

SEMANTYKA
NAZW KWIATÓW
W POEZJI
MŁODEJ POLSKI



BEATA KURȚOWICZ

SEMANTYKA
NAZW KWIATÓW
W POEZJI
MŁODEJ POLSKI



WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU W BIAŁYMSTOKU
BIAŁYSTOK 2012



Recenzent:
dr hab. Ewa Sławkowa, prof. UŚ

Opracowanie graficzne:
Mieczysław Rabczko

Redakcja:
Janina Demianowicz
Elżbieta Kozłowska-Świątkowska

Korekta:
Zespół

Redakcja techniczna i skład:
Bartosz Kozłowski

© Copyright by Uniwersytet w Białymstoku, Białystok 2012

Wydanie publikacji sfinansowano ze środków
Wydziału Filologicznego Uniwersytetu w Białymstoku

ISBN 978-83-7431-348-3

Wydawnictwo Uniwersytetu w Białymstoku
15-097 Białystok, ul. M. Skłodowskiej-Curie 14, (85) 745 71 20
<http://wydawnictwo.uwb.edu.pl> e-mail: ac-dw@uwb.edu.pl

Druk i oprawa: QUICK-DRUK s.c., Łódź

Spis treści

| | |
|---|-----|
| Wprowadzenie | 7 |
| I. Założenia metodologiczne pracy | 9 |
| 1. Językowy obraz świata | 9 |
| 1.1. Krótka historia problematyki językowego obrazu świata | 11 |
| 1.1.1. Hipoteza Sapira-Whorfa | 13 |
| 1.1.2. Relatywizm wewnątrzjęzykowy | 15 |
| 2. Wybrane tezy kognitywizmu amerykańskiego | 17 |
| 2.1. Koncepcja ramy pojęciowej (interpretacyjnej) | 18 |
| 2.2. Kategoryzacja | 19 |
| 3. Rozszerzona koncepcja znaczenia | 23 |
| 3.1. Pojęcie konotacji | 24 |
| 3.2. Formuła definicji otwartej i zasada wewnętrznej motywacji | 27 |
| II. Przedmiot i cele analizy | 28 |
| 1. Materiał badawczy | 28 |
| 2. Prezentacja materiału | 34 |
| 3. Cel analizy | 35 |
| Róża – kwiat najpiękniejszy | 39 |
| Lilia – anielska niewinność | 125 |
| Narcyz – o mężczyźnie, który został kwiatem | 171 |
| Mak – kwiat snu | 193 |
| Konwalia – kwiat maja | 219 |
| Niezapominajka – kwiat pamięci | 243 |
| Fiołek – pokorny zwiastun wiosny | 265 |
| Chaber – błękit w polu | 287 |
| Bez – kwiat miłości i szczęścia | 307 |

| | |
|---|-----|
| Irys – kwiat subtelnych przeżyć | 327 |
| Jaśmin – kwiat miłości zmysłowej | 341 |
| Stokrotka – kwiat skromności | 353 |
| Goździk – kwiat Boga | 369 |
| Dziewanna – złocisty kwiat słonecznego południa | 379 |
| Wrzos – smutny kwiat jesieni | 395 |
| Uwagi końcowe | 407 |
| Cytowane zbiory poezji | 415 |
| Bibliografia | 423 |

WPROWADZENIE

„Z wielu powodów uważam język za najbardziej zasadniczy fakt kulturowy. Po pierwsze, język jest częścią kultury (...). Po drugie, język jest zasadniczym instrumentem, uprzywilejowanym środkiem, dzięki któremu przyswajamy kulturę naszej grupy (...). W końcu i przede wszystkim, język jest najdoskonalszym ze wszystkich przejawów porządku kulturowego, tworzących systemy na tej czy innej zasadzie. I jeśli chcemy zrozumieć, czym jest sztuka, religia, prawo, a może nawet i kuchnia lub zasady uprzejmości, należy je rozumieć jako kody utworzone przez artykulację znaków, według modelu lingwistycznego porozumiewania się” [Charbonnier 1968: 142] – w taki oto sposób wybitny antropolog, Claude Lévi-Strauss, zaakcentował niezwykle wagę języka w badaniach kulturowych, które – zdaniem Roberta Wuthnowa, socjologa kultury – są jądrem nauk humanistycznych [zob. Wierzbicka 2007: 15]. Wieloaspektowe związki między językiem a kulturą od lat stanowią przedmiot zainteresowania lingwistów. Współczesne językoznawstwo, a zwłaszcza lingwistyka kulturowa, zgłębiająca relację język – kultura – człowiek (społeczeństwo) – rzeczywistość, traktuje język nie tylko jako narzędzie komunikacji i środek wyrazu, ale również, a może przede wszystkim – jak ujął to Janusz Anusiewicz – jako integralną część szeroko rozumianej kultury [zob. Anusiewicz 1994: 3, 12, 66]. Słowa *kultura* używam tu w sensie zaproponowanym przez Clifforda Geertza, który uznaje ją za „przekazywany historycznie wzorzec określonych sensów odzwierciedlonych w symbolach, system odziedziczonych po przodkach pojęć i idei wyrażonych w formach symbolicznych, za pomocą których ludzie utrwalają, rozwijają i przekazują innym swoją wiedzę o życiu i swoje postawy wobec niego” [cyt. za: Wierzbicka 2007: 50]. Powyższa definicja wydaje się być przydatna do rozważań nad kulturowymi aspektami języka, gdyż bliska jest pojęciu kultury rozumianej jako porządek ideacyjny, czyli „kognityw-

ne zorganizowanie zjawisk materialnych” [Goodenough 1993: 13; Tyler 1993: 27]. Według Warda Goodenougha, kultura właściwa jest „formą tego, co ludzie przechowują w swoim umyśle, ich modeli postrzegania, kojarzenia i interpretowania świata” [cyt. za: Buchnowski, Burszta 1993: 13]. Drugie rozumienie kultury utożsamia ją z porządkiem fenomenów. Przyjęcie tej definicji oznacza, że celem badań jest ukazanie sposobów myślenia danej wspólnoty językowej o konkretnym wycinku rzeczywistości. Ryszard Tokarski zauważa, że te dwa odmienne ujęcia kultury (i idące za nimi różne cele opisu semantycznego) nie są sobie przeciwstawne i nie wykluczają się nawzajem ponieważ badając porządek fenomenów, można dotrzeć do pokazania ogólnych modeli postrzegania świata, czyli porządku ideacyjnego [2004 b: 15]¹.

Prezentowana książka wpisuje się w nurt dociekań lingwistycznych, uznających język za najważniejszy wytwór kultury, jej fundamentalny element, a także rezerwuar treści kulturowych, „magazyn doświadczenia zbiorowego danej społeczności, odzwierciedlającego hierarchie wartości i systemy znaczeń oraz (...) czynnik umożliwiający dostęp do świata tudzież poznanie go, w sposób z góry już określony. Jest bowiem język faktorem zawierającym model świata i sprawiającym, że model ten kształtuje nasze widzenie świata i wpływa na jego obraz” [Anusiewicz 1994: 3]. Przyjęcie takiej perspektywy badawczej powoduje, że studia językoznawcze, a zwłaszcza semantyczne, nie zmierzają do zrozumienia „tekstów lub abstrakcyjnych systemów”, lecz człowieka i społeczeństwa [Wierzbicka 1978: 8, zob. też Anusiewicz 1991: 17-18]. Ich celem jest odtworzenie utrwalonych w języku sposobów pojmowania, kategoryzowania i wartościowania rzeczywistości, właściwych danej wspólnocie językowej. Analizy semantyczne – innymi słowy – prowadzą do rekonstrukcji *językowego obrazu świata*.

¹ R. Tokarski zauważa, że leksykalne badania historycznojęzykowe spełniają „wymogi opisu kultury fenomenów (poszczególnych składników świata), ale w niewielkim raczej stopniu przedstawiają ideacyjne aspekty kultury (ogólne tendencje postrzegania świata). Tymczasem opisy językowego obrazu świata, również w aspekcie diachronicznym, winny przedstawiać obydwa rodzaje porządków” [1999: 13].

I. Założenia metodologiczne pracy

1. Językowy obraz świata

W koncepcji językowego obrazu świata (JOS), od lat z powodzeniem rozwijanej przez polskich lingwistów, a szczególnie przez językoznawców lubelskich, mieszczącej się w obrębie badań lingwistyki kulturowej [Anusiewicz 1995], nazywanej również lingwistyką antropologiczną [Bartmiński 1991], dominuje przekonanie o kulturowym charakterze języka. Analizy, których celem jest odtworzenie językowego obrazu świata, funkcjonują również w szerszych ramach studiów humanistycznych, próbujących odnaleźć odpowiedź na pytanie, jaką rolę odgrywa język w myśleniu ludzi o świecie.

Językowy obraz świata rozumiem, zgodnie z definicją zaproponowaną przez Ryszarda Tokarskiego, jako „zbiór prawidłowości zawartych w kategoriałnych związkach gramatycznych (fleksyjnych, słowotwórczych, składniowych) oraz semantycznych strukturach leksyki, pokazujących swoiste dla danego języka sposoby widzenia poszczególnych składników świata oraz ogólniejsze rozumienie organizacji świata, panujących w nim hierarchii i akceptowanych przez społeczność językową wartości” [Tokarski 2001a: 366].

Podstawową cechą językowego obrazu świata jest przekonanie, że człowiek stanowi centralny element rzeczywistości. Językowy antropocentryzm, przejawiający się w języku ogólnym, wyraża się w tym, że rzeczywistość jest widziana, porządkowana i hierarchizowana z punktu widzenia człowieka, jego potrzeb i preferencji [Tokarski 2001a: 343-370; 1991a: 131-140]. Człowiek zajmuje szczególne miejsce także w definicji znaczeniowej słowa: „Bezpośrednio nie werbalizowany człowiek – organizator sceny kształtuje definicję słowa w taki sposób, który ujawnia jego perspektywę widzenia świata, jego miejsce w tym świecie i stosunek do innych otaczających go składników świata” [Tokarski 1991a: 140].

Na kształt językowego obrazu świata wpływa typ racjonalności, perspektywa i związany z nią punkt widzenia [Bartmiński 1993: 269-276]. Ten sam obiekt różnie jest charakteryzowany w zależności od typu wiedzy użytkownika języka.

Przyjmuje się, że językowy obraz świata jest „potoczną interpretacją rzeczywistości z punktu widzenia przeciętnego użytkownika języka, oddaje jego mentalność, odpowiada jego punktowi widzenia i jego potrzebom” [Bartmiński 2006: 14]. Ryszard Tokarski zauważa jednak, że w czasach, gdy dostęp do wiedzy jest coraz bardziej powszechny, a osiągnięcia

naukowe w formie spopularyzowanej docierają do szerokiej rzeszy odbiorców, potoczność przestaje być jedynym formą myślenia o świecie. Coraz większy wpływ na sposób rozumienia i porządkowania świata wywiera racjonalność czy wiedza naukowa [Tokarski 2008: 148]².

Podstawę rekonstrukcji językowego obrazu świata stanowią zjawiska gramatyczne i leksykalne. Fakty gramatyczne, rozpatrywane z perspektywy kognitywnej i językowego obrazu świata, były przedmiotem badań Renaty Grzegorzczukowej i Bogdana Szymanka [2001], Krystyny Waszakowej [1996] czy też Anny Pajdzińskiej [2001]. Przedmiotem zainteresowania wspomnianych autorów były sposoby interpretacji świata, odzwierciedlone głównie w kategoriałnych związkach słowotwórczych³.

Analizy konstrukcji gramatycznych wniosły do naszej wiedzy o sposobach postrzegania świata poprzez język wiele interesujących faktów, jednak najwięcej informacji o językowym obrazie świata dostarczają analizy słownictwa, prowadzące do odtworzenia językowego obrazu fragmentu rzeczywistości poprzez rekonstrukcję całościowego obrazu słowa nazywanego dany wycinek świata⁴. W publikowanych do tej pory pracach uwaga badaczy koncentrowała się wokół wycinkowych obrazów świata, odzwierciedlonych bądź w pojedynczych słowach, bądź też w całych grupach leksykalnych. Przedmiotem opisu była między innymi semantyka *zwierząt* [Anusiewicz 1990; 1994; Tokarski 1991b; Mosiołek 1993; Mosiołek-Kłosińska 1998], *barw* [Tokarski 2004b], *kwiatów*⁵ we współczesnej polszczyźnie

² Więcej na ten temat w paragrafie 2.2.

³ K. Waszakowa, podkreślając korzyści wynikające z prowadzenia tego typu badań, stwierdza: „Znając sposoby wyrażania pojęć uniwersalnych za pomocą środków słowotwórczych w danym języku, możemy w jakimś stopniu przewidywać, w jaki sposób będą tworzone w danym języku nowe wyrażenia zawierające te pojęcia. Innymi słowy, możemy więcej powiedzieć o tym, jakimi środkami językowymi dysponuje człowiek chcący interpretować językowo rzeczywistość (sytuację), nienazwaną dotychczas, lub chcący daną sytuację interpretować na nowo – to znaczy przekładając ją na słowa należące do danego języka, które będą miały w tym języku kształt nie tylko określonego wyrazu (leksemu), ale i struktury słowotwórczej” [1996: 294].

⁴ O metodach odtwarzania całościowego obrazu znaczeniowego słowa zobacz paragraf 3.2.

⁵ Problematyka semantyki nazw kwiatów stanowiła już przedmiot zainteresowania językoznawców. Sambor, Zagrodzka [1993]; Bondkowska [1994]; Szczekocka-Augustyn, Wereszczyńska, Zagrodzka [1996]; Habrajska [1996] na podstawie badań ankietowych analizowały zjawisko hierarchicznej struktury kategorii i przedmiotu prototypowego. Na uwagę zasługują również artykuły omawiające szczegółowe zagadnienia: funkcję *róży* w języku i kulturze [Nowakowska 2001]; konceptualne podobieństwa między kobietą i kwiatem [Krawczyk-Tyrpa 2001]; kwiaty w kulturze greckiej [Rzymowska 2001] czy też semantykę *róży* w poezji D. Naborowskiego [Rejter 2009]. Literaturoznawcy również podejmowali w swoich pracach problem motywów kwiatowych. Przykładowo, I. Sikora [1987, 1992] badał symbolikę kwiatów w poezji Młodej Polski, z kolei A. Dzieniszewska [1980] w twórczości poetyckiej M. Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, a B. Sawicka-Lewczuk w poezji J. Słowackiego [2007].

[Piekarczyk 2004], *ptaków* [Kępa-Figura 2007], *uczuć* [Pajdzińska 1990], *miłości erotycznej* [Wysocka 2009], *ciemności* [Pajdzińska 1998], *tęsknoty* [Pajdzińska 2003], *ciała* i jego części [Filar 1998, Filar, Głaz 1996], *morza* [Maćkiewicz 1991], *języka* [Maćkiewicz 1999b], *domu* [Bartmiński 1997], *matki* [Bartmiński 1998], *dnia* i *nocy* [Różyło 2004]. Bogata literatura w tym zakresie wyraźnie pokazuje, że uwaga badaczy skupiała się głównie na problemach dotyczących współczesności. Ryszard Tokarski, dostrzegając dużą dysproporcję między kwestiami teoretycznymi czy materiałowo-synchronicznymi a opisami historycznymi, wiele lat temu podkreślał potrzebę systematycznego rozwijania badań diachronicznych. Mimo iż od zdiagnozowania problemu przez lubelskiego lingwistę, dotyczącego stanu badań nad JOS, minęło kilkanaście lat, jego tezy pozostają nadal aktualne. Dlatego też analizy semantyczne przedstawione w niniejszej rozprawie mają na celu pogłębienie naszej wiedzy nad historycznymi aspektami językowego obrazu świata i są odpowiedzią na postulaty i propozycje sformułowane przez R. Tokarskiego w tekście *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje* [1999: 9-11]. W zdaniu zamykającym wspomniany artykuł autor stwierdza niemal kategorycznie: „prowadzenie historycznych badań nad językowym obrazem świata jest konieczne: współczesność bez swych poświadczonych historycznie korzeni byłaby zawieszona w próżni”.

1.1. Krótka historia problematyki językowego obrazu świata⁶

Istotny wkład w rozwój problematyki dotyczącej relacji między językiem a kulturą wniósł dziewiętnastowieczny filozof Wilhelm von Humboldt⁷, który sformułował podstawowe założenia i nadał ostateczny kształt tezie o językowym obrazie świata [Anusiewicz 1999: 264]. U podstaw myśli filozoficznej Humboldta leży przekonanie o nierozzerwalnym związku między charakterystycznymi cechami danego narodu a postacią jego języka. W rozważaniach niemieckiego filozofa ważne miejsce zajmuje pojęcie „duch narodu”, którego przejawem jest światopogląd i język [zob. Obara

Uwagi na temat symboliki kwiatów można odnaleźć także w niektórych tekstach, np. A. Czyż, I. Iwasiów, M. Adamca, E. Nawrockiej, zawartych w pracy zbiorowej *Literacka symbolika roślin* [1997].

⁶ Moim celem nie jest szczegółowe referowanie założeń wszystkich kierunków badawczych, gdyż omawiana problematyka została wyczerpująco przedstawiona w pracach między innymi Anusiewicza [1994, 2004], Mańczyka [1982], Obary [1991], Grabiasa [1994].

⁷ A. Mańczyk podaje, że teza o językowym obrazie świata swój początek zawdzięcza M. Lutrowi, który stwierdził: „Ittliche sprag hattihreneigen art”, czyli ‘różne języki mają swoje specyficzne cechy w pojmowaniu świata’ [Mańczyk 1982: 31].

1991: 84-85]. Konsekwencją tego przekonania jest twierdzenie, że „w każdym języku naturalnym zawarty jest tylko jemu właściwy pogląd na świat – ogląd świata” („so liegt in jeder Sprache eine eigenthümliche Weltansicht”), [cyt. za: Anusiewicz 2004: 265]. Według Humboldta różnorodność języków tkwi nie tylko w różnicach na poziomie formalnym („dźwiękach i znakach”), ale również w różnych sposobach oglądu rzeczywistości, a zatem w różnych językach zawarte są odmienne obrazy świata [zob. Anusiewicz 1995: 23; Mańczyk 1982: 36].

Kontynuatorami teorii o językowym obrazie świata Humboldta byli niemieccy językoznawcy nazywani neohumboldtystami, których działalność naukowa przypadła na lata trzydzieste i czterdzieste XX wieku. Czołowym przedstawicielem tego nurtu jest Leo Weisgerber, który wprowadził pojęcie *językowego świata pośredniego*, czyli uwarunkowanego kulturowo „świata duchowo-pojęciowego”, znajdującego się „między mówiącym a światem zewnętrznym” [Anusiewicz 1994: 26-27].

Filozoficzne rozważania Humboldta wpłynęły również na koncepcję pól językowych, rozwijaną przez Josta Triera, Lea Weisgerbera, Waltera Porziga⁸. U podstaw teorii pól językowych leży przekonanie, że znaczenie słowa zależy od ułożenia i znaczenia innych słów w polu. Trier wyjaśniał: „Słowa są pozbawione sensu, jeśli słuchający nie zna przeciwstawianych mu słów z tego samego pola pojęciowego. Są one niedookreślone i rozmyte, gdy nie pojawiają się ich konceptualni współtowarzysze, którzy pretendują do swojej części pola pojęciowego i poprzez swe występowanie wykreślają granice wymawianych słów” [cyt. za: Tokarski 2006: 37]. Konsekwencją takiego stanowiska jest przyjęcie tezy o istnieniu „niezmiennej, innej dla każdego narodu abstrakcyjnej siatki pojęciowej, nakładanej na rzeczywistość” [Tokarski 1984: 11]. Pola znaczeniowe, uporządkowany zasób słów w ich obrębie i wewnętrzne relacje semantyczne między nimi są zatem wynikiem czy też odzwierciedleniem sposobu pojmowania i rozumienia świata przez daną wspólnotę językową [zob. Mańczyk 1982: 43]. Pola semantyczne są – innymi słowy – ściśle powiązane z polami pojęciowymi, „które pokazują swoiste dla danej kultury czy danego języka sposoby ujmowania rzeczywistości” [Tokarski 2001a: 361].

⁸ Więcej na temat koncepcji pól językowych: [Buttler 1967], [Pisarek 1967], [Miodunka 1980], [Tokarski 1984].

1.1.1. Hipoteza Sapira-Whorfa

Problematyka związana z badaniem zależności między językiem a zawartymi w nim sposobami pojmowania i rozumienia świata, obecna jest również w językoznawstwie amerykańskim, które rozwijało się niezależnie od językoznawstwa europejskiego. Wnioski sformułowane przez etnolingwistów amerykańskich oraz filozofów i językoznawców niemieckich są podobne, jednak materiał językowy i metody badań zupełnie różne. Przedmiotem zainteresowania amerykańskiej lingwistyki kulturowej stały się języki Indian północnoamerykańskich, z którymi zetknęli się badacze Nowego Świata. Ogromne bogactwo tych języków pozwoliło etnolingwistom z USA „przekonać się, jak wielka może być różnorodność języków świata i jak często pozorne uniwersalia językowe okazują się po prostu jedną z licznych możliwości, które człowiek, tworząc swą mowę, ma do wyboru. Przekonaniu się o owej wielości i różnorodności języków towarzyszyło również, w momencie zetknięcia się z dzikimi plemionami Indian, przekonanie o podobnej wielości i różnorodności kultur. To spostrzeżenie wiąże się z trzecią, a dla nas najważniejszą, konsekwencją sytuacji językowej zastanej przez lingwistów Nowego Świata. Chodzi o ściśle powiązanie badań językoznawczych z badaniami etnograficznymi i – szerzej – antropologicznymi” [Siemieński 1991: 74].

