

# Stefania Skwarczyńska

---

## Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj : (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 29/1/4, 273-301

---

1932

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.

STEFANJA SKWARCZYŃSKA

## WARTOŚĆ TREŚCIOWA KOLORÓW W ROMANTYZMIE A DZISIAJ.

(Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą).

Zanim przystąpimy do samego problemu t. j. porównawczego rozpatrzenia kolorów w ujęciu romantyzmu a w ujęciu dzisiejszem, problemu ciekawego samego w sobie, przedstawimy kwestję dla niego podstawową, w której zawarty jest cel naszego badania, a z punktu widzenia teorii literatury pierwszorzędną: t. j. znaczenie różnic między interpretacją tego samego materiału w obrębie dwóch wycinków czasu.

Zagadnienie tyczy relacji twórcy i odbiorcy; istota, cechy i warunki tej relacji są zbyt mało w stosunku do swej ważności przedmiotem naukowych rozważań. A przecież problemy związane z tą relacją są jądrem, są podstawą wyjściową dla rozważań w dziedzinie estetyki wogóle, czyli w szczególności także i w dziedzinie teorii literackiej. Wszak nie możnaby mówić o dziele sztuki, gdyby nie istniał odbiorca. Bo nawet gdy o dziele mówi sam twórca — występuje on też wtedy w roli odbiorcy.

### I.

„Dzieło sztuki — powiada psycholog<sup>1</sup> — to wytwór skłonności artystycznej twórcy, a więc przedmiot realny, albo schemat pojęciowy na pewne przedmioty realne, w których się autor wymownie wypowiada, a odbiorca znajduje upodobanie w ich wyglądzie“. Zatem pomiędzy autorem a odbiorcą za pośrednictwem dzieła sztuki, poprzez dzieło sztuki powstaje pewna relacja; ta relacja zależnie od okoliczności, lecz ma to miejsce w większości wypadków, tak się zacieśnia, że powstaje między odbiorcą a twórcą pewien stosunek osobisty, chociaż oczywiście niema osobistej znajomości<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Wł. Witwicki: „Psychologia“. T. II. 268.

<sup>2</sup> Tamże, t. II. 288.

Źródłem tego stosunku jest dzieło sztuki. To też psychologia specjalnie musi zwrócić uwagę na jego istotę, charakter i cechy w odniesieniu tak do psychiki twórcy, jak i odbiorcy. Rozważania te nie ograniczają swej doniosłości tylko do badań psychologicznych. Są zasadnicze i dla estetyki, odkąd ta się na niej niewzruszenie oparła. Nawet i estetyka normatywna nie może zaprzeczyć, że buduje czy budowała swoje pewniki w oparciu o materiał, jaki podaje jej „ja“ odbiorcy w relacji z dziełem sztuki a przez nie z twórcą.

Dzieło sztuki zatem wypowiada twórcę; „stan wewnętrzny twórcy staje się przyczyną oznak dostrzegalnych z zewnątrz<sup>1</sup>; powstawanie tych oznak jest potrzebą skłonności artystycznych; niewypowiedzenie dławiłoby twórcę, sprawiałoby mu przykrość<sup>2</sup>. Jest rzeczą charakterystyczną dla potrzeby wypowiedziania się, że dzieło „jest pierwotnie obliczone na dwie osoby: artystę i odbiorcę“<sup>3</sup>. „Spiewanie sobie a muzom“ jest formą wtórną, zastępczą. Odbiorca jest czynnikiem zasadniczym w procesie twórczym i jego realizacji.

Odbiorca zatem opiera swoje przeżycie o to samo dzieło sztuki, którem wypowiedział się twórca. Zachodzi teraz pytanie z dbałości o czystość relacji, czy dzieło sztuki oddaje w zakresie przeżyć wewnętrznych i wogóle treści odbiorcy to samo, co włożył weń twórca?

Psychologia mówi, że niezupełnie, bo — jak twierdzi — obok czynnika bezpośrednio danego w dziele sztuki zjawia się w interpretacji odbiorcy czynnik skojarzeniowy, który jako względnie indywidualny prowadzi do indywidualnych przeżyć. Niezupełnie wszystko, co wyczuwa odbiorca wyraża w swem dziele twórcą; stąd łatwo o nieporozumienia.

Materiałem skojarzeniowym swego dzieła rządzi twórca tylko niepełnie; wytycza tylko jego ogólną linię<sup>4</sup>. Gdyby jednak nieodparcie u właściwego koła odbiorców, do których się artysta zwraca, powstawały stale skojarzenia sprzeczne nastrojem z jego intencją, trzebaby powiedzieć, że wadliwość relacji między dziełem a odbiorcą tkwi w wadliwej formie wypowiedzenia się artysty, które przez to samo trzebaby określić, jako niezrozumiałe; a to już jest dyskwalifikacją dzieła sztuki.

O ile jednak odbiorca może wyczuć z dzieła więcej i trochę inaczej (zresztą, jak już powiedzieliśmy w obrębie jednolitości nastroju) w *dziedzinie materiału skojarzeniowego*, to nie

<sup>1</sup> Tamże, t. II, str. 271.

<sup>2</sup> Przyznaje to Max Dessoir („Aesthetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ Stuttgart 1906, str. 157) analizując zresztą psychologicznie i różniczkując czasowo potrzebę wypowiedzenia się: „Wohl gibt es einen Drang, das aus der Einsamkeit zur Mitteilung bringt etc.“

<sup>3</sup> Wł. Witwicki, op. cit., t. II, str. 271.

<sup>4</sup> L. Chwistek („Zagadnienia kultury duchowej w Polsce“, Przegląd Współczesny, nr. 98, str. 403) mówi: „w dziele sztuki oddziaływa na nas niewątpliwie prawo, według którego dzieło zostało stworzone“.

powinien — mówi się tu oczywiście o odbiorcy, stojącym na wysokości swego zadania — zrozumieć mniej lub inaczej, niż to, co chciał wypowiedzieć twórca i tak, jak chciał wypowiedzieć. Dysproporcja kwantytatywna, czy kwalitatywna pomiędzy intencją twórcy a wykonaniem pośredniczącym między nim a odbiorcą, ujemnie świadczy o wartości estetycznej dzieła.

Widzimy zatem, że przeciętnie biorąc wszędzie tam, gdzie mamy do czynienia z prawdziwym dziełem sztuki, relacja pomiędzy twórcą a odbiorcą jest zbudowana na dość prostej zasadzie. Dałaby się określić niemal regułą matematyczną. Z dwóch zasadniczych czynników w dziele sztuki: czynnika bezpośrednio danego, zmysłowego i czynnika skojarzeniowego, tylko drugi i to tylko w pewnym stopniu jest niewiadomą. Czynniki zmysłowy jest wartością znaną, ustaloną, — trwałą. To też nieporozumienia, w ogólnym przekonaniu, pomiędzy twórcą a odbiorcą mogą zachodzić tylko na platformie czynnika skojarzeniowego. W obrębie czynnika zmysłowego — naturalnie w prawdziwym dziele sztuki — niema mowy o różnej interpretacji. Nie podaje się w wątpliwość stałości, niezmienności materiału zmysłowego, tworzywa dzieła sztuki.

Na tem stanowisku stoi teoria. W tem jednak mimowolnym upraszczaniu rzeczywistości tkwi olbrzymia omyłka. *De facto* czynnik zmysłowy, tworzywo dzieła sztuki, przedewszystkiem w dziedzinie literackiej nie jest wartością bezwzględnie trwałą i jednoznaczną. Tu i ówdzie w jaskrawych wypadkach zauważono to i podkreślono; teoria jednak, która przecież musi swem wypowiedzeniem nadażyć praktyce i stanowić szerokie oparcie dla poszczególnych zdobyczy analizy literackiej, nie brała tego pod uwagę, i przez swoje przemilczanie stała na stanowisku omawianem przez nas powyżej.

Wglądnijmy w tworzywo dzieła literackiego. Jest niemi język, owa oznaka dla naszych przedstawień, służąca do porozumienia się ze sobą. Ta, że się tak wyrazimy, jego codzienna, utylitarna wartość poprostu przesłania nam fakt, że jest on czemś bardzo zmiennem i względnem<sup>1</sup>, czemś na przestrzeni różnych odcinków czasu zbyt różnym, by mógł być uważany bez krytycznej destylacji za trwałą środek porozumienia.

Twórca wypowiadający się artystycznie za pomocą języka operuje nim jako wartością jednoznaczną i trwałą. Mówiąc np.: „czerwony“ jest przekonany, że odbiorca odtworzy sobie widzianą i zamysłoną przez niego a przedaną w „fotografję“ słowa, barwę. Nie omyli się, jeśli to słowo będzie miało dla odbiorcy ten sam walor treściowy. Wtedy relacja między twórcą a odbiorcą będzie rzeczą tak prostą, jak się naogół przypuszcza.

Jednakowoż nie jest tak zawsze, bo język jako organizm żywy podlega zmianom. Nie może ich przewidzieć artysta;

<sup>1</sup> St. Szober: *Życie wyrazów* I, 1929, str. 1.

odbiorca percepując dzieło musiałby być uzbrojony w naukowy stosunek do języka, do tworzywa. Przeciętnie czytelnik bierze i interpretuje tworzywo według jego wartości sobie współczesnej, nie zdając sobie sprawy, że uzyskane w ten sposób przeżycie estetyczne zupełnie się różni od przeżycia twórcy i intencji jego wypowiedzenia. Prosta relacja pomiędzy twórcą a odbiorcą jest zamacona. Nastąpiło przesunięcie w odczuciu estetycznym, niezależne od woli i możliwości opanowania go przez twórcę. Można by ten proces przyrównać do innego, w innej dziedzinie; promień świetlny biegnący prosto od swego źródła do oka, załamuje się, rozszczepia w tęczę, zmienia swe wartości, gdy przypadkowo natrafi na pryzmat.

