* ma jeszcze walor oksymoronu: „czern z bieli” (kości słoniowej), który w polskim odpowiedniku: „czern słoniowa” — ginie. Spróbujmy zresztą przetłumaczyć: „Dasz mi hojny dar; / Twoich

O wartości  
fonicznej

Konotacja  
koloru

bujnych włosów / Wonną czerń słoniową (*noir d'ivoire*)". Brzmi to komicznie.

Trzeba więc w końcu powiedzieć: werbalizacja koloru jest możliwa; nazwa techniczna koloru, formuła chemiczna, notacja długości fal świetlnych są gwarantami dokładności tej werbalizacji. Można by nawet powiedzieć więcej: kolor o tyle istnieje, o ile istnieje jego nazwa (zgodnie z tezami Sapira-Whorfa). Rzecz tylko w tym, że — wbrew zapewnieniom poetów — nie chodzi o werbalizację koloru, lecz jego konotację. Kolor w malarstwie należy do porządku sztuki, a każda dokładna werbalizacja sprowadza go do porządku nie-sztuki, obcina jego konotacje i dokonuje się w języku nie-sztuki. Wprawdzie można założyć, że wytrawny odbiorca takiej werbalizacji dozna przeżycia estetycznego, podobnie jak muzyk odczuje piękno kompozycji czytając zapis nutowy, a szachista — czytając zapis szachowy, ale w każdym z tych wypadków sam język, system znaków jest neutralny, nie uczestniczy w konstruowaniu owego przeżycia, nie jest poezją.

Van Gogh w liście do Emila Bernarda, malarza i krytyka, a więc znawcy, dość dokładnie przekłada na słowa swój obraz *Park szpitalny w Saint-Rémy*. Ale później, jakby obawiając się, że przy tym sposobie umyka mu to, co najważniejsze: konotacje — dodaje: „to połączenie czerwonego ugru, smutnej przytłumionej zieleni i czarnych kresiek otaczających konturem sprawia wrażenie udręki, jaka ogarnia często niektórych moich towarzyszy niedoli — wrażenie zwane «czarno-czerwonym»”. „Przekład” konotacji ma więc charakter poetycki, ale, jak widać w tym cytacie, przestaje on mówić o temacie malarskim, nie można z niego odtworzyć obrazu, staje się ten obraz nieistotny.

Niemożliwe jest też przeniesienie koloru z porządku nie-sztuki (np. z porządku przyrody) do języka artystycznego. W porządku nie-sztuki kolor jest swoim własnym znaczeniem i w tym znaczeniu się wyczer-

puje. W języku sztuki ważne jest zaś to, co wykracza poza własne znaczenie koloru.

Poeci zawsze marzyli o znaku przylegającym w sposób naturalny i konieczny do rzeczy, o słowie-rzeczy, słowie-kolorze. W świetle współczesnych badań psycholingwistycznych te marzenia nie są całkiem bezsensowne <sup>16</sup>. Ale dzisiaj języka składającego się z takich słów już nie ma (albo: jeszcze nie ma) i dlatego „przekład” nie jest możliwy. Dzisiaj słowo i kolor są jednością tylko w domniemanych, nieweryfikowalnych płaszczyznach sztuki: na najniższym poziomie, w tej „głębokiej jedności”, o której wspominał Baudelaire. Na wyższych płaszczyznach: fizycznej, fenomenologicznej i rzeczowej następuje ich rozdzielenie. Dopiero na najwyższym piętrze, w egzystencji transcendentnej łączą się ponownie. Tak to przynajmniej wyobraża sobie Étienne Souriau <sup>17</sup>.

Fascynacja kolorem zmieniła jednak poezję ekspresjonizmu: działała w kierunku jej odprzedmiotowienia, abstrakcjonizacji.

Marzenie  
o słowie-  
-kolorze

<sup>16</sup> Por. np. R. Brown: *Phonetic Symbolism in Natural Languages*. W: *Psycholinguistics. Selected Papers*. New York 1970.

<sup>17</sup> É. Souriau: *La correspondance des arts*. Zob. szczególnie części: trzecią (*Analyse existentielle de l'oeuvre d'art*) i siódmą (*Cosmologie artistique*).