Początki amerykańskich badań etnolingwistycznych łączone są z nazwiskiem Franza Boasa, który uważał język za „jeden z najistotniejszych przejawów danej kultury” [Anusiewicz 1994: 18]. Boas, uznając ścisły związek między językiem a kulturą, co prawda, odrzucał teorię o twórczej roli języka w stosunku do kultury, podkreślał jednak „kształtującą funkcję kultury w stosunku do języka”⁹. Uczniem Boasa był Edward Sapir, który z kolei akcentował wpływ języka na postrzeganie rzeczywistości [Schaff 1982: 9, 11]. Sapir, który również zajmował się badaniem kultur „prymitywnych”, sformułował tezę o języku jako przewodniku po rzeczywistości społecznej: „Próba poznania pierwotnej kultury, bez odwoływania się do języka społeczności reprezentującej tę kulturę, okaże się pewnego dnia równie amatorska, jak trud historyka, który nie ma dostępu do oryginalnych dokumentów cywilizacji, którą opisuje.

Język jest przewodnikiem po »rzeczywistości społecznej« (...) warunkuje on w swoisty sposób nasze myślenie o problemach i procesach społecznych. Ludzie nie żyją wyłącznie w świecie obiektywnym ani też

⁹ Dla Boasa istotny był praktyczny wymiar relacji między językiem a kulturą. Uznawał on mianowicie, że język jest doskonałym narzędziem, dzięki któremu antropolog może poznać kulturę danego plemienia [Siemieński 1991: 76].

wyłącznie w świecie działań społecznych w zwykłym rozumieniu, lecz pozostają w dużej mierze na łasce języka, który stał się środkiem ekspresji w ich społeczeństwie. (...) prawda wygląda tak, że »realny świat« jest w znacznej mierze zbudowany nieświadomie na zwyczajach językowych danej grupy. (...) Światy, w których żyją różne społeczeństwa, są odrębnymi światami, nie zaś tym samym światem, tylko opatrzonym odmiennymi etykietkami. (...) Widzimy, słyszymy i w ogóle doświadczamy tak, jak doświadczamy, w dużej mierze dlatego, że zwyczaje językowe naszej społeczności preferują pewne wybory interpretacyjne” [Sapir 1978: 88, 89].

Badania nad językami Indian prowadził również uczeń i następca Sapira – Benjamin Lee Whorf, który przejął główne tezy swojego mistrza i zweryfikował je na materiale językowym Indian Hopi. Whorf na podstawie spostrzeżeń dotyczących odmiennych sposobów kategoryzowania świata przez różne języki, zradykalizował przemyślenia Sapira: „Dokonujemy segmentacji natury tropami wyznaczonymi przez nasze języki ojczyste. Wyodrębniamy pewne kategorie i typy, w świecie zjawisk nie dlatego, że każdemu obserwatorowi rzucają się one w oczy, wręcz przeciwnie – rzeczywistość jawi się nam jako kalejdoskopowy strumień wrażeń, strukturę natomiast nadają jej nasze umysły – to jest przede wszystkim tkwiące w naszych umysłach systemy językowe. Dzielimy świat na części, porządkujemy go za pomocą pojęć, przypisujemy mu sens w określony sposób, ponieważ jesteśmy sygnatariuszami umowy, by czynić to tak właśnie, a nie inaczej; umowy, która obowiązuje w naszej społeczności językowej i którą skodyfikowano we wzorcach naszego języka. Umowę tę zawarliśmy implicytne i nigdy nie została ona spisana, ale jej warunki obowiązują bezwzględnie – nie jesteśmy w stanie mówić bez zaakceptowania ustanowionych przez nią klasyfikacji danych i ich uporządkowania” [Whorf 1982: 284-285].

Wnioski sformułowane przez Sapira i Whorfa stały się podstawą zasady relatywizmu językowego, która stanowi jądro hipotezy Sapira-Whorfa. Hipoteza ta zakłada, że język jest nadrzędnym elementem w stosunku do rzeczywistości i stanowi „główny czynnik poznawania świata”. Język zawiera obraz świata, w związku z tym determinuje nasze myślenie o świecie i sposób, w jaki ten świat percypujemy [zob. Siemieński 1991: 78]. Istotę hipotezy Sapira-Whorfa Schaff wyjaśnia następująco: „nasza percepcja rzeczywistości i obraz świata zależą od struktury języka, w którego ramach dokonujemy tej percepcji i tworzymy ów obraz świata; albowiem myślenie jest zawsze werbalne i staje się rzeczywistością na gruncie i za pomocą określonego języka” [1982: 6].

Przeciwnicy hipotezy relatywizmu językowego zarzucali teorii Sapira i Whorfa skrajny determinizm (język określa świadomość, zniewala

ludzkie myślenie). Stanowisko to wynikało z niezrozumienia poglądów amerykańskich badaczy. Ani Sapir, ani Whorf nie twierdzili, że wszelkie myślenie zależne jest od struktury języka. Whorf uważał, że „istnieją różne procesy umysłowe, takie jak uwaga czy percepcja wzrokowa, które są niezależne od języka i które z tego powodu nie podlegają »kształtującemu« wpływowi języka” [KPJi] 2001: 197]. Anna Wierzbicka, podsumowując ten wątek w rozważaniach nad teorią Sapira-Whorfa, stwierdza: „Potencjalnie, w każdym języku można wyrazić wszelkie treści; nie ma takiej interpretacji doświadczenia, która byłaby nie do pogodzenia z jakimkolwiek językiem. Ale jest istotna różnica między tym, czego dany język »nie uniemożliwia«, a tym, co dany język podsuwa, ułatwia i sugeruje. Jest różnica między myślą potencjalną a myślą »habitualną«” [Wierzbicka 1978: 22].

1.1.2. Relatywizm wewnątrzjęzykowy

W dociekaniach dotyczących relatywizmu językowego podejmowany jest z reguły problem odmiennych sposobów ujmowania świata zawartych w różnych językach etnicznych. Z omawianym zagadnieniem natomiast wiąże się również rzadziej analizowane zjawisko relatywizmu wewnątrzjęzykowego, czyli przekonanie o istnieniu różnych wizji świata w obrębie jednego języka narodowego. Ryszard Tokarki wyjaśnia, że w języku etnicznym nie występuje jedna wizja świata, nie ma też jednego językowego obrazu świata. W tym samym języku istnieją obok siebie różne kategoryzacje i wartościowania, właściwe dla konkretnych grup ludzkich, scalające i jednoczące te grupy, a także decydujące o ich wspólnotowym charakterze oraz bliskości intelektualnej i emocjonalnej [2004a: 64, 65]. Relatywizm wewnątrzjęzykowy – zdaniem R. Tokarskiego – uwzględnia różne typy racjonalności, odmienne sposoby myślenia i porządkowania świata współistniejące, dopełniające się lub sobie przeczące w obrębie jednego języka i w semantycznych obrazach słów składających się na ten język. „Z jednej strony – dowodzi R. Tokarski – w znaczeniu słowa kumulują się (...) rozmaite typy doświadczeń, zmieniającej się w czasie wiedzy użytkowników języka o świecie, co w jakiejś mierze musi odnotować czy to zakresowa w swej istocie węższa definicja leksykograficzna, czy też pełny semantyczny opis słowa. Ale, z drugiej strony, – kontynuuje R. Tokarski – znaczenie słowa to również pewna potencia, podatność tego znaczenia na rozmaite semantyczne transformacje tekstowe, dla których »inspiracją, impulsem« jest bądź forma jednostki leksykalnej, bądź obecność takich składników

znaczeniowych, które w jednostkowym postrzeganiu świata wymagają odrzucenia, przekształcenia czy rozwinięcia” [2010: 203-204].

Ryszard Tokarski omawia trzy typy racjonalności: potoczną, naukową i kreatywną, wpisujące się w trzy główne sposoby ujmowania świata. Każdy z tych typów racjonalności dominuje w konkretnym stylu czy gatunku językowym [2010: 203-215]. Mirosława Marody, która w swoich badaniach nad językowymi determinantami wiedzy potocznej przyjęła perspektywę socjolingwistyczną, łączyła dominację różnych typów racjonalności z trzema podstawowymi odmianami polszczyzny: kodem ograniczonym (język prostych, niewykształconych ludzi), kodem wypracowanym (język inteligencji) i kodem quasi-wypracowanym (pod względem formalnym zbliżony jest on do kodu wypracowanego, z kolei z perspektywy cech poznawczych bliski jest on kodowi ograniczonemu)¹⁰. Z badań M. Marody wynika, że: „Stopień, w jakim język determinuje procesy poznawcze jednostki, uzależniony jest przede wszystkim od jej stylu poznawczego, a więc od rodzaju kodu językowego, jakim się ona posługuje, gdyż osoby używające dwu podstawowych form mówienia cechuje, jak się wydaje, różny poziom świadomości językowej (...). Można by te różnice skrótowo ująć mówiąc, że dla osób posługujących się kodem ograniczonym język *opisuje* świat, gdy dla osób posługujących się kodem wypracowanym język jest *narzędziem opisu* świata lub że pierwsze *myślą językiem*, podczas gdy drugie *myślą w języku*. Mniej metaforycznie, należałoby powiedzieć, iż kod wypracowany zawiera warstwę metajęzykową, umożliwiającą mówienie i myślenie o danej formie języka jako jednej z wielu możliwych. (...) Tak więc stopień determinizmu językowego byłby różny w różnych typach kodów językowych, ściślej, determinizm ten istniałby w kodzie ograniczonym, mógłby zaś przekraczany w kodzie wypracowanym” [1987: 185-186]. W świetle ustaleń R. Tokarskiego i M. Marody, można przypuszczać, że wypowiedzi poetyckie – tworzone w kodzie wypracowanym – będą niejako próbami wyjścia poza wizję świata sugerowaną, podsuwaną przez język potoczny. Mirosława Marody dodaje jednak, że to „wyjście poza język” może być ograniczane przez stereotypy i stopień uzależnienia od autorytetów [1987: 189-190].

¹⁰ Mirosława Marody kody językowe rozpatrywała przede wszystkim pod względem obecności w nich pojęć konkretnych i abstrakcyjnych, prostoty i złożoności konstrukcji syntaktycznych, posługiwania się stereotypami, wewnętrznej spójności myślenia i logicznego argumentowania.

2. Wybrane tezy kognitywizmu amerykańskiego¹¹

Problematyka dotycząca relacji między językiem a myśleniem człowieka o świecie stanowi przedmiot zainteresowania językoznawstwa kognitywnego, które powstało w latach siedemdziesiątych XX stulecia w USA. Według kognitywistów, np. Charlesa J. Fillmore'a, George'a Lakoffa, Ronald Langackera, Johna Taylora, język jest „bezpośrednim odbiciem procesów poznawczych, które zachodzą w umyśle człowieka, i wobec tego stanowi inherentny element ludzkiego poznania” [Tabakowska 1995: 20]. Kognitywiści odrzucają zatem tezę o autonomii języka, uwypuklając jego związki z poznaniem i z kulturą. Zbysław Muszyński zaznacza: „Opis języka dokonywany w ramach gramatyki kognitywnej wskazuje na jego ścisły związek z człowiekiem jako istotą zdeterminowaną biologicznie, fizjologicznie i psychologicznie (poznawczo), co z kolei determinuje naturę języka” [1993: 185]. Ujęcie języka „z uwzględnieniem uwikłania w całość aktywności poznawczej podmiotu mówiącego” [Korzyk 1994: 144] doprowadziło kognitywistów do zniesienia granicy między wiedzą językową i pozajęzykową, zdolnościami językowymi i pozajęzykowymi, do których można zaliczyć postrzeganie wzrokowe, motorykę i inne [Kalisz 1994: 65], oraz ukształtowało koncepcję znaczenia słowa. Kluczowym założeniem semantyki kognitywnej jest utożsamienie znaczeń jednostek leksykalnych z konceptualizacjami – szeroko pojętymi doświadczeniami mentalnymi [Langacker 2005: 11]. Ronald Langacker przez konceptualizacje rozumie „wszelkie zdarzenia (przejawy) doświadczenia mentalnego, a w ich liczbie (i) koncepcje nowe i utrwalone, (ii) nie tylko tzw. pojęcia intelektualne, ale także doznania zmysłowe, motoryczne i emocjonalne, (iii) ocenę kontekstu fizycznego, językowego, społecznego i kulturowego oraz (iv) koncepcje, które rodzą się »na bieżąco«, w czasie przetwarzania, a nie współwystępują z innymi” [2009: 52-53, zob. też tenże 1995: 18-19]. Subiektywny charakter struktury pojęciowej, uwarunkowanej wiedzą i doświadczeniem użytkownika języka podkreśla James Fife: „W przeciwieństwie do językoznawstwa autonomicznego, które traktuje strukturę semantyczną jako mniej lub bardziej uniwersalną, gramatycy kognitywni głoszą pogląd, że struktura semantyczna zależy od danego języka. O jej charakterze decydują: procesy konceptualizacyjne, doświadczenie użytkownika języka, stopień skonwencjonalizowania struktur (i wyrażeń) języka oraz sposobu obrazowania” [1994: 11].

¹¹ Nie jest moim celem omówienie szczegółowych założeń i metodologii kognitywizmu. Koncentruję się na tych zagadnieniach, które są istotne z perspektywy moich badań.

Konsekwencją ujmowania znaczenia słowa jako konceptualizacji oraz przekonania o uwikłaniu wyrazów w „cały system wiedzy, który jest niezależny od języka i nieograniczony” [Langacker 1995: 18-19] jest odrzucenie przez kognitywistów podziału na semantykę i pragmatykę, a także usunięcie opozycji informacje słownikowe – informacje encyklopedyczne. Według Langackera bowiem cała semantyka jest encyklopedyczna [zob. Kardela 1990: 17].

2.1. Koncepcja ramy pojęciowej (interpretacyjnej)

Innym osiągnięciem kognitywizmu jest twierdzenie, że zrozumienie znaczenia jednostki leksykalnej możliwe jest dopiero w kontekście innych struktur poznawczych czy też – mówiąc innymi słowy – na tle całej ramy pojęciowej. Teoretyczne założenia interpretacyjnych ram pojęciowych najpełniej chyba zostały omówione w pracach jednego z najważniejszych przedstawicieli tego nurtu badawczego – Ch. Fillmore’a (1977, 1982, 1985), który rozwinął koncepcję ram Marvinina Minsky’ego (1980). Fillmore definiuje ramę jako pewną całościową strukturę składającą się z pojęć powiązanych ze sobą w taki sposób, że aby zrozumieć jedno z nich, należy znać całą strukturę. Pojawienie się jednego pojęcia uruchamia automatycznie całą strukturę pojęciową, z którą jest ono związane [Fillmore 1982: 111]. Przykładowo, zrozumienie wyrazu *palec* możliwe jest na tle ramy *ręki* i szerszej ludzkiego ciała [przykład za: Grzegorzczkova 2004a: 78]. Rama zatem z jednej strony stanowi podstawę rozumienia słów, z drugiej natomiast – w szczególny sposób organizuje wiedzę o świecie: „Rama odpowiada więc pewnemu odcinkowi wiedzy odbiorcy i stanowi jakby warunek wstępny do rozumienia znaczeń wyrazów powiązanych (kojarzonych) ze sobą. Każdy wyraz ma swoje odniesienie do pewnego bazowego pojęcia (podstawy konceptualnej, bazowej siatki pojęciowej)” [Waszakowa 1998: 26]. Należy podkreślić, że rama pojęciowa jest strukturą wyidealizowaną, jest pewnym modelem konceptualnym, który nie uwzględnia różnych nietypowych uszczegółowień [Taylor 2001: 128-129].

W literaturze dotyczącej językoznawstwa kognitywnego stosowany jest rozbudowany aparat terminologiczny. Obok terminu *rama* (Minsky, Fillmore, Taylor) funkcjonują *idealizowane modele kognitywne* (Lakoff) czy też *domeny* (Langacker, Fife)¹². Przedstawiciele różnych nurtów kognitywi-

¹² W literaturze używane są ponadto następujące określenia: *skrypt*, *scenariusz*, *schemat*, *scena*. Upraszczając, można powiedzieć, że skrypty i scenariusze eksponują dynamizm temporalny, z kolei schematy i sceny charakteryzuje statyczny układ wiadomości [por. Taylor 2001: 128].

zmu, pomimo używania przez nich odmiennej terminologii, łączy jednak przekonanie o istnieniu „abstrakcyjnych wzorców (modeli) pojęciowych ewokowanych przez jednostki leksykalne” [Tokarski 1996: 108], wzorców organizujących całą wiedzę, doświadczenie człowieka [Korzyk 1999: 102-103; Awdiejew 1999: 36].

Komplikacje wynikające ze stosowania różnych terminów J. Taylor komentuje w następujący sposób: „Stosowana w tej dziedzinie terminologia jest myląca, częściowo dlatego, że autorzy posługują się różnymi terminami (czasami nawet ten sam autor używa w różnych publikacjach odmiennych terminów) w odniesieniu do – jak można sądzić – identycznych koncepcji, albo też dlatego, że ten sam termin określa zupełnie odmienne koncepcje. Co więcej, wcale nie jest pewne, czy możliwe jest przeprowadzenie na tym polu wyraźnych rozróżnień pojęciowych” [Taylor 2001: 127]. W celu uporządkowania wyводу przyjmuję za J. Taylorem [2001: 127-128], że *rama* jest terminem ogólnym, nadrzędnym w stosunku do *domeny*¹³. John Taylor *ramę* rozumie jako „sieć wiadomości, która łączy wielorakie domeny kojarzone z daną formą językową” [2001: 127-128]. Z tej wypowiedzi wynika, że J. Taylor traktuje domenę jako część składową ramy, modelu, choć twórca pojęcia, R. Langacker, uważa ją za odpowiednik wyidealizowanego modelu kognitywnego [Langacker 1995: 29-30]¹⁴.

2.2. Kategoryzacja

Na gruncie językoznawstwa kognitywnego wypracowany został nowy model porządkowania zjawisk w świecie – kategoryzacja przez prototyp. Kategoryzowanie wynika z naturalnej potrzeby człowieka, by wieloaspektowy, zmienny i ruchliwy świat ogarnąć, oswoić, a następnie zrozumieć i sprawnie się w nim poruszać: „kategoryzacja – mechanizm porządkujący i wstępnie interpretujący dane doświadczenie – przyczynia się do budowania obrazu świata, umożliwiającego człowiekowi poruszanie się w otaczającym go chaosie. Podsuwa ona człowiekowi świat »pokawałkowany«, uproszczony i unieruchomiony, dopasowany do ludzkich możliwości poznawczych. Sposób »pokawałkowania« zależy od natury, to jest

¹³ Kognitywna koncepcja struktury pojęciowej wpłynęła na metodologię JOS. R. Tokarski, nawiązując do teorii ram Minsky’ego i Fillmore’a, stworzył pojęcie *całościowej ramy interpretacyjnej*, którą definiuje jako „kulturowo zinterpretowany obraz świata (jego fragmentu) skorelowany z daną jednostką leksykalną” [1996: 108-109]. Szczegółowe informacje na temat *całościowej ramy interpretacyjnej*, przedstawiam w dalszej części pracy.

¹⁴ Aby uniknąć powtarzania nazw, w analizach semantycznych przedstawionych w pracy będę używała wymiennie nazw *rama*, *model pojęciowy (konceptualny)* i *domena*, *subrama*.

bezpośredniego otoczenia kategoryzującego podmiotu i od kultury, to jest jego zainteresowań, potrzeb i uznawanego przez niego systemu wartości” [Maćkiewicz 2004: 53; zob też: Lakoff, Johnson 1988: 150; Bruner, Goodnow, Austin 1957: 10]. Kategoryzacja zatem stanowi podstawę językowego obrazu świata.

Obecnie funkcjonują dwa modele kategoryzacji: klasyczna (logiczna), stworzona przez Arystotelesa (obiekty przyporządkowywane są do poszczególnych kategorii na zasadzie cech koniecznych i wystarczających, w związku z tym cechy są binarne, wszystkie egzemplarze mają równy status w obrębie danej kategorii, a granice takiej kategorii są bardzo wyraźne), oraz wzmiankowana już kategoryzacja przez prototyp, nazywana również naturalną.