Jest rzeczą konieczną, by teoria zdała sobie sprawę ze stopnia zmienności tworzywa i by badając relację pomiędzy twórcą a odbiorcą zaznaczyła, że z dwóch wymienionych czynników dzieła sztuki, nietylko jeden t. j. skojarzeniowy jest wartością częściowo nieznaną. Jest nią i czynnik zmysłowy z racji, że się tak wyrazimy, swej przyrodniczej istoty — i to w stopniu prawie równym; bo chociaż mniej ruchowy i mniej tkwiący w ciągłych możliwościach, to natomiast zupełnie nie do opanowania wolą twórcy, który przecież, jak mówiliśmy, nie może przewidzieć jego dalszego rozwoju. Jeśli np. romantyk posługiwał się słowem: „kochanek, kochanka“ na oznaczenie osoby kochanej, drogiej, to nie mógł przewidzieć, że to słowo otrzyma niebawem znaczenie specjalne, węższe i pogardliwe.

W związku z tem trzeba coś jeszcze podkreślić. Oczywiście wiemy o ewolucyjnej ruchliwości języka; wiemy, że język się ciągle zmienia. Nie zdajemy sobie sprawy jednak z tempa tego procesu i jego konsekwencji. A to jest zasadnicze. Najmniej „lingwistycznie“ nastawiony czytelnik studjując Reja czy Kochanowskiego stara się wmyśleć w dawną wartość ich słów, bojąc się instynktownie zasadzek ze strony języka. Nie myśli jednak o tem zupełnie, gdy ma do czynienia z autorami stosunkowo niedawnymi. A przecież, jak mówiliśmy, język zmienia się ciągle; pewne jego walory są wciąż wymienne; oczywiście w różnym tempie; uchwytność tych zmian jest różna; jest mniej lub więcej trudna. Zmiany fonetyczne, morfologiczne i syntaktyczne z natury rzeczy łatwo podpadają uwadze; natomiast zmiany semantyczne kryją się często przed przeciętnym wycuciem. A one właśnie dla przeżycia estetycznego i dla relacji twórcy i odbiorcy są najważniejsze, bo tyczą treści przedstawień i pojęć ujętych w formę słowną. Ukryć się im łatwo, bo forma, słowo, pozostaje to samo; zmienia się tylko w niem dusza, jego treść.

Wiemy oczywiście, że język jest do pewnego stopnia rzeczą indywidualną w ręku człowieka. Ktoś usposobiony względem niego twórczo poza posługiwaniem się nim w sensie

współczesnego sobie czasu, wydobywa z niego zapomniane czy niedoceniane wartości, tworzy nowe w kształcie neologizmów etc. Nad temi jednak inowacjami musi panować, czyli musi je czynić zrozumiałymi dla odbiorcy. Warunek sine qua non artystycznego stosunku do materiału. Z tego punktu widzenia można niekiedy kwestjonować Norwidowski stosunek do języka<sup>1</sup>.

Jeśli jednak indywidualne posługiwanie się językiem może i musi na platformie współczesności być udostępnione zrozumieniu odbiorcy, to nawet małe odstępstwa czasu wytwarzają samorzutnie zmiany, odchylenia, które leżą poza zasięgiem twórcy. Jak już powiedzieliśmy takie zmiany łatwo wyczuwalne na przestrzeni wieków, stają się coraz bardziej odporne naszemu ujęciu w miarę zmniejszania się tej przestrzeni czasowej. Nie zdajemy sobie sprawy ze zmian na przestrzeni kilkudziesięciu lat, mimo, że są one nieraz istotne już na przestrzeni kilkunastu.

Naogół np. zdaje nam się, że pomiędzy nami a poetami romantycznymi relacja jest zupełnie prosta. Że rozumiemy ich tak, jak oni chcieli; mamy tu oczywiście na myśli „czynnik zmysłowy“ ich twórczości, ich język, jako kształt zewnętrzny świata ich pojęć i wyobrażeń. Zdawałoby się to tem pewniejsze, że wszak lata, które przeszły od ich czasu karmiły się ich dorobkiem duchowym i artystycznym, a więc tem samym ciągle obcowały z ich językiem. Takie obcowanie utrwala i ustala wartości języka, zatrzymując poniekąd tempo jego ewolucji. A przecież mimo to tak nie jest. Już nietylko w dziedzinie słów o treści abstrakcyjnej, co jest zupełnie oczywiste, gdy się zważy z jednej strony zmienność wewnętrznych doświadczeń i poglądu na świat w odmiennych epokach, z drugiej trudność kontroli nad tym światem, ale także w dziedzinie słów o treści konkretnej, zmysłowej. Zdawałoby się, że zmiana semantyczna najtrudniej się wkradnie w dziedzinę słów oddających kategorie artystyczne, z których barwa jest chyba najbardziej stałą, bo jest bezustannie przedmiotem naszego doświadczenia. A jednak nawet w świecie kolorów niema stałości określeń i doznań w odczuciu naszym a romantyków. Przeciwnie. W wielu wypadkach zmiany pomiędzy kolorem zaznaczonym przez twórcę a odczuty przez nas są tak wielkie, że najzupełniej burzą intencję twórcy. Zmiana semantyczna słów oznaczających pewne kolory poszła tak daleko, że nasza wizja zupełnie się nieraz różni od wizji poety, czyli, że pomiędzy nim a nami niema z winy tworzywa właściwej relacji.

<sup>1</sup> Obowiązek artysty operowania w sposób zrozumiały językiem, tam gdzie indywidualnie się nim posługuje, bynajmniej nie zwalnia odbiorcy od pewnego wysiłku, od pewnej rekonstrukcyjnej pracy; pełną wartość zachowują słowa Schillera: „Wer den Dichter will verstehen, muss in Dichters Lande gehen“.

Skorośmy dostatecznie silnie podkreślili daleko idącą ważność dla teorii literatury i psychologii twórczości zagadnienia relacji między twórcą i odbiorcą, przejdźmy do rozpatrzenia różnic w interpretacji szeregu kolorów między romantykami a nami.

## II.

Nasuwa się przedewszystkiem pytanie jakie są przyczyny ewolucji języka, co powoduje życie języka w nieodłącznych od niego przejawach: narodzin, śmierci i przeistoczenia<sup>1</sup>? Zwłaszcza co wpływa na dzieje wewnętrznej treści wyrazów?

Język, wytwór ludzkiej kultury zmienia się wraz z człowiekiem; a człowiek zmienia się ciągle, bezustannie, rozwija się w całej różnorodności swych potrzeb i zainteresowań. Psychicznie coraz bardziej się rozwija, więcej i inaczej widzi, odczuwa potrzebę wypowiedzenia coraz szerszej skali doznań; sfera doświadczeń wewnętrznych wzrasta szybciej, niż umiejętność wyrażenia jej słowami; człowiek wyrasta z języka jak dziecko z sukni. Musi ją więc przystosowywać do nowych potrzeb. Stąd przesunięcia semantyczne, stąd kontaminacje dawnych wyrazów, stąd poszukiwanie nowych, czy to na gruncie swojskim, więc neologizmy, czy to na gruncie obcym, więc zapożyczenia, stąd puszczanie w niepamięć zbędnych. Stąd także — wtórnie — szereg obcych wpływów, kształtujących język tak w jego postaci zewnętrznej, jak i wewnętrznej.

Wszystko cośmy powiedzieli tyczy oczywiście także dziejiny kolorystycznej.

Studja porównawcze poezyj przedhomerowskich stwierdziły, że w owych czasach znany był tylko kolor czerwony i żółty<sup>2</sup> — potem dopiero skala kolorów powiększała się o błękitny, zielony, wreszcie fioletowy; rozumowanie dedukcyjne doprowadziło do hipotezy, że człowiek w pierwszych wiekach swego istnienia znał tylko „kolor“ biały i czarny. Pozostało zresztą rzeczą sporną, czy ta ewolucja odbyła się na gruncie fizjologicznym, czy też estetycznym t. j. czy oko nie odbierało pewnych fal świetlnych<sup>3</sup> (jak np. ptak nie widzi koloru niebieskiego), czy też brak upodobania dla pewnych barw spowodował, że nie odczuwano potrzeby określania ich. To drugie wyłomaczenie przyjmuje dzisiaj psychologia<sup>4</sup>.

Pozostaje faktem, że nasza wrażliwość na barwy jest zmienna — naogół wziawszy wzrasta. Bezsprzecznie zaintere-

<sup>1</sup> St. Szober, op. cit., str. 1 i dalej.

<sup>2</sup> Hugo Magnus: Die geschichtliche Entwicklung des Farbensinns und ihre Bedeutung 1878.

<sup>3</sup> Hugo Magnus („Untersuchungen über den Farbensinn der Naturvölker“) twierdzi, że wskazywałby na taki proces fakt, iż niegdyś mieszano sąsiadujące w widmie słonecznym barwy np. niebieski-zielony, pomarańczowo-żółty, używając dla nich wspólnej nazwy.

<sup>4</sup> Wł. Witwicki, op. cit., I, 108.

sowanie estetyczne<sup>1</sup> wzmacnia naszą spostrzegawczość, ćwiczenie w spostrzegawczości wydoskonala w tym kierunku nasz wzrok. W ten sposób w każdym razie zalegają się oba procesy: psychologiczny i fizjologiczny.

W różnych epokach rozmaicie ustosunkowują się ludzie do świata zewnętrznego. Gdy na benefis świata nadzmysłowego pogardzają doczesnym — wtedy przyrównują nań oczy — i nic nie widzą. Także, oczywiście, kolorów i kształtów, które są atrybutem zniechęconej zewnętrzności. Natomiast epoka upijająca się życiem, chciwie chłonie świat zewnętrzny, wpatrując się w wielostronność jego piękna, wielbiąc przyrodę w jej barwach, liniach, bryłach.

Romantyzm przyszedł po racjonalizmie. A racjonalizm zatopiony w hasło rozumu pojmował świat zewnętrzny schematycznie, tradycyjnie. Obserwacja świata zewnętrznego była czemś poniżej godności mędrca — a mędrcem musiał być poeta. Stąd w poezji pseudo klasycznej tak mało barw. Ludzie ówczesni nie chcieli patrzeć, więc i nie umieli patrzeć i widzieć.