Kategoryzacja logiczna niepodzielnie panowała do lat czterdziestych XX wieku, kiedy to pionierskie badania Ludwiga Wittgensteina, a następnie Williama Labova (lata siedemdziesiąte), wykazały wiele wad klasycznej teorii¹⁵. Kolejnym etapem na drodze wiodącej do uznania wyższości kategoryzacji naturalnej nad logiczną były eksperymenty psychologiczne Eleanor Rosch (1975, 1981). Badaczka, posługując się pojęciem *podobieństwo rodzinne*, którego twórcą jest L. Wittgenstein, a także *prototyp*, dowiodła, że przynależność obiektów do kategorii jest stopniowalna (elementy centralne i peryferyjne)¹⁶, w związku z czym granice kategorii nie są wyraziste, ostre, lecz rozmyte. Eleanor Rosch wykazała, że kategorie naturalne determinowane są przez cechy charakterystyczne, które przypisywane są najbardziej reprezentatywnym (typowym) przedstawicielom. Podobieństwo do typowego egzemplarza kategorii, prototypu, określa stopień reprezentatywności (gradient of representativeness) danego elementu kategorii [Mervis, Rosch, 1981: 89-115]. Rosch i Mervis twierdzą również: „im wyżej oceniana jest prototypowość egzemplarza kategorii, tym więcej ma on atrybutów wspólnych z innymi egzemplarzami tej kategorii i tym mniej atrybutów wspólnych z kategoriami przeciwstawnymi” [Rosch 2005: 23]. W celu lepszego zrozumienia zagadnienia, warto przytoczyć wypowiedź G. Lakoffa i M. Johnsona, którzy referując poglądy E. Rosch, posłużyli się przykładem *fotela*: „(...) kategoryzujemy rzeczy w terminach prototypów. Prototypowy fotel ma dla nas wyraźne oparcie, siedzenie, cztery nogi i dwa ramiona. Istnieją także nieprototypowe fotele: fotele na biegunach, fote-

¹⁵ Badania i eksperymenty Wittgensteina i Labova referuje J. Taylor [2001: 68-71].

¹⁶ J. Taylor konstatuje: „Być może najbardziej wyraźną różnicą między kategorią klasyczną i kategorią prototypową jest to, że kategoria klasyczna dopuszcza tylko dwie możliwości, tzn. albo coś jest elementem kategorii albo nie, podczas gdy przynależność do kategorii prototypowej jest kwestią stopnia” [2001: 86].

le obrotowe, fotele rozkładane, fotele fryzjerskie, fotele dentystyczne itd. Takie nieprototypowe fotele pojmujemy nie tyle jako fotele same w sobie, ile w odniesieniu do foteli prototypowych”. Kontynuując swój wywód, Lakoff i Johnson stwierdzają: „Rozumiemy, że fotele składane, fryzjerskie czy ortopedyczne są fotelami nie dlatego, że dzielą jakiś zbiór cech wspólnych z prototypem, lecz raczej dlatego, że wykazują wystarczające podobieństwo rodzinne do prototypu. Fotel składany może przypominać w inny sposób fotel prototypowy aniżeli fotel fryzjerski. Nie musi jednak istnieć jakiś ustalony zasób (jądro) cech charakteryzujących fotele prototypowe, które występowały zarówno w fotelach składanych, jak i w fotelach fryzjerskich. Jednak i jedno, i drugie są fotelami, ponieważ na swój własny sposób są wystarczająco podobne do prototypu” [1988: 150].

Nadmieniłam wyżej, że kategoryzacja jest narzędziem służącym porządkowaniu świata. Wydzielaniu klas, które zawsze odbywa się z określonego punktu widzenia i perspektywy, towarzyszy interpretacja. Tworzenie kategorii jest więc procesem subiektywnym, uzależnionym od kultury, biologii, warunków naturalnych i społecznych, w których podmiot kategoryzujący żyje. Różne wspólnoty językowe w różny sposób dzielą świat na kawałki, gdyż – jak zauważają Lakoff i Johnson – „Kategoryzacja to dla człowieka przede wszystkim środek do rozumienia świata” [1988: 150]. Badania kognitywistów potwierdziły i rozwinęły zatem tezy Sapira, Whorfa i neohumboldtystów o względności kategoryzowania.

Pojęcie prototypu, które często pojawia się w literaturze z zakresu psychologii i lingwistyki, traktującej o kategoryzacji, może być różnie rozumiane. Wywodzi się ono z prac E. Rosch i – jak wyjaśnia Przemysław Łozowski [por. 1994] – niejednoznaczne stanowisko samej autorki w tej kwestii stało się przyczyną posługiwania się terminem *prototyp*¹⁷ w różnych znaczeniach. W pracach semantycznych pojęcie prototypu używane jest w dwóch podstawowych znaczeniach: 1) centralny element kategorii i 2) schematyczne wyobrażenie pojęciowego (semantycznego) jądra kategorii [Taylor 2001: 93]. Podobne rozróżnienie stosuje R. Grzegorzczkova: 1) najbardziej typowy przedstawiciel kategorii oraz 2) zespół cech typo-

¹⁷ P. Łozowski przytacza trzy wypowiedzi E. Rosch (pochodzące z pracy *Principples of Categorization* z 1978 roku), które mogą wskazywać, w jaki sposób badaczka rozumie pojęcie prototypu: „Eleonor Rosch (...) przestrzega przed takim rozumieniem prototypu, według którego »(...) miałyby on oznaczać albo jednostkowy element kategorii, albo pewną strukturę mentalną«” [1994: 246], „Prototypy – jak pisze E. Rosch – to najlepsze przykłady kategorii wskazane doświadczalnie na podstawie ludzkiej oceny stopnia przynależności do danej kategorii” [cyt. za: Łozowski 1994: 248], „(...) prototypami okazują się po prostu te elementy kategorii, które w najwyższym stopniu odzwierciedlają strukturę redundancyjną kategorii jako całości” [cyt. za: Łozowski 1994: 248].

wych dla obiektów danej klasy [2001: 84]¹⁸. Różnice w sposobie rozumienia prototypu sprowadzają się tu do uznania go za zjawisko z planu ekstensji (1) lub intensji (2).

W pracach semantycznych funkcjonuje również pojęcie stereotypu, które może być rozumiane jako bliskie prototypowi [zob. Grzegorzyczkowa 2001: 84]. Tak je traktuje między innymi Jerzy Bartmiński [por. 1998: 63-83] czy A. Wierzbicka, która zaznacza, że posługuje się terminem prototyp, gdyż jest on bardziej rozpowszechniony w literaturze, choć – jej zdaniem – właściwsze byłoby używanie nazwy *stereotyp* [1985: 81]. Z kolei R. Grzegorzyczkowa proponuje rozgraniczenie obu pojęć. Termin *prototyp* można by wtedy zachować na oznaczenie zespołu cech właściwych centralnym elementom kategorii, a *stereotyp* na określenie „zbioru społecznie ustabilizowanych konotacji, a więc przekonań i wyobrażeń związanych z danym zjawiskiem, utrwalonych językowo w postaci derywatów, frazeologizmów, połączeń wyrazowych” – zaznacza R. Grzegorzyczkowa [2001: 85].

Kategoryzacja przez prototyp, choć ma wielu zwolenników wśród językoznawców, nie wyrugowała całkowicie schematu klasycznego. Niektórzy lingwiści, dostrzegając niewątpliwe walory nowego modelu, wskazują potrzebę zachowania kategoryzacji klasycznej. Ryszard Tokarski zauważa: „Szczególnie żywe we współczesnej lingwistyce ścieranie się klasycznego modelu kategoryzacyjnego i kognitywnej kategoryzacji poprzez prototypy w wielu nowszych pracach prowadzić mogło do przecenienia stopniowalnej przynależności elementów do kategorii i wpływu stopnia typowości elementu w obrębie kategorii na znaczenie związanej z nim nazwy. Radykalne odrzucenie konsekwencji wynikających z klasycznej teorii kategoryzacji nie we wszystkich wypadkach ma racjonalne uzasadnienie” [1998: 41; por. także Wierzbicka 1999]. John Taylor twierdzi, że niektóre klasy wymagają istnienia dwóch typów kategoryzacji: potocznej i eksperckiej. Kategorie potoczne byłyby tworzone przez podobieństwo do prototypu, z kolei eksperckie – na zasadzie cech wystarczających i koniecznych [2001: 108-109]. Z kolei Hubert Cuyckens zaproponował niezunifikowany model definicji, łączący elementy kategoryzacji klasycznej ze składnikami kategoryzacji przez prototyp [1984: 75]. Ryszard Tokarski, odnosząc się do twierdzeń Cuyckensa, stwierdza, że rozróżnienie „między tym, jaki obiektywnie świat jest, i tym, w co wierzymy i jak myślimy o nim, nie we wszystkich wypadkach musi prowadzić do proponowania dwu różnych, potocznej i naukowej, definicji znaczeniowych słowa” [1998: 42]. Podobny pogląd

¹⁸ We wcześniejszych opracowaniach R. Grzegorzyczkowa wyróżniała trzecie znaczenie *prototypu*: centrum znaczeniowe wyrazu przeciwstawione peryferii, które traktowała jako wariant znaczenia drugiego, czyli zespołu cech typowych dla obiektów danej klasy [1998a: 111].

wyraża A. Wierzbicka, która jest przekonana o potrzebie syntezy klasycznej i prototypowej kategoryzacji [1999: 27], a także Wojciech Chlebda, piszący o „dwuocznym postrzeganiu świata” [1993], i R. Grzegorzczkova, postulująca wprowadzenie do definicji pojęcia tzw. sztywnej desygnacji, określającej ekstensję [1993, 1996].

Ryszard Tokarski sugeruje ponadto, że w definicji znaczeniowej słowa powinno się uwzględniać nie tylko kategoryzację potoczną i naukową, ale także modele kategoryzacji uzależnione od stylowych i gatunkowych wyznaczników tekstu, a bazujące na sposobach porządkowania zjawisk w świecie utrwalonych w języku. Są one istotne z punktu widzenia językowego obrazu świata. Możliwość łączenia odmiennych sposobów kategoryzacji, które uzupełniałyby się, tworząc wielostronny opis znaczenia słowa, stwarza tzw. „idealna struktura pojęciowa” czy też „ponadstylowy model pojęciowy”. Model taki pozwala ukazać z jednej strony podobieństwa i różnice odmiennych racjonalności i perspektyw ujmowania przez język określonego fragmentu rzeczywistości pozajęzykowej, z drugiej zaś – stopień utrwalenia składników pojęciowych (od najsilniej skonwencjonalizowanych; przez potencjalne, ale powtarzalne systemowo; aż do słabo utrwalonych lub jednostkowych poświadczeń, ale przewidywalnych przez model). Uwzględnienie współistnienia różnych modeli kategoryzacji w opisie słowa możliwe jest dzięki formule definicji otwartej [Tokarski 1999; zob. też Piekarczyk 2004: 22].

3. Rozszerzona koncepcja znaczenia

W pracy przyjmuję rozszerzoną koncepcję znaczenia, która oddaje sposób myślenia ludzi o świecie. W takim ujęciu struktura semantyczna jest „swoistym mikrokosmosem, w którym widać człowieka jako użytkownika języka, jego postawy wobec świata, jego preferencje i obawy” [Tokarski 1999: 10], a znaczenie słowa należy rozpatrywać w kategoriach interpretacji, której podmiotem jest człowiek, małego wycinka rzeczywistości pozajęzykowej.

Przyjęty sposób rozumienia znaczenia pociąga za sobą pewne konsekwencje. Otóż, opis znaczenia, które jest tożsame z odpowiedzią na pytanie, co ludzie mają na myśli, gdy danym słowem się posługują [Wierzbicka 1999: 414], nie może być ograniczony do cech wystarczających i koniecznych, esencjalnych, winien natomiast uwzględniać zarówno składniki znaczeniowe stabilne, jak również szeroką gamę cech fakultatywnych, konotacyjnych, zgodnie z postulatem „zawarcia w opisie semantyki słowa

pełnego obrazu cech znaczeniowych relewantnych dla danej jednostki” [Tokarski 1988: 50; por. też Bartmiński 1980, 1984]. Anna Pajdzińska, podkreślając walory rozszerzonej koncepcji znaczenia czy też całościowego opisu znaczenia słowa, stwierdza: „Jeśli znaczenie jednostki zredukuje się do niewielkiego zespołu cech dyferencjalnych, niemożliwe jest wyjaśnienie istoty wielu zjawisk językowych, pokazanie intuicyjnie wyczuwalnego związku semantycznego między znakami. Uwzględnienie w analizie nie tylko znaczenia leksykalnego, lecz także konotacji, pozwala zinterpretować dużo więcej faktów. W wielu przypadkach bowiem właśnie dzięki konotacjom wyraz uczestniczy w procesach derywacyjnych, włącza się w porównania, metaforyzuje się czy wreszcie staje się komponentem jednostki frazeologicznej” [1988: 70].

Ważny dla badań semantycznych postulat przyjęcia rozszerzonej koncepcji znaczenia rodzi pytania. Po pierwsze, czym jest *konotacja* (w tradycji językoznawczej termin ten używany jest w różnych znaczeniach)? Po drugie, które cechy są językowo relewantne oraz jak je weryfikować? I po trzecie, w jaki sposób zrealizować w praktyce całościowy opis struktury semantycznej jednostki leksykalnej?

3.1. Pojęcie konotacji

Termin *konotacja*¹⁹ używany jest na gruncie składni (*konotacja syntaktyczna*, nazywana też *walencją*) i w semantyce, gdzie rozróżnia się jego dwa podstawowe znaczenia. W ujęciu szerszym *konotacja* identyfikowana jest z *intensją* i oznacza całą treść znaczeniową słowa. W taki sposób konotację rozumie np. J. Bartmiński, który wyjaśnia: „Terminu *konotacja* używam w znaczeniu szerszym, jako synonimu treści znaczeniowej, intensji, w przeciwieństwie do denotacji, zakresu, ekstensji” [1988: 171].

Drugie, węższe znaczenie *konotacji* sprowadza ją do cech, które dopełniają treść jednostki leksykalnej, a przywoływane są tylko w niektórych kontekstach [por. Tokarski 1984: 13]. W pracy używam terminu *konotacja* w węższym znaczeniu, wywodzącym się z badań Jurija Apresjana, kontynuowanych przez Lidję Jordanską i Igora Mielczuka, a także przez językoznawców lubelskich.

Jurij Apresjan definiuje *konotacje* jako cechy (asocjacje semantyczne) będące „odbiciem wyobrażeń kulturowych i tradycji związanych z danym

¹⁹ Moim celem nie jest referowanie historii użycia terminu, gdyż zagadnienie to zostało szczegółowo opisane [zob. Majer-Baranowska 1988, Tokarski 1984: 13-15, 1988: 35-36], lecz przedstawienie, w jakim znaczeniu posługuję się terminem *konotacja* w niniejszej pracy.

wyrazem, panującej w danym społeczeństwie praktyki wyzyskiwania odpowiedniej rzeczy i wielu innych czynników pozajęzykowych” [1980: 94-95]. Według J. Apresjana, owe asocjacje semantyczne należą do domeny pragmatyki i nie wchodzą bezpośrednio do znaczenia wyrazu, są jednak dla semantyki ważne, gdyż stanowią motywacje porównań, derywacji semantycznych czy znaczeń metaforycznych wyrazu. Stąd też J. Apresjan sugeruje uwzględnienie tego typu cech przy budowie artykułów hasłowych w słownikach i umieszczanie ich „w specjalnej – konotacyjnej czy też pragmatycznej strefie odpowiedniego hasła słownikowego” [1980: 94-95].

Lidja Jordanskaja i Igor Mielczuk z kolei sformułowali następującą definicję *konotacji*: „Konotacja leksykalna jednostki leksykalnej L jest pewną charakterystyką, jaką L przypisuje swojemu referentowi i która nie wchodzi do jego definicji” [1980: 196], którą lingwiści często cytują, podkreślając jednocześnie konieczność oddzielenia konotacji od znaczenia leksykalnego [por. Pajdzińska 1988; Tokarski 1988; Zaron 1988]. Ryszard Tokarski zwraca uwagę na odmienny status poznawczy cech desygnacyjnych i konotacyjnych: „Taksonomie desygnacyjne służą przede wszystkim do logicznego porządkowania świata poprzez język, do uchwycenia społecznie obiektywnych właściwości tego świata. Natomiast konotacje semantyczne w zdecydowanie wyraźniejszy sposób pokazują subiektywizm myślenia człowieka, wykorzystują kryteria wartościowania świata” [1988: 51-52].

Przywołana definicja *konotacji* L Jordanskiej i I. Mielczuka zakłada, że „konotacja leksykalna jest semantyczną charakterystyką leksemu, a pośrednio tylko obiektu nazywanego przez leksem” [Tokarski 1988: 42]. A zatem definicja, która wyrosła z badań strukturalistycznych, rozróżnia dwa rodzaje cech, charakterystyk: językowe i encyklopedyczne. Stąd też Jordanskaja i Mielczuk posługują się terminami *konotacje encyklopedyczne*, czyli „realne właściwości realnych rzeczy” oraz *konotacje leksykalne*, które nie muszą być powiązane w sposób konieczny z obiektami świata fizycznego, ale łączą się z jednostkami leksykalnymi „niezależnie od tego, czy odpowiadają im prawdziwe (czy tylko mityczne) właściwości rzeczy realnych” [1988: 19].

Z problemem konotacji leksykalnych i encyklopedycznych łączy się zagadnienie weryfikacji cech konotacyjnych, które jest tożsame z udzieleniem odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób można odróżnić informacje czysto językowe od tych, które należą do tzw. szerokiej wiedzy o świecie [por. Tokarski 2004b: 16]. Na wczesnym etapie rozwoju badań nad konotacją problem ten nie budził większych kontrowersji, za językowo relewantne uznawano bowiem te cechy, które można było wyprowadzić na podstawie „działań na samym języku”. Źródło informacji o konotacjach stanowiły

derywaty słowotwórcze i semantyczne, frazeologizmy, przysłowia, różnorakie testy znaczeniowe [Jordanskaja, Mielczuk 1988; Tokarski 1987: 83; 1988, 2008].

Analiza skonwencjonalizowanych faktów językowych prowadzi do ustalenia konotacji systemowych, które nie wyczerpują całościowego opisu znaczenia jednostki leksykalnej. Sprowadzenie struktury znaczenia wyłącznie do cech utrwalonych w zjawiskach kodowych powoduje, że otrzymujemy obraz fragmentaryczny, niepełny, w którym kolejne fakultatywne składniki znaczenia są niejako dołączane do semantycznego rdzenia na zasadzie koniunkcji, „bez wskazywania na wewnętrzną, całościową logikę obrazu”. Poza tym metody wywodzące się ze strukturalistycznych teorii konotacji dobrze się sprawdzają w wypadku słów, których znaczenia są utrwalone w języku ogólnym. Zawodzą natomiast wtedy, gdy próbujemy zrozumieć, zinterpretować niekonwencjonalne, kreatywne użycia języka [por. Tokarski 2008: 147-150].

W tekstach kreatywnych pojawiają się składniki znaczenia słabo umotywowane na tle standardowych użyci języka, aczkolwiek są one w miarę powtarzalne i intersubiektywne. Takie cechy istnieją potencjalnie w świadomości użytkowników języka i dopiero odpowiedni kontekst, szczególne okoliczności użycia przywodzą je na myśl, aktualizują. Są to konotacje tekstowe, na które uwagę zwróciła Jadwiga Puzynina podczas prac nad językiem Cypriana Kamila Norwida [1990: 54-69]. Ryszard Tokarski zauważa: „Konotacje ujawnione w tekście są być może z leksykograficznego punktu widzenia drugorzędne czy niemożliwe do jednorazowych eksplikacji (...); jednak z perspektywy interpretacji tekstu są niezbędne, bo warunkują jego odczytanie” [2008: 149-150]. Składników takich nie da się ujawnić przy zastosowaniu metod tradycyjnych. W jaki zatem sposób to uczynić? Według J. Puzyniny, do ujawnienia konotacji tekstowych prowadzi analiza bliższych i dalszych kontekstów, odwoływanie się do intuicji językowej badacza, potwierdzanie jej u innych użytkowników języka, a w sytuacjach wątpliwych posługiwanie się badaniami ankietowymi [1990: 55-56]. Kryterium pomocniczym, potwierdzającym słuszność proponowanych analiz może być również argumentacja kulturowa (symbolika, wierzenia, mity, obrzędy, kultura obyczajowa). Wiedza utrwalona w języku jest tylko jednym ze sposobów poznawania otaczającej nas rzeczywistości, jest ona „zanurzona w ogólnej wiedzy o świecie, w znajomości realiów, kultury itp.” [Tokarski 1995: 55].

3.2. Formuła definicji otwartej i zasada wewnętrznej motywacji

Teksty artystyczne, w których niejednokrotnie zachodzą transformacje semantyczne, pozwalają wydobyć składniki znaczenia o niskim stopniu utrwalenia, a co za tym idzie okazują się niezwykle przydatne w badaniach nad pełnym semantycznym opisem słowa. Ryszard Tokarski zauważa: „Słowo może tu się pojawiać w niekonwencjonalnych, zaskakujących połączeniach syntaktycznych i semantycznych, co zwykle pociąga za sobą modyfikacje jego treści, powstawanie nowych, niestereotypowych łańcuchów skojarzeń” [1990: 117].

Możliwość odtworzenia całościowego modelu pojęciowego słowa, w którym jest miejsce dla konotacji słabych, potencjalnych, stwarza koncepcja definicji otwartej, sformułowana przez J. Bartmińskiego i R. Tokarskiego [1993], a rozwinięta przez R. Tokarskiego [2004 b, 1996], oraz zasada wewnętrznej motywacji [Tokarski 1996].

Formuła definicji otwartej zakłada, że na znaczenie składają się nie tylko cechy najsilniej kojarzone ze słowem, tworzące jądro semantyczne (znaczenie leksykalne), ale także szeroka gama konotacji systemowych i tekstowych. Jeżeli znaczenie jednostki leksykalnej identyfikuje się z rozumieniem, z tym, co ludzie myślą, gdy słowa używają, wówczas w opisie nie można pomijać żadnego użycia formy wyrazowej, żadnego typu tekstu, w tym także tekstu poetyckiego, który mimo iż jest silnie zindywidualizowany, bazuje przecież na doświadczeniu języka ogólnego. Problem znaczenia tekstu artystycznego w opisie semantycznym podnieśli A. Pajdzińska i R. Tokarski, stwierdzając: „Na znaczenie składają się zarówno komponenty stabilne, tekstowo inwariantne, jak też fakultatywne i realizowane kontekstowo konotacje semantyczne, obejmujące dość wyraziste, skonwencjonalizowane konotacje języka ogólnego oraz konotacje słabe, pojawiające się zwykle w niestandardowych użyciach słowa. Zadaniem badacza jest takie odtworzenie struktury semantycznej słowa, by uwzględniała ona nie tylko stabilny rdzeń znaczeniowy i zestaw silnych konotacji systemowych, lecz również możliwie szeroki zestaw konotacji tekstowych, w miarę powtarzalnych” [1996: 148].

Formuła definicji otwartej pozwala zatem na pokazanie całościowej struktury semantycznej, w której uwzględnione jest każde możliwe do zrozumienia użycie słowa, nawet takie, które wykracza poza konwencje języka ogólnego [por. Tokarski 1998: 45-46].

Z kolei kluczowym założeniem reguły wewnętrznej motywacji jest teza, że znaczenie słowa jest strukturą wielopoziomową, wewnętrznie uporządkowaną, składającą się z ciągów konotacyjnych wywodzących się

z semantycznego jądra i obejmujących wzajemnie się motywujące konotacje o różnym stopniu utrwalenia i uszczegółowienia: „Zasada ta pełni funkcje organizujące, uogólniające i wewnętrznie porządkujące informacje o językowo zinterpretowanych formach istnienia świata. Logicznie motywuje konotacje słabe, których relewancja mogłaby być podawana w wątpliwość, ponieważ wskazuje dla nich miejsce w całościowym znaczeniowym modelu słowa” [Tokarski 2008: 156]. Istotę tej koncepcji stanowi przekonanie, że każda cecha konotacyjna jest motywowana przez wszystkie inne składniki, z reguły bardziej konwencjonalne, a w związku z tym łatwiejsze do ustalenia.

W tej uporządkowanej strukturze znaczenia istotne funkcje pełnią konotacje tekstowe, które, rozwijają, uszczegóławiają i konkretyzują konotacje systemowe; a także motywują i łączą komponenty semantyczne z różnych poziomów struktury słowa [zob. Tokarski 1996: 107-108].

Zaproponowana przez R. Tokarskiego zasada wewnętrznej motywacji cech znaczeniowych, zakładająca, że elementy złożonej i uporządkowanej struktury można przewidzieć i logicznie uzasadnić, rozwiązuje kontrowersyjny i wielokrotnie dyskutowany problem dotyczący granic opisu semantycznego. Owa przewidywalność i wewnętrzne uporządkowanie struktury wyznaczają ramy, w których powinien mieścić się komponent semantyczny prawidłowo ustalony w procesie analizy tekstu. Zasada ta pozwala zidentyfikować cechy istotne z punktu widzenia całościowego opisu lingwistycznego i wyeliminować te składniki znaczeniowe, które mogłyby zostać włączone przypadkowo w strukturę semantyczną.

II. Przedmiot i cele analizy

1. Materiał badawczy

Dlaczego podstawę materiałową stanowi poezja? Dlaczego przedmiotem analiz uczyniłam nazwy kwiatów? Dlaczego zdecydowałam się na to, by analizowany materiał pochodził z epoki Młodej Polski? Odpowiedź na wyżej postawione pytania rzuci światło na decyzję w zakresie wyboru materiału badawczego przedmiotowej rozprawy.

Wybór tekstów poetyckich jako podstawy materiałowej jest niejako wynikiem przyjętych założeń metodologicznych. Tekst poetycki, będący rezultatem jednostkowej, niepowtarzalnej kreacji artystycznej, zawsze wyrasta z podłoża języka ogólnego. Nawet najbardziej niecodzienne skojarzenie, niezwykła metafora, zaskakująca myśl zachowują związek ze stan-

dardowymi użyciami języka, gdyż odwołują się do utrwalonych w języku ogólnym sądów o świecie [zob. Pajdzińska 1995: 102-103; Sławkowa 2001: 19; Tokarski 2001b: 237-238]. Ryszard Tokarski przekonuje, że poetyckie widzenie świata związane jest z obrazem rzeczywistości utrwalonym w języku. Poeta nie jest w stanie wykreować tekstowej wizji świata bez odwoływania się do tkwiących w języku sposobów konceptualizacji [1990]. Z kolei A. Pajdzińska dowodzi, że procesy poetyckiej kreacji nawiązują do ogólnych modeli poznawczych, które w tekstach są twórczo przekształcone i wzbogacane [1995]. Zrozumienie kreatywnego użycia słowa wymaga zatem odniesienia do znaczenia jednostki leksykalnej oddającego kulturowy sposób ujmowania świata za pomocą języka. Niestandardowe wizje rzeczywistości w tekstach artystycznych tworzą na tle obrazów konwencjonalnych zawartych w języku struktury dynamiczne, „czasem polemizujące z utrwalonym obrazem, czasami ten obraz dopełniające czy rozwijające, ale zawsze budujące semantyczne kontrapunkty w możliwie wieloaspektowym postrzeganiu świata” [Pajdzińska, Tokarski 2004: 29]. Badania nad językowym obrazem świata mogą zatem być w praktyczny sposób wykorzystane w analizach i interpretacjach literackich. Mogą bowiem pomóc w lepszym, pełniejszym, bardziej trafnym i dogłębnym odczytaniu poezji, nie zawsze przecież zrozumiałej i łatwej w odbiorze. Przykładowo, A. Pajdzińska wykazała, jak dużą wagę mają studia zmierzające do odtworzenia językowego obrazu świata dla interpretacji metafor poetyckich. Lubelska lingwistka przekonująco dowiodła, że w działaniach znaczeniowych, niezbędnych w zrozumieniu metafor poetyckich, punktem odniesienia powinny być znaczenia słów i struktur gramatycznych odzwierciedlające konwencjonalne sposoby myślenia o świecie utrwalone w języku. Istotne jest również to – podkreśla A. Pajdzińska – jak „konceptualizowane są poszczególne fragmenty świata i jakie ogólne kategorie pojęciowe obrazowego świata organizują”. Dalej badaczka konstatuje: „Odwołania do językowego obrazu świata czasami są wyraźne, kiedy indziej głęboko ukryte, trudniejsze do uchwycenia – w pierwszej chwili metafora może się wręcz wydawać czymś absolutnie indywidualnym, efektem jednostkowej wyobraźni i kreatywności językowej. Indywidualna wizja świata często jednak jest związana z obrazem świata utrwalonym w języku” [2008: 251].

Z kolei lingwiści, których celem jest odtworzenie systemu pojęciowego utrwalonego w języku, dostrzegają dwie zasadnicze korzyści wynikające z analizy materiału poetyckiego. Z jednej strony, utwory poetyckie mogą być wykorzystywane jako materiał weryfikacyjny, ponieważ pomagają znaleźć potwierdzenia tekstowe dla cech skonwencjonalizowanych, lecz słabiej utrwalonych i mających nieliczne poświadczenia w danych systemowych.

Z drugiej natomiast strony, teksty artystyczne są pomocne w ujawnieniu cech będących uzupełnieniem faktów skonwencjonalizowanych; pozwalają wydobyć kolejne modyfikacje znaczeniowe słowa, które w języku są mniej wyraziste, trudniej dostrzegalne lub niemożliwe do odtworzenia w wyniku analizy faktów systemowych [Pajdzińska, Tokarski 1996: 157-158].

Teksty artystyczne nabierają szczególnego znaczenia w odtwarzaniu semantycznych obrazów słów utrwalonych w języku epok wcześniejszych. Źródła leksykograficzne z drugiej połowy XIX wieku i początku XX zawierają zwięzłe, wręcz lapidarne opisy leksemów, w związku z tym nie dostarczają zbyt wielu informacji na temat tego, co użytkownicy języka z przełomu XIX i XX stulecia mieli na myśli, gdy posługiwali się np. słowem *konwalia* czy *goździk*. Nieprzypadkowo użyłam tych nazw kwiatów, ponieważ należą one do grupy słów, które charakteryzuje słabe utrwalenie w polszczyźnie. W celu rekonstrukcji struktury semantycznej *konwalii* i *goździka* nie można wykorzystać więc definicji leksykograficznych, ani też danych kodowych, np. przysłów, związków frazeologicznych czy de-rywatów słowotwórczych i semantycznych, ponieważ słowa te nie zostały poświadczane w żadnych faktach skonwencjonalizowanych. Jak wykażą przedstawione w pracy analizy, *konwalia* i *goździk* odgrywały znaczącą rolę w kulturze Młodej Polski, a odtworzenie ich językowych obrazów możliwe było tylko dzięki tekstom poetyckim, które okazały się podstawowym materiałem badawczym. W sytuacjach, gdy słowo nie ma poświadczeń w zjawiskach systemowych lub gdy te poświadczenia są słabe i nieliczne, teksty poetyckie pozwalają ujawnić nie tylko szeroką sferę konotacji tekstowych, będących transformacjami znaczeniowymi nazwy, ale także umożliwiają potwierdzenie cech skonwencjonalizowanych, wyrazistych kulturowo, a nawet ułatwiają dotarcie do tych komponentów, które tworzą twarde jądro semantyczne i są prototypowe.

Drugie zagadnienie, które wymaga wyjaśnienia, związane jest z wyborem nazw kwiatów jako przedmiotu analiz. Łączy się ono z problemem trzecim, a mianowicie, dlaczego zostały wybrane właśnie nazwy kwiatów w poezji Młodej Polski. Postaram się obie kwestie uzasadnić w jednym punkcie. Badania JOS zmierzają do rekonstrukcji nie tylko tego, w jaki sposób ludzie percypują konkretny fragment rzeczywistości, ale również tego, jakie są ogólne tendencje postrzegania świata. Stąd też, aby odtworzyć sposoby myślenia człowieka o świecie, należy poddać analizie takie jednostki leksykalne, które są szczególnie ważne dla człowieka. Edward Sapir stwierdził bowiem, że: „słownictwo jest bardzo czułym wskaźnikiem kultury” [1978: 62]. Myśl tę rozwinęła A. Wierzbicka. Udowodniła ona ścisłą zależność między życiem społeczeństwa a słownictwem języka, którym

to społeczeństwo się posługuje: „znaczenia poszczególnych słów z różnych języków (...) odzwierciedlają i przekazują określony sposób życia i określony sposób myślenia charakterystyczny dla danej społeczności (czy danej wspólnoty językowej) oraz (...) są absolutnie bezcenne jako klucz do kultury danego narodu dla tych, którzy pragną ją zrozumieć” [2007: 16, 21]. Struktura słownictwa jest podstawowym wskaźnikiem swoistych własności danej kultury, ale ważnym czynnikiem jest również częstotliwość użycia jednostek leksykalnych²⁰, a także zasada „słów-kluczy”. „Słowa kluczowe” danej kultury – tłumaczy A. Wierzbicka – „to słowa, które są dla niej w jakiś szczególny sposób ważne i które mogą o niej wiele powiedzieć” [2007: 35, 41-42].

Pojęcie „słów-kluczy” nie jest zjawiskiem nowym. W połączeniu z metodą pól wyrazowych jest ono szeroko stosowane jako narzędzie badawcze nad językiem poezji [zob. Sławkowa 2009: 32]. Możliwości, jakie daje zastosowanie metody pól stylistycznych i słów-kluczy²¹ (w połączeniu z teorią pól asocjacyjnych²²) w badaniach nad indywidualną semantyką, a co za tym idzie poetyką danego autora [Wyka 1969: 207], wykorzystał jako pierwszy Kazimierz Wyka, zainspirowany pracami Pierre’a Guirauda, w rozprawie nad słownictwem tematycznym Tadeusza Gajcego. Listę słów-kluczy ustala się przez porównanie frekwencji słów w tekście z ich frekwencją w języku w ogóle [Wyka 1969: 198-234]. Co prawda, nie istnieje lista frekwencyjna²³ nazw kwiatów w polszczyźnie przełomu wieków XIX i XX, jednak z dużym prawdopodobieństwem można przyjąć, że w poezji modernistycznej występują one z ponadprzeciętną częstotliwością. Wydaje się, że bez większego ryzyka nazwy kwiatów można uznać za słowa kluczowe dla poetyki Młodej Polski.

Nazwy kwiatów są związane w szczególny sposób z szeroko rozumianą kulturą (z symboliką, wierzeniami, obyczajami), a zwłaszcza z kulturą Młodej Polski. Skutkiem tego związku jest wysoki stopień nasemantyzowania, silne obciążenie znaczeniowe tych jednostek leksykalnych, o czym może

²⁰ Jeżeli mamy słowo w jednym języku i jego ekwiwalent w drugim języku i w jednym języku to słowo pojawia się bardzo często, a w drugim sporadycznie, oznacza to, że dane pojęcie w jednej kulturze odgrywa ważniejszą rolę niż w drugiej.

²¹ P. Guiraud *pole stylistyczne* wywodzi „z bardziej generalnego pojęcia językowego, które nazywa polem semantycznym” [Wyka 1969: 208].

²² Teorię pól asocjacyjnych wprowadził Ch. Bally, a na gruncie polskim rozpowszechniła ją S. Skwarczyńska [1953].

²³ Nie znamy również frekwencji nazw kwiatów we współczesnej polszczyźnie, *Słownik frekwencyjny* (z wyjątkiem *róży* i słowa *kwiat*) nie notuje częstości użycia poszczególnych nazw kwiatów [II, 509; I, 211].

świadczą chociażby niezwykle rozbudowana strefa konotacji poszczególnych nazw gatunkowych.

W języku i kulturze Młodej Polski panowała swoista „moda kwiatowa”. Świat roślin, a zwłaszcza kwiatów, cieszył się dużą popularnością i wśród artystów, i wśród zwykłych zjadaczy chleba, którzy chętnie posługiwali się tzw. „mową kwiatów” w grach salonowych. Ludzie sztuki wykorzystywali motywy florystyczne nie tylko w funkcji dekoracyjno-ornamentacyjnej, ale również jako składniki artystycznego kodu, elementy znaczące, niosące określony przekaz. Pierwsza funkcja dominowała w malarstwie, rzeźbie czy architekturze, druga z kolei w literaturze. Z popularnością danego motywu łączy się oczywiście jego wysoka frekwencja. Stąd też częstotliwość pojawiania się nazw kwiatów w modernistycznej poezji jest znacznie wyższa niż przeciętna. Częstość występowania danego składnika świata poetyckiego jest znacząca, gdyż wskazuje na jego konceptualną ważność, poznawczą wyrazistość. Ireneusz Sikora – historyk literatury i znawca tematu – zaobserwował, że symbolika kwiatowa była zjawiskiem najsilniej rozwijającym się w polskiej poezji przełomu wieków XIX i XX, a florystyczne symbole kluczowe „stanowiły integralny składnik młodopolskiego języka poetyckiego tworząc rozbudowany (...) i bardzo spójny system wyobrażeń symbolicznych” [1987: 111]. Na niezwykle istotną rolę kwiatów w młodopolskiej poezji wskazywał już wcześniej K. Wyka, który stwierdził, że stanowią one „elementy twórczej gry wyobraźni”. Wybitny badacz literatury polskiej nazwał modernizm „poezją tuberozy, kamelii, mimozy, lotosu (...) tudzież (roślin – dop. B.K.) krajowych wprawdzie, ale jakże rzadkich w poezji: tulipanu, jaśminu, lilii, hiacyntu (...) lub też po prostu poezją ostów, maków, powoju, dziewanny, podbiału, żarnowca (...) jałowców, wrzosów, szaleju, głogu, tataraku, łopuchów, jaskrów, szczawiu, kaczęńców, ślazu (...)” [Wyka 2003: 311]. Z kolei Jan Józef Lipski florystyczną wyobraźnię modernistów określił mianem znamiennej „signum” epoki [1975: 106].

Zainteresowanie młodopolskiej florystyką, a zwłaszcza motywami kwiatowymi, wynikało z ważnej funkcji, którą kwiaty pełniły w dziewiętnastowiecznej kulturze obyczajowej mieszczańsko-szlacheckiej. Nie bez znaczenia był również fakt, że podobne zjawisko rozwijało się w europejskiej literaturze modernizmu i symbolizmu²⁴.

W społeczeństwie dziewiętnastowiecznej Polski funkcjonowało mocne przekonanie, że kwiaty mają swój własny język. Rodzaj rośliny, kolor jej

²⁴ Zagadnienie to sygnalizuję jako jedną z przyczyn występowania w młodopolskiej poezji rozbudowanej symboliki kwiatowej, jednak szczegółowe jego referowanie wykracza poza ramy tematyczne niniejszej rozprawy, poza tym zostało ono już przedstawione przez I. Sikorę [1987: 36].

płatków, odpowiedni dobór i ułożenie kwiatów w bukietcie wyrażały czasami więcej niż dziesiątki słów. Przejawem przeświadczenia o istnieniu kwiatowego języka były szeroko rozpowszechnione tzw. „mowy kwiatów”, które stanowiły trwałe elementy życia towarzyskiego i obyczajowego²⁵. Były one wydawane jako części składowe dzieł literackich lub naukowych bądź też jako samodzielne książeczki, niezbędne w grach salonowych. Do najbardziej znanych należą: trzytomowa praca o zakładaniu ogrodów Józefa Strumiłły [1844], w której znajduje się zestawienie 100 nazw kwiatów opatrzonej konwencjonalnym znaczeniem; książka Józefa Chociszewskiego *Róże i niezapominajki* [1883], zawierająca około 190 gatunków roślin; *Mowa kwiatów* Józefa Dunina-Borkowskiego [1856-1857], w której występuje blisko 500 haseł; Mieczysława Rościszewskiego *Księga obyczajów towarzyskich*, obejmująca kilkadziesiąt nazw tworzących słownik języka kwiatów. Wydawano również anonimowo „mowy kwiatów”, np. *Mowa kwiatów. Zabawa towarzyska* [1902], *Rozmowa kwiatów, czyli znaczenie roślin ułożone w polski i łaciński język dla użytku i zabawy płci obojej* [1860] czy też *Mowa kwiatów, zawierająca znaczenia symboliczne roślin, zegar i kalendarz kwiatowy, mowę kwiatów wschodnią, tudzież zbiór poezji i we wstępie dzieje skrócone kwiatów przez miłośnika kwiatów...* [1841]. Nie są to oczywiście wszystkie publikacje na ten temat (wydawano je m.in. w czasopiśmie „Bluszcz”, a autorkami „mów kwiatów” były poetki i pisarki, np. Natalia Dzierżkówna czy Eliza Orzeszkowa), jednak nawet ten wrywkowy przegląd wydawnictw pokazuje społeczną skalę zjawiska w dziewiętnastowiecznej Polsce. Na przełomie XIX i XX stulecia zainteresowanie językiem kwiatowym utrzymywało się na równie wysokim, o ile nie wyższym, poziomie. Ten spetryfikowany system znaczeń symbolicznych pozostawał w oczywistym związku z konceptualizacjami, wyobrażeniami, dotyczącymi świata roślin, ówczesnych użytkowników języka. Tak liczne i cieszące się dużym powodzeniem „mowy kwiatów”, masowe wręcz wprowadzanie motywów florystycznych do literatury, a głównie poezji, świadczą o tym, iż słowa nazywające kwiaty były mocno „zakorzenione” w świadomości Polaków, a także odgrywały szczególnie istotną rolę w kulturze polskiej przełomu wieków XIX i XX. Są zatem źródłem cennych informacji i o kulturze, i o polskiej społeczności językowej.

Nie można zapomnieć również o tym, że symboliczny język kwiatowy, stanowiąc kontekst kulturowy dla cech konotowanych przez nazwy kwiatów, pomaga łatwiej dotrzeć do skonwencjonalizowanych składników

²⁵ Zjawisko narodziło się w krajach Dalekiego i Bliskiego Wschodu, a do Europy dotarło dzięki wyprawom krzyżowym i pielgrzymkom do Ziemi Świętej [zob. Strumiłło 1844: 357-358; WIEP 1929-1933: 263; zob. też Sikora 1987: 24-25].

znaczenia. Jest to szczególnie ważne, gdy słowa mają słabe poświadczenia w faktach systemowych.

Dokonując wyboru nazw kwiatów, jako przedmiotu analiz, uwzględniłam dwa kryteria. Pierwsze wiąże się z ich „zadomowieniem” w polszczyźnie, czyli dłuższą i bardziej wyrazistą obecnością w języku i polskiej kulturze. Konsekwencją tego faktu jest zjawisko mocniejszego ich nasemantyzowania. Drugie natomiast to kryterium frekwencji. Częstotliwość występowania nazw w tekstach poetyckich stała się podstawą wyłonienia piętnastu leksemów: *róży, lilii, narcyza, maku, konwalii, niezapominajki, fiołka, chabru, bzu, irysa, jaśminu, stokrotki, goździka, dziewanny, wrzosu*, które poddałam analizie.