Reakcją ze strony romantyzmu był kult świata zewnętrznego, kult przyrody. Stąd tylko krok do upojeń kształtem i barwą. Romantycy chodzą po świecie z otwartymi oczyma. Widzą coraz więcej. Wrażliwość ich na dziedzinę kolorystyczną coraz bardziej się zaostrza.

Zasoby językowe stają się za ubogie dla oddania bogactwa doświadczeń. Jak go dostosować do nowej skali widzenia? Skalę wyrażen dla barw głównych, zasadniczych trzeba rozszerzyć. Poeta, władca języka, coraz częściej urabia formę przymiotnikową od nazwy przedmiotu, dla którego barwa jest charakterystyczna. W ten sposób powstaje barwa wtórna, pochodna. Potrzeba ekspresji artystycznej tworzyła jeszcze inne typy uzewnętrznień słownych dla barw, a to: obraz kolorystyczny, omówienie kolorystyczne, potrącenie kolorystyczne. Obrazem kolorystycznym nazwalibyśmy oddanie pewnego koloru nie najczęstszą formą przymiotnikową, lecz formą rzeczownikową; charakterystycznym ujęciem retorycznym dla obrazu kolorystycznego jest metafora.

Omówienie kolorystyczne różni się od obrazu kolorystycznego tem, że nie identyfikuje się, nie spływa treścią w jedno

<sup>1</sup> Zainteresowanie estetyczne patronowało np. ewolucji koloru purpurowego, który w czasy nowożytne wszedł jako kolor czerwony; istotna jego wartość w starożytności jest sporna; niektórzy uczeni (np. Carl Euler: „πορφύρεος — purpureus Eine farbengeschichtliche Studie“. Beilage zum Jahresbericht zum Königl. Gymnasium zu Weilburg 1907) dowodzą, że purpurowy, biorący swą nazwę od źródłosłowa πορ — lub πορ — co stało w związku z falą, oznaczał mieniący, falisty „schimmernd“, — u Homera ustalili się jako błyszczący — a potem ponieważ kolor mieniący był kolorem najulubieńszym, więc purpurę mającą treść niezbyt ustaloną zaczęto nim nazywać, a od niego ślimaki, które służyły do wyrobu purpury — πορφύρα.



z przedmiotem opisywanym. Porównanie jest jego kształtem retorycznym.

Potrącenie kolorystyczne wchodzi w grę wtedy, gdy zestawia się z przedmiotem opisywanym drugi dla innych celów, niż uzyskanie efektu kolorystycznego — ubocznie jednak powstaje ten efekt kolorystyczny. Porównanie szyji kobiecej z szyją łabędzią ma za cel wydobyć walorów kształtowych. Niemniej jednak wybija w tem zestawieniu swoją nutę i efekt kolorystyczny.

Oczywiście na terenie naszego odczucia estetycznego te różne typy uzewnętrzeń wartości barwnych odgrywają zupełnie różne role. Kolor pochodny jest w porównaniu z kolorem głównym czemś nieco sztucznym, czemś z poza ram codziennego życia. Obraz, omówienie i potrącenie kolorystyczne są już „metodami“ poetycznymi; nieraz nawet w użyciu potocznym wydawałyby się emfazą. A przecież tą drogą, drogą „sztucznego“ wcielenia w obręb codzienności potrzebnych wyrażań kroczy język, kroczy jego przystosowanie do codziennych potrzeb<sup>1</sup>.

Z biegiem czasu wycucie tego czegoś ekscentrycznego, sztucznego w kolorze pochodnym słabnie, zaczynamy zatracać świadomość późnej genezy danego słowa, wcielamy je w krąg określeń kolorów głównych. Jest to nieuchwytny dla ucha proces ewolucji języka.

Jeśli jednak weźmiemy pod uwagę ów kolor na przestrzeni dwóch różnych odcinków czasu, a więc w czasie, gdy go odczuwano jako kolor pochodny i w czasie, gdy już stał się kolorem głównym, nie możemy zaprzeczyć, że jego wartość dla odczucia estetycznego jest zupełnie różna. Pewien wewnętrzny wysiłek konieczny do wydobycia istotnego koloru z kompleksu asocjacyjnego jaki budzi kolor pochodny, podkreśla w naszym odczuciu jego bogactwo, daje nam odczuć poprzez różnorodność jego elementów pewien posmak baroku. Kolor pomarańczowy dziś jest prosto kolorem pomarańczowym, dawniej niewątpliwie wywoływał wizję owocu, z jego egzotycznym, pełnym, południowem pięknem, może z jego wykwintnym smakiem i aromatem.

Przez rozszerzenie palety codziennych, „naturalnych“ kolorów — upraszczamy nasze przeżycie estetyczne w stosunku do nich; wyjaławiamy je. Widzimy zatem, że diametralna jest różnica między intencją twórcy a jego wizją percepowaną poprzez dzieło sztuki przez odbiorcę, o ile twórca, dawniejszy twórca, posługuje się słownictwem wtórnym, przenośnym, które dziś, z biegiem lat weszło w codzienny obieg.

<sup>1</sup> Podobne uwagi w związku z zasługami Victora Hugo dla języka francuskiego czyni E. Huguet („La couleur, la lumière et l'ombre dans les metaphores de V. Hugo. Paris 1905, chap. I) omawiając przejście metafor poetycznych w „mots propres“.

Nigdy dość silnie nie potrafimy podkreślić tego zjawiska.

Przejdźmy teraz kolejno szereg ważniejszych zmian pomiędzy słownictwem wyrażającym barwy w romantyzmie a dzisiaj, notując ważniejsze przesunięcia pomiędzy intencją twórcy a odczuciem czytelnika.

Okaże się przy tej sposobności, że operujemy głównie twórczością trzech wieszczów; jest to w związku z tem, że oni przedewszystkiem kultywują żywioł kolorystyczny. Paleta innych od Brodzińskiego, Goszczyńskiego, Malczewskiego do Zaleskiego jest w porównaniu z ich paletą, wprost uboga. Zresztą na nich skupia się nasze główne zainteresowanie; tak jak ogniskują w sobie wszystko najbardziej charakterystyczne dla samego romantyzmu, tak i skupiają w sobie to, co w nim najwyższe i najszlachetniejsze. Do nich powraca czytelnik dzisiejszy, spragniony piękna. Dbalność o czystość relacji pomiędzy ich dziełem a nami mieć będzie przedewszystkiem praktyczną wartość.

Romantyzm kultywował kolory błękitne, było to konsekwencją czi dla idealizmu, zaziemskością, którą symbolizowały.

Która jednak barwa była wówczas zasadnicza dla skali tonów niebieskich?

Tak jak dzisiaj używa się przeciętnie, najczęściej koloru niebieskiego, tak dawniej w tej roli występował błękitny. Dziś stałe posługiwanie się błękitnym tam, gdzie nie idzie specjalnie o zdefinjowanie odcienia, traciłoby afektacją. Dawniej, więcej, niż afektacją byłoby użycie niebieskiego.

Słowo to, jego zastosowanie, jego wartość semantyczna i estetyczna przechodziły dziwne koleje.

W preromantyzmie i w pierwszych fazach romantyzmu nie miał on wogóle wartości kolorystycznej. Jako pochodzący od nieba, które jest synonimem raj, oznaczał tyle co rajski, nadziemski. Wartość kolorystyczna mogła być tu i ówdzie co najwyżej potrąceniem. Na taki stan rzeczy wskazuje wgląd w twórczość romantyków mimo, że K. Brodziński w „synonimach“ (Pisma t. VII, 1874, st. 14) sygnalizuje niebieski jako kolor „używany od nieba“. Sam go jednak używa w pierwotnym znaczeniu:

„Radość“:

Rozsiewa kwiaty z niebieskiego rogu...

„Żona do męża“:

Niebieska wzięła je matka.

„Słonecznik i winne grono“:

Od słońca niebieskiego potrzebuje tylko blasku.

Podobnie Goszczyński:

„Zamek Kaniowski“, cz. III, 9:

Płyną do ziemi od niebieskiej góry.

„Anna z Nadbrzeża“ :

Zresztą pokrzepi niebieski ratunek.

„Trzy struny“ XI Korab wolności: niebieskie stropy, XVII.  
Z proroctwa Izajasza: niebieska potęga.

W ten sam sposób posługuje się Mickiewicz niebieskim  
w swej młodzieńczej twórczości.

Czytamy w „Pierwiosnku“ :

Powiedz niebieska Marylko.

Podobnie i najwcześniejsza twórczość Krasińskiego:  
Polska 10:

...niebieska dziewico...

Władysław Herman R. XXII:

...przypomnieć sobie nie mogę chwil, które zapełniły część  
śmiertelnego życia niebieską radością...

Jeśli nie zdamy sobie sprawy z istotnej treści słowa niebieski dla wczesnego romantyzmu nie będziemy mogli wnikać w nastroj takich zwrotów, jak owa Mickiewiczowska „niebieska Marylka“; Mickiewicz pisząc tak chciał podkreślić świętość, zaziemskość ukochanej, ku której zwracał się niemal pobożnym westchnieniem; dla nas, jeśli nie uprzytomnimy sobie ewolucji słowa od tego czasu, określenie to wskrzesi jakąś wizję o typie dziwnym, futurystycznym. Postać kobieca malowana błękitną farbą nie jest wszak w naszym odczuciu czemś niemożliwym. Co najwyżej gotowi byśmy posądzić Mickiewicza o prefuturizm.

Niebieski przechodzi jednak dalszą ewolucję. Uboczna, do niedawna nawet pomijana wartość kolorystyczna wysuwa się coraz częściej na pierwszy plan. Początkowo łączy w sobie oba walory treściowe, jak np. gdy Mickiewicz mówi w Dziadach IV (w. 112—3):

Wzrok niebieski jako słońce w maju  
Odstrzelone od modrych wód lica.

Wnet jednak zaczyna być używany jako kolor pochodny np. Wallenrod II. Pieśń:

Wilija, naszych strumieni rodzica  
Dno ma złociste i niebieskie lica.