W tym miejscu pragnę uczynić jedno zastrzeżenie. Zrezygnowałam z analizy nazwy rodzajowej *kwiat* na rzecz bardziej dogłębnego zbadania semantyki nazw gatunkowych. Decyzja ta została podyktowana względami praktycznymi. Otóż, rekonstrukcja struktury znaczeniowej hiperonimu *kwiat* stała się przedmiotem szczegółowych analiz Doroty Piekarczyk. Zestawienie materiału młodopolskiego ze współczesnym dowiodło, że semantyczny opis leksemu *kwiat* na podstawie tekstów modernistycznych byłby powtórzeniem treści zawartych w pracy D. Piekarczyk. Model pojęciowy *kwiatu*, struktura kategorii *kwiat* w polszczyźnie przełomu wieków i współczesnej są bardzo podobne. Najwięcej różnic między młodopolskim a dzisiejszym postrzeganiem świata roślin widać na poziomie semantyki nazw gatunkowych. Stąd też trudna, gdyż badacz zawsze chce przedstawić jak najobszerniej efekty swojej pracy, decyzja, by pominąć ten etap opisu.

2. Prezentacja materiału

Zasadniczą część materiału analitycznego stanowią teksty poetyckie z okresu Młodej Polski, zróżnicowane pod względem stylistycznym i gatunkowym. Ekskserpcję kontekstów, zawierających nazwy kwiatów, przeprowadziłam na podstawie tomów i tomików wierszy ponad 130 autorów, a także licznych antologii i zbiorów poezji, zawierających utwory twórców mniej znanych²⁶. Kryterium wyboru młodopolskich artystów było to, by nie ograniczać się wyłącznie do postaci wybitnych, lecz by uwzględnić również nazwiska drugorzędne i trzeciorzędne²⁷. Główną przyczyną takiego doboru poetów było przekonanie, iż należy stworzyć różnorodną bazę

²⁶ Zamieszczony na końcu książki wykaz źródeł tylko częściowo odzwierciedla wykorzystany do napisania tej pracy materiał poetycki.

²⁷ W badaniach literackich również uwzględnia się teksty zróżnicowane pod względem artyzmu. Przykładowo, Józef Bachórz zauważa, że: „w twórczości drugorzędnej winny się lepiej

materiałową, obejmującą zarówno teksty odzwierciedlające językowo-kulturową konwencję, jak również utwory o wysokim stopniu kreatywności językowej, ukazujące bogactwo i otwartość sfery konotacyjnej nazw kwiatów [zob. Tokarski 2004 b: 9].

W swoich badaniach wykorzystywałam także fakty leksykograficzne, zaczerpnięte ze *Słownika wileńskiego* i *warszawskiego*, czasami posiłkowałam się *Słownikiem Lindego*. O ile było to możliwe, dane wyjęte z tych źródeł stanowiły punkt wyjścia analiz semantycznych. Uwzględniłam również informacje pochodzące ze słowników etymologicznych [Aleksandra Brücknera, Franciszka Sławskiego, Wiesława Borysia, Andrzeja Bańkowskiego] oraz słownika frazeologicznego Stanisława Skorupki. Informacje zawarte w słownikach posłużyły do odtworzenia mocno utrwalonych w języku komponentów znaczenia.

Ważną rolę w rekonstrukcji językowych obrazów kwiatów odegrały liczne opracowania kulturowe, ukazujące znaczenia symboliczne roślin czy też ich funkcje w kulturze obyczajowej. Korzystałam w tym względzie ze słowników symboli [np.: Biedermann 2001; Carr-Gromm 2005; Chanel, Simarro 2008; Chevalier, Gheerbrant 1996; Cirlot 2006, Feuillet 2006, Forstner 2001, Hall 1977; Herder 1992; Hoffsümmer 2001; Impelluso 2006, Kobielus 2006; Kopaliński 2006; Lurker 1989, 1994; Seibert 2007; Tresidder 2005], słowników mitów i mitologii [np. Cotterell 1993; Grimal 2008; Kempniński 1993; Schmidt 2006], publikowanych w ówczesnych czasach „mów kwiatów”²⁸ i wielu innych prac o charakterze kulturowym [np. Corbin 1998; Delumeau 1996; Gross 1990; Gruszecki 1877; Jagła 2009; Kandinsky 1984; Kobielus 1997; Krenz 2005; Kwaśniewicz 1981; Maciotti 2006; Pastoureau 1986, 2006; Ripa 2008; Rotter 2007; Sermonti 1992]. Fakty w nich zawarte stanowią kontekst kulturowy, ukazują szerszą perspektywę oglądu zjawisk językowych, a nierzadko uzasadniają słuszność proponowanych interpretacji.

3. Cel analizy

Głównym celem pracy jest odtworzenie struktur semantycznych nazw kwiatów, czyli ujawnienie zawartej w języku z przełomu XIX i XX wieku interpretacji fragmentu rzeczywistości, który odnosi się do świata roślin. Innymi słowy, chciałabym pokazać, jak w młodopolskiej poetyce, będącej

niż w arcydziełach odzwierciedlać upodobania i nastroje opinii oraz bezpośrednio w życiu kulturalnym istniejące zapotrzebowania estetyczne (...)” [1972: 21].

²⁸ Wykaz został podany w rozdziale *Materiał badawczy*.

jedną z wielu perspektyw oglądu „świata ukrytego za słowami” w dyskursie artystycznym, modelowane są znaczenia nazw kwiatów. Interesuje mnie, w jaki sposób na przełomie XIX i XX wieku konceptualizowano nazwy kwiatów, czyli co ludzie myśleli, gdy wypowiadali słowa *róża*, *fiołek*, *niezapominajka* czy *dziewanna*. Chciałabym sprawdzić, które właściwości świata roślin są w ówczesnym języku wyszczególnione i wyeksponowane, w jaki sposób są zorganizowane, które cechy składają się na znaczenie i własności oraz które składniki semantyczne decydują o wartościowaniu.

Analizy powinny pokazać również, dzięki rekonstrukcji całościowej struktury słowa, która jest wewnętrznie uporządkowana i uwzględnia każde, nawet potencjalne użycie słowa, zależności między skonwencjonalizowanymi składnikami znaczenia a konotacjami tekstowymi, wyznaczającymi kierunki ewolucji znaczeniowej słowa.

Znaczenie słowa nie jest prostym odbiciem cech desygnatu, ale efektem działań człowieka, którego widzenie świata zdeterminowane jest typem racjonalności, określonym punktem widzenia i perspektywą (człowiek ekspozuje jedne składniki znaczenia, inne pomija). Stąd też analizy, prowadzące do odtworzenia struktur semantycznych, powinny ujawnić, jaki wpływ na znaczenie słowa mają czynniki zewnętrzne – realne właściwości desygnatu, a jaki przyczyny psychiczne, kulturowe, np. system wartości wyznawany przez daną wspólnotę językową, a także światopogląd, filozofia epoki warunkujące konwencję poetycką. Interesujące wydaje się również sprawdzenie, jak wyglądają tekstowe realizacje obrazów konwencjonalnych oraz jak bardzo swoista modernistyczna uczuciowość, związana ze smutkiem, znużeniem, zniechęceniem, rozpaczą etc., a także konwencja poetycka, którą za K. Wyką można nazwać *sensualnym dreszczem*, wpłynęła na kierunki rozwoju znaczenia nazw kwiatów i wartościowanie. Zasadniczą właściwością modernistycznej poetyki jest „skłonność do kontrastu wprowadzającego w sytuacje zazwyczaj radosne i optymistyczne zgrzyt pesymistyczny, drażniącą niespodziankę. (...) Podnieta idąca od przyrody, która już zdołała się zbanalizować i zatrzeć, nagle drażni, nakazuje uwagę zmęczonej wrażliwości” [Wyka 2003: 256]. Jak silnie tradycyjne obrazy przenikają świadomość ówczesnych użytkowników języka? Na ile młodopolska konwencja poetycka zdominowała postrzeganie świata roślin? Czy modernistyczne wyobrażenia kwiatów wymykają się standardowym formom myślenia o świecie roślin, czy też są z nimi zbieżne? Niniejsza rozprawa jest próbą zmierzenia się z tymi pytaniami.

Ostatnim celem pracy jest odnalezienie pewnej ciągłości kulturowej. Wyżej nadmieniałam, że chciałabym sprawdzić, na ile młodopolskie konceptualizacje kwiatów odwołują się do tradycyjnych obrazów. Kolejnym

etapem badań jest przyjrzenie się młodopolskim obrazom kwiatów w kontekście współczesności, a mianowicie w jakim stopniu semantyka nazw kwiatów we współczesnej polszczyźnie jest kontynuacją opisu językowo-kulturowego właściwego Młodej Polsce. Wyniki analiz materiału młodopolskiego zestawiam i porównuję ze współczesnymi obrazami kwiatów, aby uchwycić, jak bardzo zmienił się sposób myślenia ludzi o tym wycinku rzeczywistości. Przy konfrontacji posługuję się dwiema metodami. Korzystam z pracy D. Piekarczyk, która przedstawiła wnikliwą analizę semantyki pięciu nazw kwiatów (*róży, lilii, fiołka, chabru i wrzосу*) we współczesnej polszczyźnie. W odniesieniu do pozostałych nazw, które we współczesnym języku polskim są słabo utrwalone, przeprowadziłam własną ekscerpcję materiału. Starałam się tu uwzględnić wybitnych twórców poezji, jak również poetów mniej uznanych, a nawet takich, którzy swoje teksty publikują wyłącznie na blogach internetowych. W takiej twórczości bowiem odbijają się wyobrażenia ogółu społeczeństwa, zwykłych, przeciętnych ludzi. Są one z reguły typowe, bliskie konwencji języka ogólnego.

Rekonstrukcję struktury semantycznej nazw kwiatów opieram na modelu pojęciowym *kwiatu*, zaproponowanym przez A. Wierzbicką [1985], J. Barmińskiego [1993] i rozwiniętym przez D. Piekarczyk [2004]. Rama pojęciowa składa się zatem z sześciu subram: WYGLĄDU, ZAPACHU, MIEJSCA ROŚNIĘCIA, CZASU KWITNIENIA, ZACHOWANIA, RELACJI DO CZŁOWIEKA.





RÓŻA

— KWIAT NAJPIĘKNIEJSZY

Róże od wieków fascynowały człowieka. Ich uroda oddziaływała na zmysły, rozbudzała wyobraźnię, była źródłem natchnienia, wywoływała refleksję. Róże na ziemi pojawiły się ok. 40 milionów lat temu. Pierwszy wizerunek róży widoczny jest na liczącym 3900 lat fresku z błękitnym ptakiem z Knossos na Krecie [Pelt i in. 2001: 126]. Przyjmuje się, że ich kult rozpoczął się w Chinach. Już w czasach Konfucjusza (551-479 p.n.e.) róża miała długą tradycję i cieszyła się wielkim uznaniem, o czym świadczy fakt, że w chińskiej bibliotece cesarskiej znajdowało się ponad 600 ksiązek poświęconych tym kwiatom i ich uprawie, a kosztowne olejki różane dostępne były tylko najmożniejszym. Zwykłemu śmiertelnikowi groziła kara śmierci za samo dotknięcie wonnej substancji. Z Chin uprawa róż dotarła do Iranu, Grecji, a potem także do Rzymu [Askanas 1975: 3-4]. Ten piękny i szlachetny kwiat szybko zyskał popularność i zajął eksponowane miejsce w kulturze Wschodu i Zachodu. Wskazują na to mity i legendy związane z królową kwiatów¹, np. według starożytnej legendy hinduskiej Lakszmi – bogini piękna, szczęścia i bogactwa – narodziła się z rozwijającego się pączka róży, a w Persji istniało przekonanie, że róże były darem Allacha, a na czerwono zabarwiła je krew słowika zakochanego w róży i zranionego jej cierniem. Mistycy islamscy utrzymują, że Mahomet został przeniesiony z Mekki do Jerozolimy na posłaniu wypełnionym płatkami róż. Białe róże, które posadzono na pamiątkę proroka i chwałę Allacha wokół meczetu al-Aksa w Jerozolimie, symbolizują krople potu wylane przez Mahometa zmęczonego podróżą do Jerozolimy. Muzułmanie otaczają różę szczególną czcią, dlatego nie mogą stąpać po płatkach tych kwiatów.

¹ Informacje podane poniżej przywołuję za: [Mamczur, Gładun: 1988: 95; Lithuanis 1914: 20-62; Jabłońska 1965: 93-102; Kołodziejczyk 1946: 198-207; „Kwiaty” 1999/1: 20].

Mają obowiązek podnieść je z ziemi i złożyć w spokojnym miejscu. Według Anakreonta, róże powstały z morskiej piany w chwili narodzin Afrodyty, a na czerwono zabarwiła je krew bogini spieszącej do śmiertelnie ранego Adonisa. Legendy z chrześcijańskiego kręgu kulturowego powstanie kwiatu łączą z biblijnymi dziejami ucieczki świętej rodziny do Egiptu, a symbolikę róży odnoszą do kultu Matki Bożej.

Przywołane opowieści wyraźnie pokazują, że róże kojarzono z postaciami odgrywającymi istotną rolę w wierzeniach różnych, czasami bardzo odległych od siebie kultur. Niewątpliwie jednym z czynników, który się do tego przyczynił, była długa tradycja kulturowa związana z tym kwiatem. Z drugiej natomiast strony przyznanie róży tak szczególnego miejsca w wielu religiach było tą siłą, która sprawiała, że jej funkcje kulturowe rozwijały się i nabierały coraz większego znaczenia. W ciągu wieków wokół kwiatu rozbudowana została bardzo bogata symbolika, która – wbrew informacjom zawartym w *Słowniku symboli*² [Chenel, Smarro 2008: 211-212] – w dużej mierze nadal pozostaje aktualna [zob. Piekarczyk 2004: 45].

Czasy swojej świetności róża przeżywała w epokach, gdy hołdowano idei *varietas*, np. w baroku. Ogromna popularność motywów florystycznych w poezji tego okresu widoczna była m.in. w zamiłowaniu ludzi tej epoki do ogrodów i sadów [zob. Vincenz 1989: LX-LXV]. Motyw róży pojawia się na przykład w poezji jednego z najwybitniejszych poetów polskiego baroku – Daniela Naborowskiego³ [Rejter 2009: 152-159]. Wyjątkowe miejsce róża zajmowała także w języku i kulturze Młodej Polski. Świadczą o tym nie tylko liczne derywaty semantyczne i słowotwórcze pochodzące od nazwy róża⁴ (w tym nazwy innych roślin, np. róża alpejska czyli różanecznik, róża białogłowska a. zielna a. czarna a. rajska, róża bobkowa, róża japońska, róża jerychońska, róża ślazowa, róża guziczkowa, róża koczna a. kostna a. kosna, różanka), frazeologizmy i przysłowia⁵ z komponentem róża czy też liczne nazwy gatunkowe, np. róża kosmata a. głogowa, kutnerowata, pospolita a. polna a. psia, stulistna a. centyfolia, żółta a. szepszyna, majowa, biała, ognista, goździkowa, zarosłowa, karłowata, niska, śniada,

² Słownik ten informuje, że dziś róża identyfikowana jest wyłącznie z miłością.

³ Semantyka nazwy kwiatu wyłaniająca się z utworów poety odzwierciedla barokowe i uniwersalne sposoby konceptualizacji róży.

⁴ Róża zdeklasowała wręcz nazwy innych kwiatów w tym względzie, tzn. od nazwy żadnego innego kwiatu nie utworzono tylu derywatów i nazwa żadnego innego kwiatu nie jest komponentem tak wielu związków frazeologicznych i przysłów.

⁵ Przykłady związków frazeologicznych i przysłów z komponentem róża zamieszczam w części analitycznej.

*kolczysta, czarnoowocowa*⁶; ale także niezwykła wręcz częstotliwość występowania tego kwiatu w poezji. Purpurowa róża jest najpopularniejszym motywem florystycznym w tekstach poetyckich Młodej Polski [por. Sikora 1987: 43]. Niezwykłą rolę odgrywała także w kulturze obyczajowej i życiu towarzyskim tego okresu. W popularnej w owym czasie zabawie towarzyskiej, zwanej „mową kwiatów”, przede wszystkim symbolizowała miłość, choć nie tylko: „W mowie tej każda roślina była przedstawicielką jakiegoś uczucia, jakiegoś stanu duszy i przenosiła odpowiedź, której usta nie mogły lub nie chciały wyrzec wyraźnie, a była to mowa tak tajemnicza, że nawet wobec liczego grona osób tylko dla dwojga była zrozumiałą. Nadawały się do niej przede wszystkim kwiaty pachnące, a wśród nich najgłośniejszą i najwybitniejszą rolę odgrywała ta, którą słusznie okrzyknął świat cały królową, jako najpiękniejszą wśród pięknych – róża, symbol młodości, piękności i miłości” [Ulanowska 1886: 14-15]. Róże zatem zastępowały miłosną korespondencję, z liczby kwiatów, ze sposobu ich ułożenia, rozchylenia płatków i liczby można było odczytać zamiary i uczucia osoby przysyłającej bukiet. Wydaje się, że przywołane fakty dostatecznie uzasadniają wyjątkowe miejsce królowej kwiatów w kulturowo-językowym obrazie roślin Młodej Polski.

Polska nazwa *róża* jest piętnastowieczną pożyczką, z łacińskiego *rosa* [Spólnik 1990: 88]. Aleksander Brückner pochodzenie słowa wywodzi z gwarowej wymowy greckiego leksemu *rodon*, a to z kolei, wg wybitnego etymologa, „wyszło ze Wschodu irańskiego, pers. *ward* ‘róża’” [1993: 466]. Greckie określenie róży *rhodon* dało nazwę wyspie Rodos, której kwiat ów w starożytności był godłem, patronem zaś był bóg słońca – Helios [Świderkówna 1978: 187]. Grecy nazwę kwiatu wiązali z czasownikiem *reein* ‘płynąć, rozlewać’, ponieważ „rozlewają się z niej strumienie woni; tym samym jednak ulatnia się też jej żywotna substancja i dlatego tak szybko więdnie. Św. Klemens Aleksandryjski przytacza również tę etymologię w *Wychowawcy*” [Forstner 2001: 191].

Słownik wileński znaczenie słowa opatruje kwalifikatorem *botaniczne* i definiuje je następująco: ‘[Rosa], roślina z rodzaju *różowatych*, której i dała nazwanie, należy do klasy 12éj, rzędu *wielostłupkowego*, według ukł. Linn.’ *Słownik warszawski* podaje jeszcze krótszą definicję: ‘(rosa) roś. z rodziny różowatych’. Przywołane opisy leksykograficzne koncentrują się wyłącznie na określeniu przynależności róży do nadrzędnej kategorii botanicznej. Nie sposób doszukać się w nich cech, które tłumaczyłyby wyjątkowe miejsce róży w językowym obrazie roślin i które uzasadniałyby jej niebagatel-

⁶ Przykłady nazw derywowanych od leksemu *róża* i nazw gatunkowych pochodzą ze *Słownika warszawskiego* (SW) i *Słownika wileńskiego* (SWil).

ną rolę nie tylko w europejskim kręgu kulturowym. Co więcej, słowniki nie informują o zasadniczych własnościach róży, dotyczących chociażby wyglądu czy zapachu, a to przecież one motywują jej podstawowe cechy semantyczne. Lakoniczne informacje na ten temat można znaleźć w SWil, który, po definicji słownikowej, wymienia gatunki róż i zamieszcza krótkie opisy poszczególnych odmian. Z oczywistych względów są one jednak niewystarczające. Istnienie w języku nazw gatunkowych, które są traktowane jako nazwy kategorii podrzędnych⁷, „jest przejawem wyodrębnienia przez użytkowników języka podkategorii mniej typowych dla róży. Wyrażenie takie, jak *dzika róża* funkcjonuje w polszczyźnie właśnie dlatego, że nie oznacza ono kategorii podstawowej, lecz jest rozumiane jako jej rozszerzenie. Centralne podkategorie nie mają swoich osobnych nazw – są nazywane po prostu *różą*. Dodatkową nazwą określane są te elementy kategorii, które wyróżniają się jakimiś cechami (np. wyglądu, miejsca rośnięcia, sposobu rośnięcia) i z tego powodu nie są traktowane jako równorzędne z elementami centralnymi” [Piekarczyk 2004: 48].

Słownik wileński uwzględnia dodatkowo znaczenie ‘kwiat tej rośliny’, które powstało na skutek zmiany semantycznej o charakterze metonimicznym. W związku z tym nie traktuję go jako przedmiotu odrębnych interpretacji, lecz biorę pod uwagę bezpośrednio w analizach znaczenia podstawowego wyrazu.

Z ustaleń D. Piekarczyk wynika, że prototypową różę charakteryzują następujące cechy: ‘ma czerwone kwiaty (rzadziej białe)’, ‘kwiaty mają liczne płatki’, ‘kwiaty pachną’, ‘łodygi mają ciernie’, ‘łodygi są długie, sztywne’ [2004: 53]. Potwierdzone przez słowniki fakty skonwencjonalizowane (derywaty słowotwórcze i semantyczne, związki frazeologiczne i przysłówia), w których cechy te zostały utrwalone, a także niezwykła wręcz liczba kontekstów poetyckich eksponujących wskazane cechy dowodzą, że takie wyobrażenie róży było również typowe na przełomie XIX i XX wieku, a nawet wcześniej. ‘Czerwony kolor kwiatów’ jako typowy dla róży podaje już *Słownik Lindego*: „W potocznym mówieniu, róża = czerwona róża zwyczajna, królowa kwiatów, piękny kwiat”. Poświadczona została w nim również cecha ‘ma ciernie’. A oto inne przykłady ze SWil i SW oraz NKPP: *mleko i róża*, dom. na twarzy; *róże jagód*; *róże przedziwne, jako gdy ś. żarzy w mleku krew purpurowa, pałały z jej twarzy; nie ma róży bez kolców; gdzie róża tam i ciernie; I świnie złote pachną jak róże; róża = med.* ‘miejscowe właściwe zapalenie skóry często połączone ze stanem gorączkowym’. ‘Czerwony kolor kwiatów’ róży, ‘zapach’ oraz cechę ‘ma ciernie’ wyraźnie

⁷ Nazwy te nie zawsze odpowiadają gatunkom i odmianom wyróżnianym przez botaników.

eksponują teksty poetyckie, np.: *Woń słodka czerwonych róż* [M. Wolska, *Wizja różana*, Ww, s. 8], *znów drżą gwiazdy, wonieją róż czerwonych pęki* [Z. Wojnarowska, *Cichy zakątek szczęścia!...*, KM, s. 65]; *Senne/ Płomienne/ Czerwone róże./ Wonny, upojny/ Różany krzew!* [L. Szczepański, *Róże*, s. 55]; *Znajdziesz wśród drogi nie same kwiaty,/ Bez cierni niema róż!* [W. Bukowiński, *Pożegnanie przyjaciela*, Np, s. 160]; *Nie ciesz się, każda róża miewa swoje ciernie...* [X. Pusłowski, *Barweny*, s. 9]. W młodopolskich tekstach poetyckich licznie występują także *róże purpurowe, szkarłatne, pąsowe, rubinowe, płomienne, krwawe*. Dwie ostatnie nazwy nawiązują do prototypowych odniesień dla barwy czerwonej – *krwi i ognia* [zob. Tokarski 2004 b: 83-90], które w istotny sposób wpływają na modelowanie znaczeń *róży*. Pozostałe kolory są wariantami *czerwieni*.

Spośród cech fizycznych wpisanych w semantykę *róży* w młodopolskim obrazie kwiatu najsilniej zostały utrwalone trzy: ‘ma czerwone kwiaty’, ‘ma ciernie’, ‘pachnie’. I to one konstytuują semantyczne jądro nazwy. Każda z tych cech rozwijana jest w postaci konotacji semantycznych, które odzwierciedlają funkcje przypisywane *róży* przez język i kulturę. Konotacje semantyczne o różnym stopniu utrwalenia i uszczegółowienia tworzą często zachodzące na siebie ścieżki konotacyjne, które składają się na pojęciowy model słowa. W dalszej części pracy będę starała się pokazać tę skomplikowaną strukturę semantyczną.

Prawdopodobnie zdecydowana większość użytkowników języka na słowo *róża* reaguje wyobrażeniem kwiatu o czerwonych płatkach. Ten kulturowy model *róży* utrwaliała wielowiekowa tradycja. Czerwona barwa kwiatów jest tak silnie kojarzona z *różą*, że stała się jej cechą prototypową. Jest także symbolem samej *róży* [Kopaliński 2006: 51]. Czerwień w symbolice kolorów zajmuje miejsce szczególne. Ryszard Tokarski nazwał ją kolorem najdoskonalszym [2004 b: 78]. Nie bez powodu, takie znaczenie posiada ona np. w alchemii – jest kolorem ostatecznym w alchemicznym łańcuchu kolejnych przekształceń [Rabinowicz 1978]. Czerwień i jej odcienie, szczególnie purpura i karmazyn, traktowane były jako barwy atrakcyjne, nobilitujące, przynależne władcom, hierarchom kościelnym i świeckim [Tokarski 2004 b: 84-85], np.:

Z ogrodu moich wspomnień przynoszę ci różę,
Co szczęśna kwitła niegdyś w królewskiej purpurze
[Z. Dębicki, *Nie pytaj*, P, s. 72]

Przykłady kojarzenia *czerwieni* z *pięknem róży* odnajdujemy nie tylko w polskiej literaturze. Wilhelm z Lorris we francuskim poemacie *Powieść*

o róży (XIII wiek) w taki oto sposób opisuje piękno kwiatu: *Wybrałem spośród pączków jeden,/ tak piękny, że aż bez wartości/ stawał się przy nim każdy inny,/ (...) najlepszym bowiem Natury/ dziełem zdobiący płatki kolor:/ odcień czerwieni delikatny* [1997: 89-90]. Związek barwy czerwonej z bogactwem i pięknem odnaleźć można także w polskich przysłowiach, np. *Czerwone i żółte cholewy do stołu, a czarne za drzwiami*⁸ [NKPP I: 284], *Co czerwone, to ładne, a co słodkie, to dobre* [NKPP I: 370]. W znaczeniu poetyckiego słowa *krasny* obecne są komponenty semantyczne ‘czerwony’ oraz ‘piękny, urodziwy’, a rzeczownik *krasa*, który dziś oznacza ‘piękno, urodę’, w SJPD odnotowany jest z kwalifikatorem *przestarzały* w znaczeniu ‘barwa, kolor (zwłaszcza barwa czerwona, jaskrawa)’. Związek *czerwieni* z *pięknem*, *urodą* w naturalny sposób wpływa na modelowanie semantyki róży. Skoro prototypowa róża jest *czerwona*, a kolor *czerwony* konotuje ‘piękno’, ‘urodę’, staje się oczywiste, że mocno utrwalony w modelu konceptualizacyjnym słowa składnik ‘piękno’ róży motywowany jest ‘czerwoną barwą kwiatów’. Z badań Grażyny Habrajskiej wynika, że cecha ‘jest piękna’ należy do komponentów tworzących standard semantyczny róży [2001]. Cechę tę poświadczają liczne fakty językowe z przełomu XIX i XX wieku, np. skonwencjonalizowane porównania typu: *kwitnąć, wyglądać jak róża* [Krasnowolski, Galle 1928: 291]; *dziewczę jak róża* (SWil), *Tak mi ś. ładna zdajesz, gdyby R. rozkwitająca* (SW) czy też przysłowia: *Nie czas żałować róż, kiedy płoną lasy; Piękne czasy rodzą róże, słabe zaś przynoszą burze; U dobrego męża żoneczka jak róża, a u złego draba we trzy lata baba* [NKPP III: 95; I: 362; II: 432]. Cechę róży ‘jest piękna’ często aktualizują młodopolskie teksty poetyckie, np.:

Zresztą świat dziś tak cały przepojony ciszą
 Że słyhać ciężkie róży spłonionej westchnienie –
 A wszystko co żyje, patrzy z dala
 Na ten kwiat piękny niby widzenie,
 [A. Kłopotowska, *Szkarłatna róża*, s. 13]

Lipcowym rankiem rozkwitły róże,
 Strojne, rozkoszne, bujne i duże
 I od złotego żaru kraśniały
 W chwale piękności, w światłości białej.
 [L. Szczepański, *Róże*, s. 55]

⁸ Przysłowie to zostało opatrzone następującym komentarzem: „dawni panowie i magnaci mieli cholewy u butów z różnokolorowych drogich materii; bogaci dostają pierwsze miejsce, a biednymi pogardza się”.

‘Piękno’ róży ewokowane jest także w utworze Józefa Wierzbickiego, który z róży uczynił berło bogini piękna, Lakszmi:

Wstąpiła na zielone łąk kobierce,
 Królowa wdzięku – Lakhsmi złotowłosa
 I idzie, aby porwać wszystkich serce,
 (...)
 Trzymając z kwiecia różanego berło.
 [Lakhsmi, OB, s. 179-180]

Najpełniej jednak konotację tę odzwierciedla określenie *królowa kwiatów*, które nie tylko podkreśla urodę róży, ale także wskazuje, że jest ona najpiękniejsza spośród wszystkich kwiatów, np.:

Róża, kwiatów królowa,
 Swoich skarbów nie chowa.
 [K. Gliński, *Stój! stój, piękna pastuszko!*, P, s. 111]

To dla róży królowej
 Nuci śpiewak dąbrowy,
 Lecz daremne śpiewanie ptaszyny,
 Czarującej wśród ciszy
 Róża piosnki nie słyszy,
 Bo biedaczka już... śpi od godziny.
 [A. Glińczyński, *Słowik*, s. 156-157]

Określenie *królowa kwiatów* funkcjonuje w różnych kulturach, a wywodzi się ze starożytnej Grecji. To poetka Safona w taki sposób określiła różę, dostrzegłszy jej niezwykłą urodę. A zatem cecha *róży* ‘jest piękna’ obecna jest w naszej kulturze od czasów antycznych. Alojzy Osiński, opisując znaczenie róży w świecie starożytnym, stwierdza: „Ten kwiat był także ozdobą Wdzięków, *Gratiae*, ponieważ na wzór róży te boginie iaśnieją swoją urodą bez obcý przyprawy” [Osiński 1812: 355]. Taka konceptualizacja róży znalazła odzwierciedlenie w malarstwie. Na obrazie *Trzy Gracje* Hansa von Aachena amerek trzyma wieniec upleciony z róż nad głowami bogiń.

Kulturowo-językowe skojarzenie *róży z pięknem* znajduje potwierdzenie także we współczesnym językowym obrazie tego kwiatu. Świadczą o tym nie tylko skonwencjonalizowane porównania, np. *piękny jak róża* (SFRAZ II: 68), ale także liczne konteksty poetyckie [zob. Piekarczyk 2004: 53-55].

W tekstach poetyckich Młodej Polski *róża* konotuje również ‘piękno’ w ujęciu metaforycznym jako uniwersalną kategorię estetyczną, np.:

Nie napotkasz więcej róż,
 Zwiądl wszelkiego piękna kwiat,
 Wajdeloto, lirę złóż!
 Tak dziś nowy woła świat.

[W. Łaszczyński, *Tryumf pieśni*, s. 26]

Cecha semantyczna ‘piękno’ róży uzasadnia konotację ‘piękna idealnego’, ‘doskonałości’. W wierszu Bronisławy Ostrowskiej do róży zostało porównane doskonale dzieło sztuki, o którego stworzeniu marzy każdy artysta: *Stworzyć dzieło tak pełne harmonii jak róża* [B. Ostrowska, *Stworzyć dzieło tak pełne harmonii jak róża...*, P, s. 272]. Natomiast Jerzy Żuławski w metaforyczny sposób zestawiał różę z wszechświatem – doskonałym dziełem Stwórcy:

Wszechświat się w myśli jego jak róża rozwinął –
 Nad wszechświatem Bóg błysnął – i w nim się
 rozplynął.

[*Spinoza*, III, s. 171]

Takie konceptualizacje znajdują potwierdzenie w kulturze Wschodu. Ze względu na niezwykle piękno róża była uznawana przez Persów za królową ogrodu. Dla perskiego filozofa, poety, astronoma i matematyka – Omara Chajjama (zm. 1123) – róża była symbolem perfekcji. Takie wyobrażenia róży nie są obce również kulturze Zachodu. Róża jest atrybutem Wenus. Na obrazie Sandro Botticellego *Narodziny Wenus* boginię, wyłaniającą się z morskiej piany, otaczają przepiękne róże: „Wenus, zgodnie z poglądami neoplatoników, była symbolem idealnego boskiego Piękna – zmysłowego, a zarazem, poprzez sublimację, duchowego. Przybywając na ziemię, owo Piękno, które jest przymiotem Boga i od Boga pochodzi, zapładnia Naturę, rozumianą zarówno jako świat przyrody, jak i świat człowieka, jego umysłu i jego twórczości. Tym samym Wenus-Piękno (*Venustas*) stanowi personifikację *Humanitas* – kultury ludzkiej” [*100 najsłynniejszych obrazów świata 2010*: 47].

Zaktualizowane w obu wyżej cytowanych utworach asocjacje między różą a aktem kreacji w kolejnych utworach ulegają dalszym transformacjom. Cechy konotacyjne ‘piękno idealne’, ‘doskonałość’ pozwalają wiązać różę z poezją, *natchnieniem poetyckim*. W wierszu Marii Grossek-Koryckiej róża jawi się jako symbol talentu poetyckiego, natchnienia⁹:

⁹ B. Olech zauważa, że z poezji Grossek-Koryckiej wyłania się obraz poety należącego do dwóch porządków: realnego i metafizycznego, a dar talentu – jak stygmat – wyróżnia go pośród innych i nakazuje wychylać się w stronę nadnaturalnego [Olech 2005: 52].

I w ten moment na taflę wylała się kruża!
 Przybysz zrozumiał... Stał się na obliczu szary,
 Ale w tej chwili spostrzegł, jak przez okno róża

W dom gościnny zagląda z samowolą księcia!
 Zerwał ją jednym susem i wrzucił do czary,
 A Mistrz także zrozumiał... i wziął go w objęcia!
 [Rozmowa, U, s. 275]

Poezja sprawia, że to, co zwykle i typowe staje się piękne i niecodzienne. Jan Kasprówic w liryku *Amor vincens* wyeksponował metaforyczny związek: róża – piękno poezji:

Daną mu była przez łaskawe bogi
 Zdolność, nad wszystkie ponętniejsza skarby,
 Że mógł żywota nagie, ostre głogi
 Przemieniać w różę Poezji (...)
 [*Amor vincens*, III cz.1, s. 226]

Róża w poezji Młodej Polski może być również konceptualizowana jako źródło natchnienia poetyckiego:

Pod oknem tuż, na krzewie róż,
 W majową cichą noc,
 Słowiczek siadł, by sen mi kradł
 Przez natchnień cudnych moc...
 [W. Dzierżanowski, *Pod oknem tuż ...*, Nj, s. 69]

Taka symbolika ma swoje korzenie w kulturze perskiej. Zakochany w białej róży słowik śpiewał jej tak długo, aż wyczerpany padł na jej kolce i własną krwią zabarwił płatki kwiatu na czerwono [Kopaliński 2006: 364, 393]. Ślad tego symbolicznego znaczenia odnajdujemy w cytacie ilustrującym hasło *róża* w SWiL: „Miłość słowika z różą opiewali wschodni poeci”.

Kulturowo-językowe skojarzenie *róży z natchnieniem poetyckim* znajduje potwierdzenie także we współczesnym językowym obrazie tego kwiatu [Piekarczyk 2004: 55-56].

Utrwalone w semantyce słowa konotacje ‘piękna’, ‘doskonałości’ to cechy, które pozwalają kojarzyć *różę z myślą, siłą i pięknem intelektu*, np.:

A ten kolor i ten zapach w kwiecie
 tak upaja bosko i odurza,
 że o całym zapominasz świecie,
 jakbyś w zamków zaklętych podwoje
 wstąpił nagle – świat twój to myśl-róża,
 umysł i serce twoje.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Godzina tworzenia* I, s. 89]

Wymienione składniki semantyczne w dalszych rozwinięciach tekstowych uszczegóławiane są jako ‘idea’, np.:

Patrzmy w księgę naszych dziei
 W naszą Przeszłość, w naszą dolę,
 A hodujmy kwiat idei,
 A rzeźwijmy suchą rolę,
 Wtenczas róży wzrośnie rzadki
 Krzew dla dzieci jednej Matki!...

[J. Kasprowicz, *Myśmy dzieci jednej matki!*
 (*Do Polaków wyznania starozakonnego*), I, s. 400]

Konotacje powyższe wspiera symbolika róży i rozety nazywanej także różycą. Jest to ornament przypominający widziany z góry kwiat róży. Róża symbolizuje koło kosmiczne, rozeta również ma symbolikę koła, oznaczając rozwój mocy twórczej [Tresidder 2005, 182-183]. Dla muzułmańskiego mistyka, Saḍī of Shiraz, ogród różany jest ogrodem rozmyślań, kontemplacji: „I shall pluck roses from the garden, but I am drunk with the scent of the rose-bush” [Chevalier, Gheerbrant 1997: 814]. Władysław Kopaliński podaje, że jednym ze znaczeń symbolicznych róży jest właśnie piękno intelektualu [2006: 363].

Z konotacją ‘piękno’ łączą się inne charakterystyki zawierające ocenę kwiatu pod względem estetycznym. W indywidualnych realizacjach tekstowych róży zostały eksplcytnie przypisane cechy ‘wdzięk’, np.:

Pod włoskim niebem kwitną madonn wirydarze,
 Róże słodkiego wdzięku, lilie czół i dłoni –

[M. Grossek-Korycka, *Madonny*, U, s. 246]

‘gracja’, np.:

Więc z gracyą bogiń splatały gawoty
 Dla Króla – Słońca róże jednodniowe...

[K. Zawistowska, *Pompadour*, s. 89]

‘czar’, np.:

Żegnałem cię podobną róży,
której liść każdy tchnie rozkoszą - -
ani się kiedy nad nią chmurzy
pogodny błękit, ni oprósza
śniegi jej kielich, ale w słońca
płomieniach kwitnie czarująca.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Żegnałem cię podobną
róży...*, s. 95]

Wdzięk, gracia, czar, powab, urok są określeniami synonimicznymi. Przykładowo USJP leksem *wdzięk* definiuje jako ‘ogół cech stanowiących o tym, że ktoś lub coś sprawia miłe wrażenie; czar, urok powab, gracia’. Róża niejako uosabia te cechy, koncentruje je w sobie. Taka konceptualizacja róży znajduje także potwierdzenie w kulturze. Wieniec z róż zdobi głowę ślicznej nimfy będącej alegorycznym wyobrażeniem Powabności. Cesare Ripa wyjaśnia: „Powabność to swego rodzaju wdzięk stanowiący znakomitą przyprawę dla urody, jako że nie każda osoba piękna jest powabna. (...) Katullus, porównując Kwincję ze swą ukochaną Lesbią przyznaje, że Kwincja jest piękniejsza – ale nie całkiem, gdyż nie ma ani szczypty powabności, jaką obdarzona jest Lesbia” [2008: 339-340].

Konotacja ‘piękno’ róży często jest uszczegóławiana jako ‘uroda kobieca’. Cechę tę potwierdza SJPD, który notuje metaforę językową *róża* ‘o pięknej kobiecie’. Opatruje ją kwalifikatorami *przestarzała, poetycka* (1958-1969). Prawdopodobnie na przełomie XIX i XX wieku to przenośne znaczenie nie uległo jeszcze dezaktualizacji, choć nie poświadczają go słowniki z tego okresu. Bardzo wyraziste potwierdzenie tej konotacji można odnaleźć natomiast w młodopolskich tekstach poetyckich, w których kobieta porównywana jest do róży lub róża jest metaforą kobiety, np.:

Na ich ramionach wsparły się śmiejące
Kobiety, z których każda jest jak róża.
Widzę ich twarze, łona, usta lśniące –
Płomienna miłość ich serca odurza.

[S. Hłasko, *Młódzież*, s. 38]

W moim cichym, słonecznym ogrodzie
Jesteś jedną z rzadkich rajszych róż:

[W. Hordysz, *W moim cichym, słonecznym
ogrodzie...*, s. 140]

Warto podkreślić, że w tekstach artystycznych Młodej Polski róża konotuje ‘urodę kobiecą’ często rozumianą jako ‘piękno zewnętrzne, fizyczne’, np.:

Piękna, bogata jak rzadko,
 Jak róża wdzięczy się, płonie –
 [K. Gliński, *Zosia*, P, s. 201]

Tyś jest śliczna jako róża,
 (...)
 Lecz ta błogość jest uludna –
 W duszy twojej wieje chłód,
 A w twym sercu, o przecudna,
 Zimny skrzy się lód.
 [S. Hłasko, *Uluda*, s. 69]

Ślady dalszej semantycznej modyfikacji słowa odnaleźć można w utworze S. Hłaski:

Albowiem przejdzie wdzięk twojego ciała
 I zwiędną sploty świeżych róż,
 Tylko nie przejdzie dobroć wiecznie trwała –
 Słońce promiennych ludzkich dusz.
 [Drogi życia II, s. 65]

w którym dzięki paraleli między przemijającym pięknem kobiecego ciała a wędnącymi różami implikowana jest konotacja *róży* ‘piękna krótkotrwałego, ulotnego’. Ten składnik semantyczny tłumaczy się także przez cechę ‘szybko przekwita’. Podobne konceptualizacje róży obecne były w języku wcześniejszych epok. Na przykład, barokowy poeta W. Potocki w przypowieści zatytułowanej *Nie będzie różej bez ciernia* ukazuje różę, która *ślicznie kwitnie, lecz krótko, pięknie pachnie, w południe mdleje, ku wieczoru mięknie*, będącą „symbolem kobiety, która piękną panną jest z rana, w kilka lat po wyjściu za mąż mija jej południe, a starość to wędnięcie i usychanie róży” [Książek-Bryłowa 2009: 29].

Warto zwrócić uwagę również na to, że w obu cytowanych utworach Hłaski na plan pierwszy wysunięty został aspekt etyczny, z wyraźnym waloryzowaniem nieprzemijającego piękna duszy. Dzięki temu zabiegowi wyeksponowane zostało negatywne nacechowanie konotacji ‘urody zmysłowej’ – uroda fizyczna znaczy niewiele, jeżeli nie jest poparta pięknem duchowym, które jest wartością trwałą. Zdarzają się jednak utwory proponujące odmienny obraz *róży*:

O piękna moja! Czemuż drzę o ciebie,
Byś mi, jak pączek róży, nie opadła;

[A. Galiński, *Przy fotografii*, s. 120]

W liryku tym opadająca *róża* ewokuje 'piękno delikatne, subtelne, kruche', które powinno być przedmiotem szczególnej troski. Tę konotację tekstową współmotywują cechy fizyczne płatków róży, np. 'kruchosc', 'delikatność'.