Dziady III, 9 (w. 58—9):

Rozwierają się mogiły  
Wybuchną płomyk niebieski.

Podobnież u Krasińskiego w „Władysławie Hermanie“ R. XVI, Pisma IV 254, gdzie zresztą w tem jednym słowie są immanentnie zawarte oba walory:

...srogie oczekiwanie... odbijało się... w każdej łzie, co się z niebieskich oczu sączyła.

I u Słowackiego jest on początkowo kolorem pochodnym:  
Arab IV (w. 210—11):

(palma)  
Wodom niebieskim odebrała szaty  
I dała swoją barwę.

Balladyna II, 1 (w. 303—4):

. . . . niebieski  
Kwiatek... znak śmierci wśród białego łona,

tamże III, 4 (w. 615—6):

. . . . na niebieskiej niezabudce  
Ocknąłem się...

W tem samem zestawieniu w „Podróży na Wschód“ IV:

Sen mi pokazał aż w Litwie niebieską  
Niezabudkami rzeczulkę.

Przesunięcie w wizji artystycznej jest ogromne skutkiem zastosowywania niebieskiego jako koloru wtórnego wówczas a jako koloru naturalnego, głównego, dzisiaj; wtedy jako kolor wtórny miał w sobie coś egzotycznego, był czemś bogatym, podniecał wyobraźnię, zmuszając ją do pracy rekonstrukcyjnej nad barwą poprzez przedmiot macierzysty. Był więc czemś niezwykłym. W dzisiejszem odczuciu to bogactwo, ten towarzyszący mu orszak skojarzeń odpadł. Różnica w sumie — olbrzymia.

Zresztą proces przeradzania się niebieskiego w kolor główny rozwija się niezwykle szybko. Dokonał się on jeszcze w łonie romantyzmu. Nie zahaczył już o Mickiewicza, który z trzech wieszczów najwcześniej umilkł; najzupełniej jednak rozwielił się u Słowackiego i Krasińskiego. U Słowackiego nawet, który w przedziwnem wyczuciu języka przeczuwa i wyprzedza jego kaprysy, ustala się bardzo wcześnie. Jeśli w przytoczonych przykładach już trącał niebieski o kolor naturalny, to jest już zupełnie naturalnym np. w Beniowskim (III, w. 435):

Ciemny był wewnątrz dąb, ciemno-niebieski.

Fakt ten występuje najzupełniej jaskrawo dalej (Beniowski, P. VI, w. 100):

A był pod nieba otchłanią niebieską  
Jako archanioł Michał — —

Zestawienie w jednym wierszu nieba i niebieskiego jest już dla samego ucha niemiłe; a ponieważ niema danych, że ta treściowa i dźwiękowa tautologia jest celowa, więc należy przypuścić, że wkradła się przypadkowo, skutkiem w odczuciu Słowackiego odrębności tych dwóch słów.

I dla Krasińskiego staje się z biegiem czasu kolor niebieski kolorem głównym:

Z sycylijskiej podróży 2 maja rano:

Suknia... w której pierwszy raz w życiu oglądałem ciebie, przypomniła mi się — gaza srebrna na niebieskim atlasie.

Dziś tehnący pewną paletycznością kolor błękitny był dla romantyków kolorem podstawowym; o jego stosunku do modrego mówi Brodziński w „Synonimach“ (Pisma VII, str. 14):

„...Kolor błękitny mający więcej jasności, albo białawego koloru... niebo błękitne, oczy błękitne zbliżające się więcej do białego, tak jak modre do czarnego“...

Podobną treść ma u Mickiewicza, jak możemy sądzić z zestawienia z zamarzłą wodą:

Pan Tadeusz III (w. 631—32):

. . . . niebo włoskie...

Błękitne, czyste, wszak to jak zamarzła woda.

Forma rzeczownikowa, błękit, służy do określenia przestrzeni niebios lub wód np. u Krasińskiego On:

Zewsząd lśniły się lazury, to wód spokojnych, to błękitów —

Błękit przywarł tak mocno do pojęcia przestrzeni, że niekiedy zaciera się nawet nieco jego wartość kolorystyczna np. gdy Krasiński w Nieboskiej Komedji IV (w. 10) mówi:

. . . . wśród szarych błękitów — —

W odczuciu romantyków kolor modry nie odbiega od określenia podanego przez Brodzińskiego w „Synonimach“ (Pisma VII, str. 14):

Modry jest kolor ciemny nie mieniący się żadnym blaskiem, modry fiołek.

Natomiast w porównaniu z naszym dzisiejszym wycuciem, jak można wnosić z tego określenia, zawiera on odcień fioletowy.

Na kolor fioletowy nie jest oko romantyka czułe; dziś w całokształcie naszej kolorystycznej wrażliwości odgrywa on bardzo wielką i samoistną rolę. Wprost nie wyobrażamy sobie możliwości obycia się bez niego. Odkrył go jednak właściwie impresjonizm. Przed nim był wartością jakby niedostrzeganą. Poeci romantyczni słabo go odcinali od tonów niebieskich; zlewał się niemal z niemi. Fiołek, a co ważniejsza dzwonek polny był nie tylko modry, jak twierdzi Brodziński; był przede wszystkim błękitny i lazurowy. To też czytamy u Słowackiego:

Żmija P. II, Pow. kozacka. Rusałka I (w. 77):

Dzwonki barwą lśnią błękitną —

Hugo I. Ucieczka (w. 77):

Tam dzwonki barwą błyszczą się błękitną.

## Balladyna I, 2 (w. 335—6):

Na kolumnach malw i dzwonów  
Lazurowych —

Natomiast np. Konopnicka stale określa dzwonki kolorem fioletowym, zgodnie z naszym dzisiejszym wyczuciem:

*A jak poszedł król...* (Poezje wyd. J. Czubka, t. III, str. 23):

Zadzwończy przez dąbrowę  
Te dzwoneczki, te liljowe...

Bezwarunkowo ubóstwo barwy fioletowej w romantyzmie wynika z estetycznej do niej niechęci. Poetom się nie podoba, to też łączy z nią ujemny walor uczuciowy<sup>1</sup>. Występuje rzadko i to tylko w zastosowaniu obniżającym. U Słowackiego jako określenie (tylko w scenariuszu „Kordjana“) szat biskupich, kościelnych, do których się w tej chwili poeta odnosi wrogo, ironicznie. Podobnie w Horsztyńskim I, 1 (w. 38—9):

...lepszy od brata swego... Biskupa, bo nie włożył fioletowej sukni...

To samo i w „Zawiszy Czarnym“ (wiersz 997) przy charakteryzowaniu symbolicznej wartości barw tęczy. Także odczuwamy niechęć poety do fioletu z ustępów, w których ta barwa jest użyta paralelnie do innych barw głównych — a te w okresie twórczości poety do „Beniowskiego“ znamionują postawę realistyczną wobec obrazu; realizm zaś wtedy służył do ujmowania osób i rzeczy ocenionych ujemnie.

Wystarczy dla przekonania się o tem wyjąć następujące słowa z ust Grabca (Balladyna III, 4, w. 642—6):

... od łoccia tęczy wyrobionej  
W kraju słońca, księżycy, białej lub czerwonej  
Albo fioletowej, byleby jedwabnej  
Płacić po trzy złotniki...

Odcień sympatyczny mają potrażenia kolorystyczne: a metyst i fioletowy; są to naprawdę potrażenia, bo poeci posługując się nimi wysuwali na pierwszy plan inne walory: np. Mickiewicz: „Do doktora S.“:

Odszedłbym od brylanty rodzącego szystu  
Do Gedeów zamkniętych na klucz z ametystu.

Słowacki „Król Duch“. R. II, P. II. XLIII:

Dwa z ametystów blaski jak z kryniey  
Łały się ciągle — —

Podobnie szło poecie o fioletki, o kwiaty raczej, niż o ich oderwany kolor:

<sup>1</sup> Goethe: „Zur Farbenlehre“.

Podobnie charakteryzuje Goethe w „Zur Farbenlehre“ wartości uczuciowe i symboliczne koloru fioletowego. Nawet o kolorze mniejszego nasycenia, a większej świetlistości mówi:

„Sehr verdünnt kennen wir die Farbe unter dem Namen Lila;  
aber auch so hat sie etwas Lebhaftes, ohne Fröhlichkeit“.

Król Duch. R. I, P. II, XI:

Czy to jaka jest królowna...

Którą tu smętnie czarujące słowa  
Na fiołkowej uśpiły pościeli?

Romantyzm wskrzesza do motylego życia zanikający już kolor bławatny, wyspecjalizowany już w 18 tym wieku na określenie materiałów tekstylnych; dzisiejsza mowa potoczna znów go nie uznaje, chyba w owym wyspecjalizowanym znaczeniu, które zresztą w dzisiejszym odczuciu nie potrąca nawet o wartość kolorystyczną. Towar bławatny, sklep bławatny kolorystycznie nie mówią nam nic.

O kolorze bławatnym mówi Brodziński w „Synonimach“ (Pisma VII, str. 14):

Modry i bławatny podobno nie mają żadnej różnicy, pochodzą od kwiatów (centaurus cyanus) bławat lub modrak. Według zwyczaju modry jest wyrazem poetycznym, Pallas modrooka; bławatny mało jako kolor jest używany, przeszedł na oznaczenie materji jedwabnej zwanej bławatem szczególnie od takiego koloru.

Sam jednak Brodziński nadaje mu zakwestjonowaną wartość poetyczną, stosując w poezji i to w wierszu „O poezji“ II (Pisma I, 63):

(skowronek)

Co się gubi w bławatne przestrzenie.

Musimy sobie zdać sprawę, że to akt rewolucyjny w stosunku do codziennego *usus*; że tchnie większą oryginalnością oderwanie słowa od jego potocznego, specjalizowanego znaczenia i odmienne od zwyczaju zastosowanie go, niż nawet ad hoc potrzeb artystycznych stworzony neologizm.

Podwójną bowiem pracę odbywa odbiorca, wzbogacając tem samem swoje przeżycie estetyczne.