Jeszcze inne wyobrażenie kwiatu przedstawił J. Kasproicz w wierszu *Na jeziorach włoskich*, w którym róże i lilie są metaforycznym tworzywem idealnego ciała Afrodyty, będącego odbiciem prawzoru zmysłowego piękna:

Z takiej to fali i z takiego słońca
Wyszła, miłośne światu sprawić gody,
Jasnością włosów złocistych okryta,
Rozpromieniona, naga Afrodyta.

II

Z takiego żaru i z takiej przezroczy
Kształt się urodził niewieściego ciała,
Co w sobie lilie z różami jednoczy
I wonią dyszy, i rozkwiciem pała

[III cz.2, s. 64].

Asocjacje między *różą* a *urodą kobiecą*, *kobiecością* są mocno zakorzenione w kulturze. Grecka Afrodyta, bogini m.in. piękna, często przedstawiana jest w otoczeniu róż, które symbolizują nie tylko miłość, ale także piękno, zmysłową urodę bogini. Na obrazie Petera Paula Rubensa *Sąd Parysa* amerek trzyma wieniec różany nad głową Afrodyty. Z mitologii wiadomo, że w starożytnym konkursie piękności zwyciężyła właśnie Afrodyta. Władysław Kopaliński podaje, że róża symbolizuje zasadę żeńską, jest atrybutem pięknej kobiety [2006: 362-364]. Aby podkreślić urodę modelek, artyści często umieszczają róże na portretach [Carr-Gromm 2005: 208]. Przykładem może być tu obraz *Młoda kobieta z różą*, którego autorem jest Guido Reni. Związek róży z kobiecością eksponowały także liryki Safony, w których kwiaty te wydobywały urodę dziewcząt [Rzymowska 2001: 56]. W języku także znajdują się poświadczenia związku *róży* z *kobiecością*, są to np. imiona żeńskie *Róża*, *Rozalia* czy też przywoływana wcześniej metafora językowa *róża* 'o pięknej kobiecie'.

Komponenty semantyczne skupione wokół konotacji 'kobiecości' są silnie utrwalone we współczesnym językowym obrazie *róży* [Piekarczyk 2004: 54, 67], co świadczy o tym, że młodopolskie aktualizacje tych skon-

wencjonalizowanych cech semantycznych wpisują się w długą tradycję kulturową.

Konotacja ‘jest piękna’, a także wyróżniający różę spośród innych kwiatów szlachetny, wytworny i majestatyczny wygląd uzasadniają związek róży z *królewskością*, którą dodatkowo uzasadnia określenie *królowa kwiatów*, np.: *Ciebie, różo królewska, cicha i w cierpieniu,/ o słodyczy gazeli, wytworności kwiatu* [A. Zahorska, *Do towarzyszek więzienia*, Zbiór5, s. 375]. Natomiast skojarzenie róży z *królewskością* motywują konotację ‘władzy’, np.:

Pękła kopała złota przepychu świątyni –
I róż morze wylało się przez rozpadlinę,
Podłoga się w Edenu zmieniła równinę,
A lato się schyliło do stóp bóstwa-króla
I wonną ciepłą falą nogi mu otula.
(...)

Czuje się władcą – Panem dobrego i złego.
Zmrużył lekko powieki i gwiazdy pogasły,

[F. Mirandolla, *Heliogabal*, LT, s. 26-27]

która znajduje potwierdzenie w kulturze starożytnej. Cesarze rzymscy nosili na głowach wieńce różane jako symbol najwyższej władzy [Tresidder 2005: 182]. Róża jest również atrybutem błogosławionej Emmy z Gurk – krewnej cesarza Henryka II – i oznacza jej królewskie pochodzenie [Rotter 2007a: 51].

Ślady dalszej semantycznej modyfikacji słowa odnajdujemy w wierszach Leopolda Staffa i Antoniego Szandlerowskiego, w których róża konotuje ‘zwycięstwo’:

Bez miecza i bez tarczy, nagimi ramiony
Do stóp sobie rzuciłem świat pokorną bryłą.
Zwycięstwo majestatem róż mą skroń owiło
I oto mit szaleństwem mocy mej wcielony.

[L. Staff, *Zwycięzca*, I, s. 275]

Krew strumieniem buchnęła — przeciwnik już nie żył...
Okrzyki... Laur i różę spowiły mu skronie...

[A. Szandlerowski, *Dwa zwycięstwa*, s. 18]

Takie wyobrażenie kwiatu potwierdza W. Kopaliński, który wyjaśnia, że róża symbolizowała zwycięstwo w czasach starożytnych [2006: 363]. Jak wynika z epinikionu Symonidesa, w antycznej Grecji zwycięzcy igrzysk

nagradzani byli nie tylko wieńcami oliwnymi, ale też wieńcami z róż [Symonides 1992]. Róża stała się znakiem triumfu dla rzymskich Scypionów po zwycięstwie nad Hannibalem. Żołnierze legionu, który zdobył obóz wroga, nieśli róże i mieli je wymalowane na tarczach [Nowakowska 2001: 19]. Komponenty 'zwycięstwo', 'triumf', ale osiągnięte dzięki poświęceniu ilustrują frazeologizmy: *Kto róże zrywa, skaleczon bywa; Musisz się głogiem zakłuć, abyś róży urwał; Kole róża, kto ją zrywa, żądło plastr miodu ukrywa* [Nowakowska 2005: 95]. We współczesnym językowym obrazie róży ta cecha semantyczna jest nadal obecna. Aktualizują ją nie tylko teksty poetyckie, ale także reklamowe. Jedna z firm kosmetycznych stworzyła slogan: *Dla mnie sukces pachnie różami* [Piekarczyk 2004: 57-58].

Konotacja 'zwycięstwa' na niższych piętrach struktury semantycznej słowa uszczegóławiana jest jako 'sława', 'chwała', np.:

Ten bowiem tylko stanie wysoko -
Komu pomoże Bóg w życia walce...
Sława – to róża, co wabi oko,
A jednocześnie kole nas w palce.

[W. Łaszczyński, *Sława*, s. 40]

Widzę pukle widzę róże
„Widzę naszą chwałę,

[W. Karoli, *Karnawał*, s. 74]

Kulturowym potwierdzeniem tych cech jest alegoryczne przedstawienie Chwalby jako urodziwej niewiasty z wieńcem różanym na głowie. Cesare Ripa znaczenie wieńca róż wyjaśnia w taki oto sposób: „są wonne i piękne, chwalba zaś ludzka niczym śliczna róża zdobywa łaskawość innych” [2008: 446]. Stefan Żeromski w *Prologu* do dramatu *Róża* pisze: „Na zaklętych grobach powstańczych i bojowniczych zasadzą różę czarującą – różę świętą, której kwiat urząd najwyższy ludu nadawać będzie jako znak sławy”.

Cecha 'zwycięstwa' ma inne rozwinięcia tekstowe. Na przykład w występujących wierszach róży została przypisana konotacja 'dumy':

Idzie moja Miła, idzie przez ogród różany - -
Zakwitajcie radością i dumą, wonne róże!
Upadajcie na ścieżki: stopom jej miękkie podnóże,
Wijcie się nad jej głową w bogate Słońcem wiany! - -

[J. Ruffer, *Miła idzie przez ogród różany*, s. 83]

Rózo w rozkwicie!
 Dumne serce me było, jak ty, purpurowe,
 A oto patrz, co z niego zrobiło dziś życie!
 [L. Staff, *Westchnienie*, I, s. 746]

która na niższych piętrach struktury semantycznej słowa może być konkretyzowana jako ‘pycha, próżność’. W wierszu Ferdynanda Kurasia antropomorfizowana *czzerwona róża*, zachowująca się jak zmysłowa kochanka świadoma swoich wdzięków, obdarzona została negatywnymi cechami ‘jest próżna’, ‘jest pyszna’:

„Komuż to jawor nuci swą wiośniankę,
 Mnie, czy siostrzycę wybrał na kochankę?”
 Ku jaworowi kraśna róża wzdycha,
 Miota nią próżność, zaślepia ją pycha.
 [Dwie róże, s. 55]

Konotacja ‘pychy’ stanowi istotny składnik współczesnej ramy pojęciowej słowa, ponieważ występuje w tekstach skonwencjonalizowanych, czyli pieśniach religijnych, np.: *Pycha światowa niechaj co chce wróży, / Co na swe bronie wije wieniec z róży* [Piekarczyk 2004: 66]. Dumę i próżność jako znaczenia symboliczne róży poświadcza słownik W. Kopalińskiego [2006: 363].

Ryszard Tokarski wskazuje, że między konotacjami ‘piękna, urody’ a konotacjami ‘dobrych i intensywnych uczuć’, w tym ‘radości’ i ‘szczęścia’, istnieje wyraźna współzależność [2004: 85], innymi słowy, konotacja ‘jest piękna’ otwiera miejsce dla cech semantycznych ‘szczęście’, np.:

Otom szczęśliwa, oto jak kwiat kwitnę,
 Wpatrzona w życia promieniste słońce...
 Oto całują me usta gorące,
 Róż purpurowych ciało aksamitne.
 [M. Czerkawska, *Otom szczęśliwa*, P, s. 48-49]

oraz ‘radość’, np.:

Odpędzam dzisiaj wszystkie przeczucia złowieszcze,
 I odpędzam was wszystkie snów mych błędne mary,
 Niech mi zagrają cudne radości fanfary,
 Niech padną mi na głowę róż szkarłatnych deszcze!
 [Z. Różycki, *Bachanalia*, SS, s. 25]

Są to cechy bardzo mocno utrwalone w młodopolskim konceptualizacyjnym modelu *róży*, o czym świadczą liczne konteksty poetyckie. Relewancję tych komponentów semantycznych potwierdzają także frazeologizmy, np.: *spoczywać na różach*; *droga, życie usłane różami* (Krasnowolski, Galle 1928: 291, SWil); *po różach chodzić, stąpać* (NKPP III: 96), które według W. Kopalińskiego, w późnym okresie starożytnym nie miały charakteru metafor, a ich źródłem są antyczne obyczaje. Dionizjusz II sypiał na łożu wyściełanym różami. Neron podczas uczt kazał sypać płatki róż na głowy gości. Kleopatra VII przed jedną z uczt kazała zasłać salę biesiadną płatkami róż, a o sybarytach mawiano, że sypiali na łózkach wyściełanych tymi kwiatami [2006: 365]. Na przełomie XIX i XX wieku przywołane frazeologizmy znajdują poetyckie realizacje, np.:

Ja szlak ci uwiję różany,
 Dam tobie swe wichry za sługi
 I skrzydła tęczowe do lotu!
 [M. Zaruski, *Śpiew morza*, s. 19]

Róż purpurowych tysiące ci zniosę,
 I cierń odjąwszy – pod nogi uścielę;
 [Z. Trzeszczkowska, *Wieczorną godziną*,
 „Życie”, 1889, nr 11, s. 157]

Konotacje ‘szczęście’, ‘radość’ w młodopolskich tekstach poetyckich mogą przybierać wariant ‘beztroska’, której przejawem są ‘zabawa’ i ‘taniec’, np.:

Chcę dziś zabawy! Chcę zniszczyć tęsknotę,
 Co mi ogarnia duszę bezlitośnie –
 Niech przyjdzie do mnie helleńska dziewczyna
 Niech białe szaty ma i wonne róże
 I na ramionach białych sznury złote...
 [W. Krzyżanowska, *Hej! O ziemię kruże!*, s. 27]

Hej na bok rozpacz i na bok smutki
 i na bok gorzkie żale!
 Grzmią do mazura dźwięczne pobudki,
 Wonieją róże, błyszczą opale...
 We wir kto żyje! karnawał krótki!
 Farsa wesoła! więc na bok z żalem!...
 Życie jest balem!...
 [E. Bieder, *Na wachlarzu*, I, s. 92]

Składnik konotacyjny róży ‘beztroska’ może być modelowany przez odwołanie do horacjańskiego *carpe diem*. W liryku Wandy Krzyżanowskiej róża, usytuowana w jednym szeregu z *pieśnią, winem i ustami*, ewokuje szaleństwo, zabawę tu i teraz, bez spoglądania w przyszłość:

szalej! odrzucaj myśl, co tchnie zgryzotą,
kochaj pieśń jasną, wino, róże, usta...
o jutrze nie myśl, żyj – dziś! rzucaj złoto!

[I przed Bogiem się nieśmiertelnym korzę, s. 134]

Dalsza semantyczna modyfikacja słowa prowadzi do skojarzenia róży z *uczta*, np.:

Brzmia śpiewne tony gobjów, waltorni –
Uczuję wpośród zieleni i róż –
I stoją przy mnie giermkowie pokorni,
Lejąc mi wino ze złotych kruż.

[S. Hłasko, *Wizja weselna*, s. 32]

Takie konceptualizacje znajdują uzasadnienie w kulturze starożytnej. W Grecji uczta bez róż byłaby równie dziwna, jak uczta bez wina [Gałczyński 1927]. Z Grecji obyczaj ten przejął Rzym. Do historii przeszła uczta wydana za czasów panowania Nerona. Przez cały czas trwania biesiady z otwartego sufitu nieprzerwanie spadały na gości płatki róż. Specjalnie na tę okazję róże sprowadzono z północnej Afryki, co było niezwykle kosztownym przedsięwzięciem. Ten starożytny zwyczaj znajduje odzwierciedlenie w poezji Młodej Polski, np.:

Od złotych pował leci
Rzęsisty deszcz na stoły,
W czerwonych róż zamieci
Pół żyję... mrę na poły...

[M. Wolska, *Wizja różana*, Ww, s. 9]

Do historii przeszła makabryczna uczta wydana przez cesarza rzymskiego Heliogabala, który biesiadników, podejrzewanych o wrogię wobec siebie zamiary, utopił w powodzi róż. Kwiaty sypały się z otwartego sufitu tak długo, aż zrównały się z wysokością ścian. Wszyscy goście zginęli [Askanas 1975: 4]. Wydarzenie to uwiecznił holenderski malarz Lawrence Alma-Tadema na obrazie zatytułowanym *Róże Heliogabala*, który przedstawia biesiadników pod lawiną różanych kwiatów.

Podczas uczt różane wieńce zdobiły także głowy gości, bowiem w starożytności wierzono, że kwiaty te działają wzmacniająco i uspokajająco na korę mózgową, a zatem łagodzą skutki nadmiernego spożycia wina [Forstner 2001: 191]. Róże towarzyszą bezbożnym hulakom w Księdze Mądrości. Mówią oni: „Upijmy się winem wybornym i wonnościami i niech nam nie ujdą wiosenne kwiaty: uwijmy sobie wieniec z róż, zanim zwiędną” (2,7 n.). Różane motywy ozdabiały także kielichy (puchary), [Chenel 2008: 211]. W tekstach poetyckich Młodej Polski znajdujemy odwołania do tego starożytnego obyczaju, np.

Niechaj mi róże włożą na skronie!
Upojny trunek myśli me mroczy

[J. Pietrzycki, *Z Anakreontyków*, F, s. 70]

Zielony krzew różany, co swe krwawe róże
Pod złoto słońca zwiesza w dół po szarym murze,
Dał mi swój kwiat gorący, bym na skroni bladej
Miał wieniec świeży podczas wczorajszej biesiady,

[L. Staff, *Zielony krzew różany*, I, s. 583]

Cecha semantyczna ‘szczęście’ motywuje również inne konotacje *róży*. W polszczyźnie szczęście kojarzone jest z dostatkiem, bogactwem materialnym (natomiast ubóstwo z nieszczęściem, np. związek frazeologiczny *wygrać los na loterii* oznacza nie tylko ‘wygrać dużą sumę pieniędzy’, ale też odnosi się do kogoś ‘komu się poszczęściło, dobrze powiodło’), [zob. Piekarczyk 2004: 57]. Związek *szczęścia* i *bogactwa materialnego* wyeksponowany został w liryku Leona Rygiera:

Boska!... Niech inni szukają szczęścia w próżniaczym dosycie,
W skarbach, co dają im moc słodysz ze wszystkich ssać róż...
Ja tylko tobie jedynej pragnę poświęcić swe życie,
I tylko z czystych twych rąk przyjąć upojeń chcę kruż...

[*Powitanie muzy*, s. 5]

Podobne treści semantyczne konotuje *róża* w wierszu *Poznanie*:

Widziałem skromne matki, poświęceniem święte,
I lubieżnice, grzesznym szafujące ciałem,
Dzieci wśród róż zapachu i w nędzy poczęte,

[S. Hłasko, s. 127]

Inne utwory poetyckie aktualizują konotacje ‘przepych’, np.: *Róże tylko i róże – przepych i wesele...* [L. Rygier, *W nawie kościelnej*, s. 141], *Srebrne świeczniki, róż bukiety / Przepychem srebrzy się posada...* [J. J. Jaroń, *Kaplica*, s. 185] oraz ‘luksus’, np.:

Pańska dola – róż pełna,
Chłopska – pełna głogu;
Pan sypia na piernatach,
A chłop na barłogu.

[J. Lemański, *Dwór i chata*, Zbiór4, s. 549]

oraz ‘przesyt’ i ‘zbytek’, np.:

Tam, w dworze, lica-róże,
A brzuchy jak dynie.
Pan w dworze mrze z przesyty,
Chłop zdycha z głodówek.

[J. Lemański, *Idylla*, Zbiór4, s. 550]

Róże już w starożytności były oznaką luksusu [Rzymowska 2001: 56, Forstner 2001: 191]. W pieśni Horacego (I, 38) róża jest wyznacznikiem „perskiego przepychu”. Podczas uczty Poeta zwraca się do usługującego chłopca, by nie szukał róży kwitnącej jesienią, ponieważ o tej porze roku jest ona synonimem wyrafinowanego zbytku [Zierhofferowa 1984: 266]. W wierszu, będącym transkrypcją z Horacego, Konstancy Maria Górski odwołuje się do takiej właśnie symboliki róży:

Chłopcze, nie szukaj wśród złotej jesieni,
Czy się gdzie późna róża nie czerwieni,
Co mi po strojach, po perskim przepychu,
Gdy w sadzie piję wino, śniąc po cichu?

Lecz narwij mirtów, masz ich pełno wszędzie.
W mirtowych wiankach do twarzy nam będzie,
Tobie, co w męża urastasz chłopczyno,
I mnie staremu, co śnię, pijąc wino.

[*Chłopcze, nie szukaj wśród złotej jesieni...*, s. 91]

Relewancję cechy potwierdzają także gwarowe powiedzenia, w których luksus kojarzony z różą postrzegany jest jako niepotrzebny, niewspółmierny do sytuacji: *Wędrowczyka nie uceszą róże, ale stółk; Nie pomoże mydło, woda, jak je dziółcha nieuroda, nie pomoże parfóm z róż, dy smykuła staro już, a także Szkoda balsamu do kapusty, a różanego olejku na buty; Mądry*

doktor, przyjaciel i grosz zachowany czasu potrzeby staną za wieniec różany [Nowakowska 2005: 96]. Takie znaczenie słowa eksponuje wiersz Mariana Gawalewicza:

Biedny rozbitek, płynę bez wiosła
I z drżeniem czekam na nową burzę,
I widzę oto fala wniosła
Z zielonych brzegów rzuconą różę...

Patrzę i nie wiem, czy podjąć z toni
Ten cudny wytwór krasy i woni –
Ach, bo rozbitek wśród fal i burzy,
Gdy nie ma wiosła, cóż mu po róży
[Rozbitek, s. 25]

Symbolika ta pozostaje aktualna również dzisiaj [Kopaliński 2006: 364], a konotacje ‘bogactwo’, ‘luksus’ róży znajdują potwierdzenie we współczesnej polszczyźnie [Piekarczyk 2004: 57].

Zdarza się, że konkretne teksty poetyckie z przełomu wieków, nawiązujące do pozytywnych stanów emocjonalnych, motywowanych cechą semantyczną ‘jest piękna’ róży, nie nazywają wprost uczuć, lecz ogólnie wskazują na ich istnienie, np.: *I rozlałem przed Was, Ukochani,/ Uczuć moich różane olejki* [K. Lubecki, *Przyjaźń XII*, s. 103]; *Składam dziś uczuć wian, jakby dyadem z róż.../ I łaski znak mi śle mój dobry Anioł-Stróż!* [F. Galiński, *Wtóra wiosna*, s. 52]. Takie sytuacje należą jednak do rzadkości. W kulturze najbardziej wyraziście *czerven* płatków róży wiązana jest z uczuciem *miłości*, np. *Róże – miłości niezrównane kwiaty* [S. Machalewski, *Róże*, s. 23]. I choć konotacja ‘miłości’ jest silnie utrwalona w modelu konceptualizacyjnym róży, to nie znalazła odzwierciedlenia w języku: ani w derywatach słowotwórczych czy semantycznych, ani we frazeologizmach. Kulturowe asocjacje między *różą* a *miłością* bardzo licznie natomiast potwierdzają młodopolskie teksty poetyckie. Nierzadko wskazują one także na motywację tej cechy konotacyjnej, np.:

Miłość moja jest jak szkarłat róży,
A tak pali jak słoneczny krąg,
Gdy w południe zza mgły się wynurzy,
Morzem blasków świat obleje wkrąg...