W tym kształcie zarówno jak i w kształcie obrazu kolorystycznego występuje u wielkich romantyków:

Mickiewicz Sonety krymskie XII. Aluzta w nocy:

Źródła szemrzają jak przez sen na łożu z bławatów.

Słowacki „Król Duch“ R. zaniechany XX:

... z pasm albo bławatnich,  
Albo ze złotych, nić w świata przędziwo  
Wpuszczamy — tu kwiat czyniąc, a tam dziwo.

Wolno przypuścić, że bławat dla Słowackiego ma wartość uczuciową koloru jaśniejszego: błękitu.

Balladyna I, 1 (w. 112—3):

... gwiazda błękitna  
Twoich bławatków szła ciągle przedemną.

Jest rzeczą ciekawą, że początek romantyzmu jest okresem wymierania dziś już zupełnie zapomnianego koloru bław-

wego, o którym z takim przekonaniem pisze jeszcze Brodziński w „Synonimach“, podając ścisłą jego wartość (Pisma VII, 14):

Bławy jestto podobnyż wyraz co blado-modry, albo blado-niebieski, skróceniem wyrazu tak jak bładawy i t. p.

Być może, że śmierć koloru bławego wynikała z braku zainteresowania się nim wielkich romantyków; ich twórczość byłaby go nam nietylko przechowała, jak bursztyn przedpotopowe owady, lecz byłaby go obroniła przed zapomnieniem, działając przez swój wiecznie żywy wpływ na późniejsze pokolenia.

Na specjalną uwagę zasługuje kolor granatowy. Jego dzisiejsza treść jest bezwzględnie utrwalona; przez kolor granatowy rozumiemy ciemny szafir graniczący z czarnym. Poprzednio jednak przeszedł ewolucję semantyczną. Określenie to — pochodne od owocu, granatu — oznaczało kolor czerwony o wielkiem nasyceniu; dla tej to właśnie wartości kolorystycznej nazwa owocu przeniosła się na nazwę pół-szlachetnego kamienia, podobnej barwy; z czasem jednak nastąpiło przesunięcie znaczenia, skutkiem jednostronnej obserwacji. Uboczny ton ciemno-błękitny zaczęto brać w owocu za ton podstawowy. To też w następnej fazie swojej historii granatowy jako kolor pochodny, wtórny, był kolorem ciemno-błękitnym; granat natomiast przez samo to, że oznaczał rzecz konkretną, nie oderwany atrybut zatrzymał barwę ciemnoczerwoną.

We współczesnej nam fazie forma przymiotnikowa: granatowy zrodziła lapidarniejszą formę rzeczownikową, granat, przekazując mu swą wartość kolorystyczną; w ten sposób istnieją dwa odrębne słowa — granat, — o różnej treści, chociaż w planie historycznym spokrewnione ze sobą.

W bardzo wczesnej fazie romantyzmu widzimy już zaledwie ślady pierwszego okresu rozwojowego, t. j. granat i granatowy o treści ciemnoczerwonej. Może wskazywałoby na takie znaczenie opuszczanie koloru granatowego przez Brodzińskiego w „Synonimach“ przy wyliczeniu kolorów niebieskich, gdzie kolorem niebieskim o największem nasyceniu jest kolor bławatni; swoją drogą kolor granatowy nie jest wymieniony i wśród kolorów czerwonych; mogło to być jednak dlatego, że kolor czerwony jest opracowany bardziej pobieżnie, lub, że niezależnie od swego waloru był tak dalece kolorem wtórnym, że nie było dla niego miejsca w Synonimach tak jakby nie było dla jakiegoś koloru malinowego.

U Mickiewicza granat ma walor ciemnoczerwony, np. w „Sonetach Krymskich“ XI Ałuszta w dzień:

Kłania się las i sypie z majowego włosa  
Jak z różańca Chalifów rubin i granaty.



Wartość realistyczna obrazu nie pozwala na inną interpretację znanego obrazu z Pana Tadeusza (Ks. IV, w. 48):

(mech)

Zlany granatem czarnej, zgniecionej jagody.

Co do granatowego właściwie można stawić znak zapytania:

Pan Tadeusz (Ks. I, w. 886 – 7):

. . . . w żupanie białym  
W granatowym kontuszu stał —

Twórczość Krasińskiego przechowuje w pełni II fazę semantycznego rozwoju tego słowa; granat jest ciemno-czerwony, granatowy ciemno-błękitny. Szczegółowy, tautologiczny niemal w swych wartościach kolorystycznych opis „Z sycylijskiej podróży“ 1/V Messyna) nie zostawia wątpliwości:

Morze ściemniało, prawie granatowego koloru było Wykwitały na tem tle granatowem śnieżne piany... Przypomniały mi się arabskie powieści o przestrzeniach z lapis lazuli, perłami sadzonych, o namiotach jak świat szerokich z błękitnego muszlinu.

*Trzy myśli po ś. p. Henryku Ligenzie.* Morreala 12. IV. 1840 r. Przedmowa wydawcy:

Zatoka, gdyby tylko błękitna, ale aż granatowa.

Tę drugą fazę semantycznego rozwoju granatu i granatowego stwierdził i utrwalił Linde w swoim Słowniku języka polskiego (t. II. G—L. Lwów, wyd. II, 1855):

Granatowy & koloru brunatnego, indychtowego, fioletowy, dunkelblau. Granatowy surdut.

Trzeba podkreślić szeroką skalę odcieni: od brunatnego do fioletowego; widać granatowy był świeżą i niezbyt utrwaloną wartością.

A powyżej:

Granat albo granatik, tka m. a) klejnot mniej więcej przezroczysty, pospolicie ciemno-czerwonego koloru.

Niema jeszcze mowy, co naturalne, o granacie pochodnym od granatowego, czyli barwy ciemno-błękitnej. Dzisiejsze określenie np. w związku z sukniem: szlachetny granat, dałoby romantykowi zupełnie inną wizję. I naodwrot. Trzeba koniecznie zdać sobie sprawę z tego faktu w imię prawidłowego współżycia z twórczością naszych największych poetów.

Kolor biały nie różni się zasadniczo „odcieniem“ od „koloru“ widzianego do dziś dnia przez nas za sprawą tej nazwy; ma jednak w romantyzmie znacznie wybitniejsze walory światła. W całokształcie poetycznego ujęcia gra to dużą rolę — i odbiorca powinien to sobie uświadomić. To co białe jest świetliste, a to co świetliste — białe.

Mickiewicz K. Wallenrod IV. Pow. Wajdeloty (w. 276):

Środkiem lasów daleko białe błyszczało jezioro.

Farys:

Czarny mój rumak jak burzliwa chmura

Gwiazdą na czole jak jutrzienka błyska

A nóg białych polotem błyskawice ściska.

Niewymieniona zresztą biel „gwiazdy“ na czole wywołała wizję świetlistości, podobnie jak i białe nogi.

Pan Tadeusz (Ks. III, w. 3—4.

. . . . z okienka

Błysnęła tajemnicza, bieluchna sukienka

U Słowackiego w poszczególnych przypadkach białość identyfikuje się z jasnością; musimy to sobie uprzytomnić, jeśli chcemy wniknąć w intencję poety, a nie wziąć za prostą illogiczność takiego obrazu jak w Lambrze II, IX (w. 485—6):

I mgła błękitna pobiela

Uciekające wstecz brzegi...

Podobnie kolory wtórne, które się nie przyjęły w potocznym zastosowaniu: śnieżny, marmurowy.

Mickiewicz Wallenrod II (w. 967):

. . . . z okna coś białego świeci

Jak gdyby promyk wschodzącej jutrzienki —

Czyli to połysk drobnej, śnieżnej ręki?

Siwy u Słowackiego przeszedł ewolucję semantyczną. W zasadzie jest to kolor specjalizowany, odnoszący się do włosów i do maści konia; drogą jednak skojarzeń nadaje mu Słowacki odmienną wartość. Rekonstrukcja łańcucha prawdopodobnie prowadziła do pojęć: siwy — stary — wyblakły — blady. Wspierałaby to przesunięcie i obserwacja bezpośrednia. Wszystko, co siwe jest wyblakłe skutkiem działania czasu, który postarza ludzi i rzeczy. Stąd w Lilli Wenedzie I, 3 (w. 358):

Te oczy siwe —

Nie jest wykluczone, że w tym wypadku siwy użyty został nie tylko jako ekwiwalent wyblakłego; możliwe, że działała tu sugestia interpretacji ludowej, która w słowo siwy ziała kolor siny, oznaczając przez określenie siwego barwę bladobłado-sino-niebieską.

Jedną z najciekawszych ewolucyj semantycznych przeszedł kolor liljowy. Początkowo był to kolor wtórny, pochodny od lilji i oznaczający tem samym kolor biały. U Brodzińskiego niekiedy nie był nawet kolorem wtórnym; oznaczał poprostu to samo co „z lilij“ — „wianek liljowy“ tyle co „wia-

nek z lilij“, czyli tylko przemiana ujęcia rzeczownikowego w przymiotnikowe.

Brodziński w „Pustotach Amorka“ II (Pisma I, 168) pisze:

Liljowy wianek niesie  
Świecić czystości bogini —

Chodziło tu o wianek z lilij, jakby wskazywało zaakcentowanie czystości, której symbolem jest lilja. Już u Mickiewicza liljowy to kolor — oczywiście kolor wtórny.

Dziady III, s. 4 (w. 27—8):

Rączęta liliowe za liście zaplećmy  
Za róże kwitnące czoła rozniećmy.

Podobnie i Słowacki np.:

Horsztyński III, 1 (w. 116—7):

...podałaś się cała ku mnie białą i liliową twarzyczką...

Ojciec zadżumionych (w. 160):

— — kiedy moją głowę  
Do liliowych brała chłodzić rączek —

Dla nas obecnie liljowy oznacza tyle co blado-fioletkowy; ta zasadnicza zmiana semantyczna nastąpiła prawdopodobnie skutkiem pomieszanania na tle podobieństwa brzmień z francuskim: „lilas“ — bez, o barwie jasno-fioletowej. Dodajmy, że język niemiecki przyjął to słowo in extenso — w jego formie i treści.

Prawidłowa forma przymiotnikowa spolszczająca francuskie słowo brzmiałaby: „lilowy“. Obie formy, które różniły się między sobą jedynie elementem palatalnym po „l“ zwały się w jedno, przyczem treść obcego słowa zabiła w nowem treść słowa rodzimego. Jeszcze z końcem XVIII w. istniało wyraźne rozgraniczenie tych dwóch kolorów; każda z tych form żyła samodzielnem życiem.

Niemcewicz mówi:

Dosyć długo chodziłem w lili, czyli bżowym kolorze (Król 4.12.  
Słownik Lindego I. Litera L.).

Zatem — podkreślmy to jeszcze raz z całym naciskiem — w romantyzmie I połowy 19 w. liljowy oznaczał jedynie kolor biały, na co wskazuje zgodnie twórczość trzech wieszczów. Zmiana semantyczna utrwaliła się dopiero w II połowie 19 w.; dziś proces ten jest zupełnie ukończony z pełnem zwycięstwem koloru fioletowego nad białym, do tego stopnia, że nikomu nawet na myśl nie przyjdzie jakakolwiek wątpliwość na temat treści koloru liljowego.

Konopnicka niejednokrotnie podkreśla błękitnawy walor liljowego np. w „Pieśni Wieczornej I“ (Poezje wyd. Czubka, t. II, str. 72):

Zmierch przejrzysty, zmierzch liljowy  
Oblękitnił świat — —

Jeśli byśmy się nie wzyli czytając romantyków we właściwą romantyzmowi interpretację koloru liljowego, nastąpiłoby zupełne przesunięcie naszej postawy psychicznej wobec obrazów, w których odgrywa on rolę.

Weźmy dla przykładu cytowany już obraz z Ojca zadumionych:

. . . . kiedy moją głowę  
Do liljowych brała chłodzić rączek...

Idąc za dzisiejszą wartością koloru liljowego, odtworzymy sobie na tle gorącej żółtości pustyni, trupiej białości namiotu, fioletową plamę rąk Hatfy. Nas przyzwyczajonych do modernistycznego operowania barwą przesadne, zbyt ostre kontrasty ani nie będą dziwić, ani nie będą razić. Widywaliśmy już na płótnach barwę ciała błękitną czy fioletową. Co najwyżej wytworzymy sobie pojęcie o Słowackim, jako o prekursorze modernizmu.

Gdybyśmy należycie zrozumieli kolor liljowy, doszlibyśmy do wniosku wprost przeciwnego. Twarz koloru lilji, ręce koloru lilji są tradycją nawskróś klasyczną; lilje i róże — to metafory nawskróś klasyczne. Słowacki więc w tym obrazie w zestawieniu barw był pod względem ekspresji kolorystycznej tradycjonalistą, klasykiem.

Kolor wtórny perłowy, który dziś się ustalił jako bladoszary, w okresie romantyzmu miał różną wartość; zwykle jednak jak u Mickiewicza i Krasińskiego białą. U Słowackiego dwojaką: białą lub szarą. Użycie jednak białej czy szarej nie było przypadkowe. Kolorowi perłowemu nadaje Słowacki wartość białą lub szarą w zależności od uczuciowej skłonności względem przedmiotu, który nią określa. Wszelki bowiem kolor (poza okresem realizmu) uzyskuje u niego idealizujący połysk. Rzeczy sobie sympatyczne lub estetycznie dodatnie określa kolorem perłowym o znaczeniu białego. Antypatyczne lub brzydkie przez kolor perłowy o znaczeniu szarego.

Stąd Agezylaus III, 3:

Niewiasty, posągi perłowe  
Białe jak sny. . . . .

Król Duch. Rap I, P. I, VIII:

Mądrość...  
Dawniej perłową wieńczona jemiolą.

Ale natomiast w Śnie srebrnym Salomei I, zm. II:

Śniła mi się gdzieś w pustkowiu  
Potem tu cała z ołowiu  
I w ołowianej spodnicy  
Niby z perłowej macicy  
Z jednej perły była cała  
A twarz zwiędła, schorzała  
Także w kolorze ołówka.

Zestawienie z ołowiem nie zostawia wątpliwości, że perłowy był koloru szarego.

Poza tą uczuciową interpretacją treści koloru perłowego stosuje Słowacki i drugą: realistyczną. Znow trzeba stać na stanowisku, że wszelki kolor biały czy szary w jego idealizacji zyskuje połysk perły. Jest ona białą, gdy nią poeta określa przedmioty widziane z bliska, bez woalu perspektywy; przedmioty widziane z pewnej perspektywy, oddalone, a więc przede wszystkim wchodzące w skład krajobrazu są szare, czyli w interpretacji idealizującej — perłowe.

Fantazy IV, 2:

(bramy)

inne są jak perły białe.

Natomiast w Beniowskim P. VII B:

Bo jeszcze w lesie mrok perłowo-szary  
Panował — —

Król Duch R. I, P. II, XXVII:

Pamiętam szare powietrze perłowe<sup>1</sup> —

Podobnie „kolor“ srebrny, którego ton podstawowy w dzisiejszej interpretacji jest przeciętnie blado-szary, w okresie romantyzmu miewał różną wartość. W zasadzie za jego ton podstawowy uważano kolor biały. Stwierdza to także Goethe<sup>2</sup>:

Wenn das Silber sich dem reinen Weissen am meisten nähert,  
ja das reine Weisse erhöht durch metalischen Glanz wirklichen  
darstellt, so ziehen Stahl, Zinn, Blei u. s. w. ins bleiche Blau-  
graue hinüber...

Mickiewicz pisze więc w Panu Tadeuszu (Ks. III, w. 650):

...białe jak srebro —

Krasiński zestawia kolor srebrny z łabędzią białością; Słowacki pisze w Beniowskim (Próby zespolenia Beniowskiego z Królem Duchem, fragm. IV):

Piękne — białe jak srebro.

To, co białe, może być srebrne, wtedy gdy biel posiada wybitny blask, a więc w pewnym oświetleniu, lub też, gdy poeta idealizuje, upiększa rzeczywistość, dodając blasku drogiego metalu rzeczom sobie sympatycznym. Czasem znow to, co srebrne może być białe.

W lekkich *Jambach* Mickiewicza spotykamy się z takim odpoetyzowaniem:

„białe... pieniądze...”

<sup>1</sup> Trzeba zatem stanowczo odrzucić jednostronne twierdzenie Lubertowicza (Paleta barw i dźwięków u Słowackiego), że perłowy oznaczał kolor biały.

<sup>2</sup> Zur Farbenlehre. Didaktischer Teil XXXVII, Erregung der Farbe 507.

U Słowackiego jednak srebro ma kolorystycznie podwójną wartość, zupełnie jak kolor perłowy, a więc raz jego tonem podstawowym jest biel, drugi raz barwa szara. Ilekroć poeta określa przedmioty bliskie, lub przedmioty w oderwaniu od jakiegokolwiek perspektywy, wtedy posługuje się srebrem, zgodnie z odczuciem sobie współczesnych, jako kolorem białym; gdy operuje nim jako elementem krajobrazu, a więc w uzależnieniu od pewnej perspektywy, uważa go za kolor szary.

A więc np. w Beniowskim (Beniowski i Książd Marek. Fragment):

Las ogromny i szaro-srebrny.

Srebrny miewa jednak w romantyzmie tylko walory blasku.

Malczewski. Marja XIV:

Srebrny połysk na włosach.

Kraśniński. Sen Elżbiety Pileckiej, 9:

Srebrne zwierciadło.

U Słowackiego bardzo często srebro jest tak dalece jedynie blaskiem, że wymienne jest ze złotem, które też bywa — jedynie blaskiem.

Arab III (w. 156):

Ubrany w tęczy złociste kolory.

Żmija P. II. Pow. kozacka, Rusałka III (w. 112):

Mgliste szaty złoci tęczą

a nieco dalej (Rusałka IV, w. 164):

W blasku srebrnych tęcz dziewica.

Wreszcie nawet w obrębie jednego obrazu w Śnie srebrnym Salomei (III, zm. I):

Gdzieś na srebrnych, rzecznych lodach  
Co błyszczą by złota tęcza.

Podobnie w wizji dwóch Najświętszych Panien (Beniowski IX, 163), strumień, który w w. 162 był srebrny, w w. 185 w obrębie tego samego obrazu bez żadnego umotywowania zmienia się w złoty.

Powtarzamy jeszcze raz, podkreślając ważność tego zjawiska dla kolorystycznej interpretacji Słowackiego, że u niego srebro i złoto są bardzo często wymienne; w tych wypadkach nie przywiązuje on do nich zupełnie żadnej treści kolorystycznej; nie istnieje dla nich odrębny stopień odcienia, nasycenia czy świetlistości; natomiast oba odpowiadają pewnemu zabarwieniu uczuciowo-nastrojowemu, którem w danej chwili poeta operuje — stąd ich wymiennność.

Pełną ewolucję przeszedł także kolor brązowy; dziś jest on kolorem naturalnym; nikt, używając go, nie myśli o me-

tal, o bronzie; nikt słysząc o kolorze brązowym nie docho-  
dzi do odtworzenia sobie jego treści przez oddzielenie wartości  
kolorystycznej od przedmiotu, z którym jest genetycznie zwią-  
zany. Nie było tak jednak jeszcze w pierwszych dziesiątkach  
lat romantyzmu. Wtedy brązowym było to, co było z brązu,  
lub to, co wyglądało na sporządzone z brązu — wreszcie to,  
co przez upodobnienie do brązu miało także jego kolor.

Mickiewicz. Dziadów Cz. III. Ustęp. Pomnik Piotra Wiel-  
kiego (w. 18—19):

Już car odlany w kształcie wielkoluda  
Siadł na brązowym grzbiecie bucefała.

Słowacki. Listy ze Wschodu: Do Teofila Januszeńskiego:

Jej koszula posłuszna piersi z brązu lanej.

Ten sam obraz nasunął określenie w formie przymiotni-  
kowej:

Piramidy (w. 62):

Wtenczas wypadli słońcem wyschli Beduini  
Bronzowi.

Z biegiem lat u Słowackiego i u Krasińskiego brązowy  
ma w sobie coraz więcej cech typowo kolorystycznych.

Słowacki. Fantazy II, 3 (w. 355):

. . . bo jakieś mi licho  
Ubrązowane jak ja trochę sadzy...

Krasiński. Herburt I:

(pan Astolf)  
we fraku brązowym...

U Norwida brązowy jest kolorem i to kolorem głównym.  
Promethidion (Bogumił):

I stąd największym prosty lud poetą  
Co nuci z dłońmi ziemią brązowemi.

Kolor śniady ma u Krasińskiego specjalną wartość;  
jest jaśniejszy od koloru, jaki przywykliśmy nazywać tem  
określeniem; możemy to wywnioskować z jego wymienności  
z błądzącją.

Niedokończony poemat. Sen:

. . . twarz anioła pokryła się wielką śniadością.

Wogóle wszystko, co blade, jest śniade; a że wszystko,  
co oddalone jest blade, więc także wszelkie dalekie światło jest  
małe i śniade; wszystko co jest oświetlone takim światłem jest  
również śniade. Śniadość taka ma wartość estetycznie ujemną;  
wyraźnie podkreśla to w niedokończonym poemacie „Sen“:

A blask ich wydawał się raczej jak choroba światła, niż jak  
samo światło — i w tej śniadości przechadzały się tłumy nie-  
zliczone.

**A więc w Agajhanie V:**

...czasem tylko broń zamignie jak śniady płomień, co wśród nocy krząta się po mogile.

**Niedokończony poemat Sen:**

A widmo stało się śniade, jako ten chłopiec, który mu włosami stopy obcierał.

**Trzy myśli. Sen Cezary:**

...księżyc był znów mały i śniady.

**Noc letnia II:**

Księżyc gdzieś za wzgórzem zamkowem kona — śniado błądzą jego ostatnie promienie.

**i dalej:**

Stąd jeszcze widna łuna i zamku wieżyce, a tuż pod nogami przepaść, grzmiąca hukiem wód śniadych...

Zresztą takie ujęcie ma podstawę i w obserwacji.

**Herburt II:**

...burze... tam ciągnęły... i śniade za nimi wiły się pogody, bo jedynym ich światłem promienie od tego niewzruszonego dalekiego słońca...

**O kolorze płowym mówi Brodziński w swych „Synonimach“:**

Płowy odpowiada łacińskiemu flavus, niemieckiemu Falb, używa się tylko właściwie do roślin zielonych, na pniu będących, które od słońca lub deszczu kolor swój tracą i blado-żółty przybierają; trawa wypłowiła, zboże gdy żółknie płowieje.

W definicji Brodzińskiego jest więc płowy kolorem specjalizowanym; że jednak kolor płowy zaczyna tracić ten swój specjalny charakter, możemy wnosić z dyskretnego słówka: „właściwie“. Definicja zatem opiera się na wartości tradycyjnej. W okresie romantyzmu zatracą się powoli zupełnie owa wartość specjalna.

Mimo wszystko jednak najczęściej płowy odnosi się do przedmiotów, których barwa jest pochodna, wynikła ze zmiany innej barwy, skutkiem przedewszystkiem zęba czasu. Płowe są więc suknie, nietylko jak dawniej „rośliny zielone“.

**Słowacki. Godzina myśli (w. 11):**

I przeszłość jako obraz ściemniały i płowy.

**Także w innej formie: Król Duch. R. III, P. I, XXIII:**

Trumniany w szatach powiew i spłowiłość.

Dziś używa się płowego jako koloru naturalnego, niespecializowanego; Rydel mówi:

Wtedy podchodzi cicha i słodka  
I włos mu gładzi płowy.



Kraśiński używa płowego także jako epitetu oczu; wpływał na to zapewne walor uczuciowy pokrewnego mu tonem koloru żółtego; skutkiem tego Kraśiński oczy straszne, oczy budzące grozę określa jako żółte. Ale przede wszystkim na pierwszym miejscu trzeba postawić wpływ francuzczyzny. „Fauve” kolor płowy w odniesieniu do „bête” oznacza jelenia, czy sarnę — a więc zwierzę leśne, dzikie. Wyzyskuje to częściowe zastosowanie Victor Hugo przenosząc określenie „fauve” na wszystko, co dzikie, nieokiełzane, niezależne.

Stwierdza to przesunięcie semantyczne w swoim studjum Edmond Huguet<sup>1</sup>.

Kolor raby to w naszych oczach kolor pstry-ospowaty. U Słowackiego występuje jako kolor czarny, o czym wnosić możemy z zestawienia z krukami.

Beniowski VIII C (w. 145):

A potem rzucił ścierwo w kruki rabe.

Nastąpiło tu przesunięcie semantyczne. Jak objaśnia J. Kleiner<sup>2</sup> Słowacki pomieszał skutkiem podobieństwa brzmień polskie słowo z niemiecką i angielską nazwą kruka, przyczem przesunął barwę kruka, czerń, na kolor raby.

Wydaje się nam dzisiaj, że nie jest rzeczą możliwą obyć się w wypowiedzeniu wrażeń kolorystycznych bez koloru pomarańczowego; trudno nam sobie wyobrazić, że był okres, i to niedawny, kiedy go zupełnie „nie było”, czyli kiedy ludzie nie odczuwali potrzeby wydobywania go, skoro nawet nie było na niego określenia. Romantyzm nie znał zupełnie koloru pomarańczowego, który dziś przestał nawet być kolorem wtórnym.

W rzadkich wypadkach kiedy zachodziła potrzeba tego wydobywano go złotym lub też blaskiem. I tak Mickiewicz w tłumaczeniu Mignon, Wezwanie do Neapolu:

Pomarańcz blask  
Majowe złoci drzewa.

Natomiast częstym był kolor ognisty, który dziś cofnął się z rzędu kolorów nawet wtórnych a kolorystycznie byłby co najwyżej potrąceniem. Dla romantyków był kolorem zbliżonym do dzisiejszego pomarańczowego; możemy wnosić o tem z tych miejsc ich utworów, w których występuje w formie rozbitej na składowe tony: czerwień i złoto.

Słowacki. Szanfary XIII (w. 294):

(Ogień)  
Błyszczycy na przemian złotem i szkarłatem.

<sup>1</sup> Edmond Huguet, op. cit., str. 76: „...fauve c'est ce qui est indépendant, indompté, libre de toute contrainte; c'est ce qui s'élançe avec fougue, avec violence: le vent, la guerre... etc.”

<sup>2</sup> W objaśnieniu odnośnego wiersza, wyd. II Beniowskiego, Bibl. Narodowa.

Żmija. P. I. Sumak (w. 153—4):

Oblane złotem świtu burzany  
Ognistej barwy kwiatem się palą.

Podobnie u Krasińskiego, Agajhan VII:

...pożar, Wołgę rozkrwawi, niebo łuną ozłoci.

U Słowackiego w dalszych okresach twórczości ognisty traci walory kolorystyczne na rzecz walorów blasku.

Już w „Dantyszku“ czytamy (w. 1371):

. . . nieraz za Legjonistą  
Strzelano czarną żrenicą ognistą.

Krasny i krasny były to dwa najzupełniej rozgraniczone pojęcia kolorystyczne<sup>1</sup>. Krasny, jak dziś był „kolorem“ pstrym z przewagą tonów jaskrawych — stąd ludowa kraszanka (por. Złota Czaszka. Beniowski, P. V, w. 303); krasny był zdecydowanie kolorem czerwonym tak, jak w języku rosyjskim czy ruskim.

Tak jest u Mickiewicza, — jak to widzimy z porównania ostatecznego tekstu *Stepów Akermańskich* z II odmianą:

Omijam koralowe ostrowy burzanu.

II odmiana:

Widać gdzie niegdzie krasne ostrowy burzanu.

Podobnie i u Słowackiego (*Poeta i natchnienia*, w. 149):

Bo mi w pamięci koral ust twych krasny —

Tak samo interpretuje go Krasiński:

Niegdyś kraśniałaś jak róża.

My dziś mamy tendencję do identyfikowania obu określeń, do podsuwania obu jednego i tego samego pojęcia. Wpływa tu podobieństwo brzmień. Słowem krasny jak i krasny oznaczamy dziś coraz częściej<sup>2</sup> mieszaninę różnych barw, czyli „kolor“ pstry, o innej, wyższej wartości estetycznej. Bardziej oporni temu procesowi są ci, którzy zostają pod wpływem języka rosyjskiego, czy ruskiego, w którym, jak powiedzieliśmy istnieje silne rozgraniczenie obu określeń.

Wolno jednak posądzić, że już w dobie romantyzmu niekiedy właściwa wartość koloru krasnego, czy kraśnego szła luzem — czy może, że drogą przeniesienia uczuciowego zu-

<sup>1</sup> Mowa o romantyzmie, nie o ewolucji lingwistycznej czasów najdawniejszych.

<sup>2</sup> Przeprowadziliśmy ustną ankietę, która wykazała, że 49 osób na 50 bez zastanowienia identyfikuje kolor krasny i krasny; jedna po zestawieniu określiła go jako kolor pstry z przewagą czerwonego. Oczywiście ankietą została przeprowadzona wśród osób inteligentnych, ale bez zainteresowań lingwistycznych i nie będących pod wpływem języków rosyjskiego czy ruskiego.

pełnie w myśl ludowego wyczucia estetycznego krasny identyfikował się z pięknym.

Kraśński. *Gastołd II*:

Dziedziczką w nich jest kraśna Helena.

Bezwarunkowo niema tu na myśli poeta czerwonej Heleny w dosłownem ujęciu. Podobnie myśli o piękności, o krasie, a nie o czerwieni niezmiernie białej Lilli gdy mówi do niej: „kraśna“ (Lilla Weneda. Prolog) ustami Rozy, która na tle łun raczej mogłaby pretendować do tego epitetu, gdyby on oznaczał czerwień.

Także w „Dantyszku“ (w. 226) czytamy:

Ale to mary! to są mary krasne!

Moment ten, moment w którym trochę rozluźnia się związek słowa z jego treścią, mógł zaważyć na całokształcie procesu ewolucyjnego.

Kolor różowy ma prawdopodobnie dla przeważnej części romantyków tę samą treść, co dla nas. U Kraśńskiego czytamy (Listy I. Genewa 1829):

...ze stopniowem niżaniem się słońca słabną iskrzące się barwy na szczytach i z purpurowego koloru przechodzą do różowej farby.

A więc jest tu różowy kolorem w stosunku do czerwonego o większej świetlistości a mniejszem nasyceniu.

Można jednak wątpić, czy Słowacki w ten sam sposób rozumie kolor różowy; możliwe, że jest on dla niego kolorem wtórnym jeszcze bardzo silnie związanym ze słowem macierzystem; a różóy raczej jesteśmy skłonni w uogólnieniu przypisywać kolor czerwony.

Wątpliwości mogłoby nasunąć następujące miejsce z *Baladyny II*, 1 (w. 136—8):

Ach! pełno malin — a jakie różowe!

Usta Kirkora takie koralowe  
Jak te maliny...

Zatem różowy i koralowy spływałyby w jedno takie ujęcie mogło być jednak chwilowym kaprysem poety; a warto by było osiągnąć pewność w tym względzie. Wszak różowy jako kolor czerwony najzupełniej by zmienił wartość ekspresyjną takich typowych dla Słowackiego zestawień kolorystycznych jak np.: „Gwiazdy różowe i sine“. Podkreślimy, że różowy u Brodzińskiego robi wrażenie koloru zbyt silnie trzymającego się pojęcia macierzystego, by móc nabrać pewności o jego samostnej wartości.

*Pustoty Amorka I*. Pam. Warsz. 1821 (Pisma I, 168):

Na skronie wieniec upada różowy.

Goszczyński wiąże go jako epitet z ustami.

Zamek kaniowski I, 14:

Nad różowemi ustami się zwija.

Anna z Nadbrzeża IV:

Anna je tchem różowych ustek poddyma.

Ma on wartość przedewszystkiem uczuciową u Malczewskiego.

Marja VII:

Niż różowe porankiem natury obrazy

lub tamże XV:

Różowy blaskiem tęczy, co mu przyszłość wróży.

Zaznaczmy, że i u Mickiewicza ma on wartość także uczuciową jak np. w wierszu *Kiedy ślesz bilet bogatym...*

Do najciekawszych zjawisk indywidualnego traktowania kolorystyki należy zastosowanie przez Mickiewicza koloru majowego. Otóż z całym naciskiem stwierdzamy, że majowy oznaczał tyle co zielony i był uważany przez Mickiewicza za kolor naturalny, główny. Używał go naprzemian z zielonym i bynajmniej nie w zamiarze posługiwania się metaforą, czy wogóle czemś niezwykłym, czemś odbiegającym od form potocznych. Majowy genetycznie pochodzi od maja, miesiąca rozkwitu, wiosny i zieleni. Znamy i inne słowo pochodne od niego: mać, które oznacza zdobienie czegoś zielonością; dziś wychodzi trochę z użycia, jest rzadsze, ale mówi się jeszcze o majeniu domów na Zielone Świątki. W formie przymiotnika słownego spotykamy go w kościelnej pieśni: „Drzewa, łąki umajone“.

W tem znaczeniu i w tej formie posługuje się nim Kraśński: „On“:

...brzeg kwieciami i drzewami umajouy.

Herburt IV:

...właśnie zachodziło słońce. Ostatnie jego promienie łamały się wśród drzew... i... przyémione, umajone zielonością, nie rażąc... oczu jego dochodziły.

Słowo majowy znamy jako pochodny od maja, więc oznaczający przynależność do maja, coś, co ma związek z majem, tak np. Nabożeństwo majowe. Ale majowy, czyli zielony, jest wynalazkiem Mickiewicza.

Z Petrarcki:

Drzewko... jej ramiona  
Spoczęły nieraz na twej majowej kolumnie  
Tu nieraz wietrzyk pośród majowego lasku...

Wezwanie do Neapolu:

Pomarańcz blask  
Majowe złoci drzewa.

O ilebyśmy nie rozumieli właściwej treści koloru majowego najzupełniej przypadłby dla nas niestychanie bogaty, pełny, efekt kolorystyczny obrazu malowanego zielenią, błaskiem i złotem pomarańcz.

Pan Tadeusz. Ks. III (w. 222):

Pod namiotem obwisłych gałęzi majowych  
Snuło się mnóstwo kształtów...

Jeśli mogliśmy dotąd mieć jakieś wątpliwości co do treści określenia: majowy, to obecnie muszą one zniknąć. Majowy znaczy tylko zielony. Wszak żniw, grzybobrania nie przeniósł poeta na maj.

Analogicznie nieco wcześniej (Ks. III, 167):

Chwilę jeszcze z szpaleru przez majowe zwoje  
Przeświecało coś nawskróś jakby oczu dwoje.

Dopiero należyście wnikając w treść koloru majowego ocenimy precudny obraz oparty o porównanie, gdzie głównem tertium comparationis jest kolor zielony, ten sam, który jest zarazem dla całości tłem malarskiem.

Pan Tadeusz. Ks. III (w. 300—310):

. . . strumień z pod kamienia  
Szumiał, tryskał jakby szukał cienia,  
Chował się między gęste i wysokie zioła.

Tam ów bystry swawolnik, spowijany w trawy  
I liściem podesłany, bez ruchu, bez wrzawy  
Niewidzialny i ledwie dosłyszany szepce  
Jako dziecię krzykliwe złożone w kolebce,  
Gdy matka zwiąże nad niem firanki majowe  
I liścia makowego nasypie pod głowę..

Musimy uznać niezwykle piękno tego neologizmu kolorystycznego; wiążące się z nim asocjacje wiosny, młodości, świeżości nadają tej Mickiewiczowskiej zieleni nowego, radosnego uroku. Trzeba podziwiać oryginalność i trafny instynkt twórczy poety, który sięgnął po neologizm kolorystyczny do bogatych możliwości własnego języka, zamiast importować utartym torem z obcych kolory o brzmieniu egzotycznym, jak np. ów kolor grynszanowy, tak częsty w ostatnim okresie twórczości Słowackiego.

Wydobyliśmy kolejno szereg różnic w interpretacji kolorów między nami, a poetami romantycznymi. Widzieliśmy wypadki zupełnego nieporozumienia nawet co do tonu podstawowego, zupełnie przesunięcia semantyczne, dotyczące treści określeń kolorystycznych; widzieliśmy odmienne ich ujęcie u poszczególnych indywidualności twórczych; dalej odmienne wartościowanie estetyczne; odmienny efekt artystyczny, uzależniony od tego, czy dany kolor w swych ewolucyjnych losach był kolorem naturalnym, czy wtórnym; wreszcie patrzyliśmy się na urodziny i obumieranie pewnych kolorów, na ich życie, którego jeden moment różnił się od drugiego po linii praw ewolucji.

Widzieliśmy zatem jak bardzo nasza interpretacja romantycznych utworów, nawet w tak szczupłym wycinku zagadnień różni się od intencji autora; jak dalece prosta relacja pomiędzy twórcą a dzisiejszym odbiorcą jest zamacona z racji naturalnych zmian materiału zmysłowego, którym operuje, zmian, których twórca nie mógł przewidzieć ani uprzedzić, a które dopiero w naukowem ustosunkowaniu się do przedmiotu może odtworzyć odbiorca.

Problem, powtarzamy, pierwszorzędnej wagi. Pokazuje się, że relacja między twórcą a odbiorcą, która wszak jest osią, dokoła której grupuje się wogóle wszelkie zagadnienie z zakresu estetyki i teorii sztuki, nie jest rzeczą tak prostą i oczywistą, jak zdaje się twierdzić milczeniem w tej dziedzinie nauka. Wadliwość relacji, okazuje się, może bezwarunkowo tkwić nie tylko w niewłaściwym ujęciu dzieła przez twórcę, czy w nieumiejętności zrozumienia go przez niedorośłego do niego odbiorcę, nie tylko w nieopanowaniu przez obu materiału skojarzeniowego, lecz także w istocie samego materiału zmysłowego, o którym panuje mylne zdanie, że jest trwały, niezmienny i niepodatny dwuznaczności.

Zjawisko to występuje w każdej kategorii sztuki. Spotykamy się z niem, nie zdając sobie z tego sprawy, często np. wobec obrazów dawnych mistrzów; tak silnie działający na naszą wyobraźnię, na nasze nastawienie uczuciowo-nastrojowe zciemniały koloryt — najczęściej (a przynajmniej nie w tej mierze), nie był dziełem artysty, nie leżał w jego intencji twórczej, lecz był dziełem czasu; złożyły się nań pewne zmiany chemiczne w barwach, wciskający się nawet w pozornie gładką powierzchnię kurz; jeśli idzie o obrazy kościelne dym, kopeć świec. Podobnie i w architekturze. Odkurzona, postawiona w pierwotnem, co takie ważne dla całokształtu wrażenia otoczeniu, z którym przecież się liczył twórca, komponując swe dzieło, katedra, inaczej przemówiłaby do odbiorcy, niż w formie, na którą prócz wysiłku artysty, złożyło się i działanie czasu.

Problem ten ma jednak wyjątkową wagę dla teorii literatury, której materiałem zmysłowym jest język. Język bowiem jako wytwór psychofizyczny jest podległy głębszym i bardziej nieuchronnym i bardziej nie do cofnięcia zmianom, niż farba, płótno, kamień. Wraz z człowiekiem, który go tworzy, przechodzi ewolucję; zmienia się nietyko jego kształt zewnętrzny, lecz jego dusza, jego treść.

Skutkiem tego po pewnym czasie to, co wyraził autor, przestaje być zrozumiałe po linii jego intencji; następuje załamane, skrzywienie relacji między twórcą a odbiorcą właśnie skutkiem ewolucyjnej zmienności języka.

Teoria musi się z tem liczyć — i należyście postawić ten problem.

---