[W. Dzierżanowski, *Miłość moja*, P, s. 103]

Mej miłości kwiat stulistny rzadki,
 mej miłości różę rubinową
 chcieli w ziemię przesadzić jałową
 i kurzawą spopielić jej płatki –
 od łez moich zakwitła na nowo.

[Z. Wojnarowska, *Wierna czekam na ciebie
 z tęsknotą...*, KM, s. 95]

Symbolika miłosna róży sięga starożytności. Róża była ulubionym kwiatem wielu bogiń miłości, w tym rzymskiej Wenus [Impelluso 2003: 118] oraz greckiej Afrodyty [Chevalier, Gheerbrant 1997: 814], np. *I niech wianek róż! Tobie poświęcę!* [J. Weyssenhoff, *Afrodyta*, s. 19]. Jeden z mitów głosi, że róże powstały z morskiej piany, gdy narodziła się bogini miłości, a na czerwono zabarwiła je krew Afrodyty, która – spiesząc do umierającego Adonisa – zraniła nogę różanym cierniem [Kopaliński 2006: 363]. Poetycką reinterpretację mitu stanowi wiersz Zdzisława Dębickiego:

Miłość z niebieskich zrywa się pieleszy
 I na ratunek Adonisa śpieszy,
 Bowiem ją bólem strasznym wieść przenika,
 Że padł na łowach od kłów ranny dzika...

Na mchu pod cieniem chłodotwórczym drzewa
 Od krwi upływu Adonis omdlewa...
 Ku niemu w sercu strwożona Wenera
 Przez róż gęstwinę rączo się przedziera...

Ostre jej kolce krwawią nagie ciało,
 A kędy przeszła – wnet spurpurowiało
 Kwiecie najbielsze, znaczą ślad jej drogi
 Między różami płomieniem pożogi...

Odtąd się róże czerwienią co lato
 Krwawą miłości śpieszącej zapłata...

[*Róże*, P, s. 266]

Różę towarzyszą bogini miłości na obrazie Sandro Botticellego *Narodziny Wenus*, a także Petera Paula Rubensa *Sąd Parysa*. W popularnej w XIX i na początku XX wieku grze towarzyskiej zwanej „mową kwiatów” czerwona róża zawsze oznaczała miłość. Również dzisiaj gest ofiarowania kobiecie czerwonej róży przez mężczyznę ma jednoznaczną wymowę. Tę kulturową funkcję wyrażania miłości uwzględniają wszystkie słowniki symboli.

Dlaczego akurat czerwona róża stała się symbolem miłości znanym w całej Europie? Satisfakcjonującej odpowiedzi na to pytanie udziela R. Tokarski, który analizował związek barwy czerwonej z miłością. Odwołując się do badań psychologicznych, psycholingwistycznych i socjologicznych, wykazał on, że pokrewieństwo czerwieni i miłości wywodzi się z fizjologii człowieka (organizm ludzki pod wpływem barwy czerwonej reaguje podobnie, jak organizm człowieka zakochanego). Ponadto kolor czerwony jest najmocniejszy i najdłuższy w spektrum barw widzialnych i wywiera największy wpływ na siatkówkę, dlatego mężczyźni zawsze zwracają uwagę na kobiety w czerwieni [2004b: 85-86]. A dlaczego róża? Z ustaleń D. Piekarczyk wynika, że do utrwalenia tej symboliki przyczyniła się z jednej strony tradycja kulturowa, z drugiej natomiast fakt, że od początku róża uchodziła za kwiat najpiękniejszy. „Choć czerwonych kwiatów na pewno nie brakowało, to z różą właśnie, jako z kwiatem najpiękniejszym, czerwień została związana. Stąd wybór róży na kwiat miłości był oczywisty” [2004: 62].

Pod ogólną konotacją ‘miłość’ kryją się treści szczegółowe, które znajdują uzasadnienie w konotacjach nazw odniesień prototypowych dla *czerwieni*: *ognia i krwi*, wykazujących w języku polskim wyraźne zbieżności. Obie kategorie prototypowe kojarzono od dawna z pełnią życia, aktywnością fizyczną i emocjonalną [zob. Tokarski 2004 b: 78-90]. Potwierdzają to fakty językowe, np. *człowiek z krwi i kości czy pełnokrwisty bohater*, to człowiek pełen wyrazu, temperamentu; *z ogniem (robić co)* ‘z zapalem, energią’, *ognisty temperament, ogniste usposobienie* ‘żywe, namiętne’. Czerwień więc to pełnia życia, witalność, aktywność fizyczna i emocjonalna, a w konsekwencji także miłość zmysłowa, erotyczna, namiętna. A zatem *czerwień* i *czerwona róża* konotują nie tylko ‘urodę miłości’, np.: *Miłość piękna ma blaski na czole,/ Z wdzięków, kraszy podobna do róży* [W. Karoli, *Miłość*, s. 45], ale przede wszystkim ‘miłość zmysłową, erotyczną, namiętną’, mocno utrwaloną w poetyckich tekstach przełomu wieków XIX i XX, np.: *Jeżeli kwiaty mają własną mowę,/ Miłość namiętna w listkach róży płonie* [S. Korab Brzozowski, *Równianka kwiatów*, s. 47]. Uzasadnieniem tej cechy semantycznej może być wyobrażenie ognistego tanga, pełnego namiętności i erotyzmu, którego elementem jest czerwona róża trzymana zazwyczaj w ustach przez jednego z partnerów.

Konotacja ‘namiętnej miłości fizycznej’ w analizowanych tekstach konkretyzowana jest jako ‘miłość silna, lecz krótkotrwała’, np.:

Kędyż gorące barwy wasze, róże,
 Którem całował wiosną w słodkiej chmurze
 Zapachów dusznych, ciężkich jak oliwa,
 Gdy nosłem wieści, że lato przybywa,
 Żem oblubieniec, który was w łożnice
 Parnych wieczorów wwiedzie, niewolnice
 Miłości krótkiej jak śmierć i jak życie
 Silnej! O, róże!

[L. Staff, *Skarga wiatru jesiennego*, II, s. 225]

W tekstach poetyckich Młodej Polski uaktualniona została cała gama przyjemnych doznań związanych z *miłością erotyczną* konotowaną przez *czerwoną różę* – od subtelnych pieszczot i delikatnych pocałunków, np.:

O pocałunku, wzięty z ust w lata opalu,
 Cudna, złota jutrenko miłosnej pieszczoty,
 Różo, co strzeżesz wejścia do radosnej groty
 W ogrórcu ślubnych przysiąg z bieli i z koralu!

[W. Hordysz, *Pocałunek*, s. 38]

I pocałunek twój -
 Ta rosa drżąca
 Najświętszej róży Hesperyjskich błoni...

[B. Adamowicz, *Nastrój*, s. 55]

przez gwałtowną żądzę, np.:

W nagą pierś wojownika, stojącego w rzędzie
 niewolników na straży – płocha Nefrys dzika
 kraśną różę w zapędzie żądzę, co się żarzy
 w żrenic złocie, rzuciła, szepcząc: „moim będzie”...

[Z. Wojnarowska, *Róże czerwone*, KM, s. 199]

Przyjdź, owiń się mym ciałem jak splotami węża!
 Spal mnie, bo własnym ogniem daremnie się strawię,
 W nieukojoną róż czerwień bielą ciała kwitnę.
 Potargaj je, podeptaj, bo się w nich zadławię!
 Uduś mnie me własne serce nienasytne!

[L. Staff, *Piękno zwycięskie*, I, s. 508]

aż po szaleństwo zmysłów, wywołane miłosną rozkoszą, np.:

Rozkoszy! Daj mi róże gorące purpurą!
 Szałów, upojen spowij mię płomienną chmurą!

[L. Staff, *Pieśń o oczach*, I, s. 70]

Rozkoszy szał
Deszczem by szał
U stóp twych róże czerwone.

[L. Szczepański, *O zmroku*, s. 141]

Teresa Skubalanka udowodniła, że utożsamianie miłości z szaleństwem, szałem lub inną chorobą jest tak stare, jak stara jest poezja miłosna. Tego typu motywy obecne są m. in. u Propercjusza czy w pseudo anakreontykach pochodzących z XVI wieku oraz w poezji romantycznej [1966: 41-42; 2002: 117].

Jako uszczegółowienie konotacji ‘pragnienie, żądza’ można traktować konotację ‘marzenie’, ponieważ marzenia są odzwierciedleniem pragnień, np.:

Wśród drżących świateł cichego wieczoru,
Przy krzakach róży, przy marzenia kwiatach,
Wsparta na murze ponurym klasztoru,
Młodziutka mniszka stoi w ciemnych szatach.
Piękne jej usta od kwiecica róż krwawsze
Szeptają drżąco i cicho – „na zawsze”.

Słoneczna gwiazda gaśnie już wśród wzgórzy,
Promienie drżące jak dłoń przy rozstaniu,
Smutne jak połysk oka przy skonaniu,
Coraz to słabiej malują kwiat róży,
Coraz smutniejsze i coraz ciemniejsze,
Kreślą po ziemi dwa runy: „na zawsze...”

[F. Nowicki, *Na zawsze*, s. 49]

W utworze Franciszka Nowickiego róża jest metaforą ziemskich pragnień i namiętności, o których marzy młodziutka mniszka i które musi porzucić wraz z akceptacją reguły zakonnej.

W młodopolskiej poezji występują także konceptualizacje, które pozwalają wiązać *czerwoną różę z marzeniem o rozkoszy miłosnej*, np.:

Najkrótsza noc. Przekwitnąć pragną słodkie róże,
Omdlewające w dusznej swych woni rozkoszy.
Wino upojeń gwiazdne przelewają kruże,
A zachwyt tęskni ku nam z niebiosów pustoszy.
Zbyt piękna noc, ażeby nie śnić o miłości –
Szczęśliwy, kto z jej wargi pocałunki kradł!

[L. Staff, *Radość i smutek szczęścia i chwili IV*, I, s. 659]

czy też *tęsknotą za namiętą miłością*, np.:

W myśli miałam letnią ciszę skwarną,
Kiedy w bujne lipcowe godziny,
Oszalałe tęsknotą dziewczyny,
Skryte w kwietną gąszcz, pszczołami gwarną,
Spiekłe usta do krwawych róż garną...

[B. Ostrowska, *Pierwiosnki*, P, s. 88]

Młodopolskie teksty artystyczne aktualizują także cechę konotacyjną 'tworzy atmosferę i tło namiętych przeżyć miłosnych', np.:

Wraca miłość i radość zawrotnymi biegi,
znów drżą gwiazdy, wonieją róż czerwonych pęki
i wracają na usta pocałunki-zbiegi.

[Z. Wojnarowska, *Cichy zakątek szczęścia!...*,
KM, s. 65]

Rozemknęły się kielichy róż – zakwitły bzy –
majowe słońce ozłociło runie wiosenne. Soki
życia trysnęły – świat miłością dysze.

[A. Lange, *Epilog*, P, s. 60]

Czerwoną różę młodopolscy poeci, szczególnie ci, w których twórczości pojawiały się tendencje klasycyzujące, kojarzyli również z *erotycznym wyrafinowaniem*, np.:

Za mocno pachną róże – za mocno...
(...)
Heliogabala wieniec już zwiędł,
Skończyła się biesiada,
W krąg cicho – jak po stypie,
Czerwony deszcz wciąż pada,
Czerwone róże sypie...
W mgłach się dopala świeczników rząd...

[M. Wolska, *Wizja różana*, Ww, s. 8]

Nadmieniłam wcześniej, że semantyka barwy *czerwonej* modelowana jest przez *kwę* i *ogień*. Obie kategorie prototypowe łączą się z pozytywnymi stanami, doznaniem. Konotują 'pełnię życia', 'dobre uczucia', 'radość', 'miłość'. Ale *kwę* i *ogień* wiążą się także z *cierpieniem*, *zniszczeniem*, a nawet *śmiercią*. Frazeologizmy *kwę kogoś zalewa*, *kwę w kimś kipi*, *wre*, *burzy się* w swoim znaczeniu zawierają treści związane z niebezpieczeństwem, zagro-

żeniem, samounicestwieniem. W polszczyźnie występuje niemała grupa s frazeologizowanych połączeń leksykalnych z komponentem *kwieć* obrazujących zbrodnię, np.: *kwieć zbrodniczo przelana*. Ujemnie wartościujące konotacje *krwi* związane ze zbrodnią zawierają również związki: *splamić, zbroczyć ręce czyjąś kwią; mieć kwieć na rękach; kąpać się, pławić, tonąć we krwi*. Nazwa *kwieć* ewokuje również niezmierny wysiłek, cierpienie, mękę, np.: *pić, toczyć, wysysać kwieć* ‘wyzyskiwać kogo do ostatecznych granic, eksploatować, gnębić’ czy też *krwawa praca, trud; płakać krwawymi łzami*. Także w strukturze semantycznej *ognia* zawierają się konotacje ‘zagrożenia’ i ‘zniszczenia’, o czym informują związki frazeologiczne i nazwy związane z *ogniem*, np. *grać z ogniem, pożar, pożoga, zgłiszcza, spłonąć, spalić się*, eksponujące skutki niszczącej siły żywiołu [zob. Tokarski 2004 b: 83-90]. *Kwieć* i *ogień* są zatem semantycznie ambiwalentne, ich konotacje rozwijają się w dwu przeciwnych kierunkach. Znaczenie kategorii prototypowych wpływa na dwubiegunowość semantyczną *czerni*, która – podobnie jak *kwieć* i *ogień* – z jednej strony konotuje pozytywne doznania, z drugiej natomiast – ‘zagrożenie’, ‘nieszczęście’, ‘cierpienie’, ‘śmierć’. Analogicznie kształtuje się semantyka *czarnej róży*. Dodatkowo konotacja ‘ból’ i ‘cierpienia’ *róży* wspierana jest przez prototypową cechę ‘ma kolce, ciernie’, ‘kolce róży kłują, sprawiają cierpienie, ból’. W poezji młodopolskiej ‘miłość zmysłowa’ konotowana przez *czarną różę* była źródłem szczęścia i radości, o czym pisałam wcześniej, ale równie często stawała się przyczyną cierpienia:

Kwiecie różany,
 Jak igły ostre kolce masz, a przecie
 Zrywam purpurę twą – pomimo rany!
 Różany kwiecie,
 Jesteś jak usta dziewicze! Nieznany
 Jad w nich, a jednak pragnę ich, jak dziecię!
 [A. Lange, *Stornelle I*, P, s. 44]

Antoni Lange w przywołanym wierszu przeprowadził paralelę między różanym kwiatem a dziewiczymi ustami, które uosabiają kobietę, koncentrują w sobie całą siłę pożądania, a zarazem budzą grozę. Zapowiedź ‘cierpienia’ ewokowanego przez *kolce róży* nie zniechęca jednak bohatera do miłosnych przeżyć. Dalej posuwa się podmiot liryczny w utworze L. Staffa. Niewiedza, czy róża – metafora kobiecych ust identyfikowanych z miłosną rozkoszą – nie stanie się przyczyną cierpienia, jest dla niego źródłem dodatkowej podniety, wzmacnia siłę pożądania:

Czyś ty łaska czy zguba, zbawienie czy zdrada,
 Nie wiem. Wiem jeno: rozkosz w ramiona mi pada.
 Ponęty moc i groźby czar ku tobie prze mię.

Dreszcz najśłodszy, że pragnę i razem się boję!
 Bo ileż upojniejsze są mi róże twoje,
 Że całując je nie wiem, czy w nich wąż nie drzemie.

[L. Staff, *Pokusa*, I, s. 685]

‘Cierpienie miłosne’ konotowane przez *czerwoną różę*, pozostające w przywołanych wcześniej wierszach w sferze antycypacji, w liryku *Pokutnik* staje się stanem faktycznym:

Lecz róże polne, gdym spoczął strudzony,
 Płacząc gorzkimi łzy w żalu i skrusze,
 Płonęły jako jej ust kwiat czerwony,
 Co w czarną przepaść wtrącił moją duszę

[L. Staff, I, s. 852]

Róże ewokujące *miłość cierpiącą* w utworze J. Żuławskiego na czerwono zabarwiła krew pogrążonego w bólu kochanka:

Chcesz? to ci służyć będzie mój ból,
 mój wierny towarzysz Ból –
 i znosić ci róże
 dłonią zerwane pewną,
 których każdy kwiat
 zrumienił się w krwi mej purpurze!
 A Miłość moja i moja Tęsknota
 ubiorą złociste wrota
 twojej komnaty,
 gdzie srebrny przędziesz len,
 w te krwawe kwiaty;
 twojej sypialni podwoje
 ustroją w te kwiaty moje,
 – ty złota! –
 byś wonny miała sen!

[*O królewicu-junaku*, IV, s. 169]

Wyrażona w metaforyczny sposób konotacja tekstowa *róży* ‘zdradliwa uroda miłości’, za którą tak naprawdę kryją się cierpienie i ból, została wydobyta w liryku Jana Pietrzyckiego dzięki poetyckiemu zestawieniu *zdradziecka cięciwa Amora – róża*. Przywodzi ono na myśl obraz serca przebitego strzałą, które w potocznym wyobrażeniu jest oznaką nieszczęśliwej miłości:

Amor nęci cię krasą jaśminu i róży –
 I z za kwiatów zdradziecką cięciwę gotuje,
 Która serce ci łamie, a życie twe truje!
 [Z wierszy Kallamacha, F, s. 73]

W twórczości młodopolskich poetów istnieją teksty, w których aktualizowane są równocześnie dwie wykluczające się konotacje róży, czyli ‘rozkosz miłości’ i ‘cierpienie’, np.:

Kto od tęsknoty płonął i usychał –
 I śnił – i marzył – i wąpił – i wierzył –
 I noce nie spał – i płakał – i wzdychał,
 I na dwie dusze swą duszę rozszerzył;
 Kto znał miłości wieńce i kajdany,
 Ten wiecznych cierpień poznał siew różany.
 [A. Lange, *Fragment*, R, s. 226-227]

W utworze główny akcent został położony na cechę semantyczną ‘cierpienia’, jednakże określenie *miłości wieńce i kajdany* sygnalizuje, że miłość nie jest uczuciem jednowymiarowym. Podobny obraz miłości został przedstawiony w liryku S. Hłaski:

I nagle we mnie czar życia się budzi,
 I uczuć ziemskich rozkwitają róże,
 I pragnę poznać – jako każdy z ludzi –
 Życiowe ciernie, rozkosze i burze.
 [Z *wizyj górskich II*, s. 27]

w którym róża, symbolizująca *ziemskie uczucia*, a więc także (a może przede wszystkim) miłość, konotuje cierpienie i rozkosz jako równorzędne cechy charakteryzujące ludzkie życie. A zatem konotacje róży rozwijające się w dwóch kierunkach: i ‘rozkoszy’, i ‘cierpienia’ ukazują wielopłaszczyznowość miłości. Miłość bez cierpienia byłaby przecież uczuciem jednowymiarowym [por. Tokarski 2008: 158]. Taką interpretację sugeruje także przywołany wcześniej mit o Afrodycie spieszącej do umierającego Adonisa i jego poetycka realizacja w postaci liryku Z. Dębickiego *Róże*.

Z tekstów poetyckich Młodej Polski wyłania się jeszcze inny obraz kwiatu związany z miłością cierpiącą. W utworze *Hymn Świętego Franciszka z Asyżu* znajdują się takie konceptualizacje, w których róży zostały przypisane konotacje ‘miłość ofiarna, odkupieńcza’, ‘miłość miłosierna’ oraz ‘miłość chrześcijańska, *caritas*’:

Ale nad srogi Twój rozniew
 możniejsza, Sędzio, Twa litość,
 co z strasznego zbudziwszy mnie snu,
 kazała iść między ciernie
 i żądze wytarzać w ich kolcach...
 I popłynęła ma krew,
 i ciernie zakwitły różami,
 ażebym razem z nimi
 i razem z tobą, o siostró ma, Klaro,
 mógł sławić i wielbić Twórcę!
 Ażebym razem z wonnym kwiatem róż
 i razem z duszą twą
 mógł dziś zaśpiewać hymn,
 że Miłość idzie przez ciebie,
 Miłość niewinna i czysta,
 która zwycięży nas!

[J. Kasproicz, IV, s. 162-163]

Na treść konotacji 'miłość' wpływa tu zawarta w semantyce słowa prototypowa cecha 'ma kolce, ciernie' oraz motywowana nią konotacja 'ból, cierpienia', a także związek *czerwieni róży z krwią przelaną, męczeńską*. W symbolice chrześcijańskiej *ciernie* wyobrażają grzechy, a ich skutkiem są właśnie ból i cierpienie [Forstner 2001: 192]. Dorothea Forstner zaznacza, że: „Porównanie męczeństwa do róży jest głównym filarem symboliki chrześcijańskiej tego kwiatu” [2001: 192], a W. Kopaliński wśród licznych symboli czerwonej róży wymienia: oczyszczenie, miłosierdzie, mistyczne odrodzenie, przelaną krew i rany Chrystusa [2006: 364]. Różę z miłosierdziem Marii Panny szczególnie chętnie łączono w średniowieczu. Dwunastowieczny opat cysterski, Adam de Perseigne, w pieśni na cześć Bożej Rodzicielki pisał: „Mario, tyś zamkniętym ogrodem, gdzie bieli się lilia przeczysta, gdzie woń roztacza niezniszczalny fiołek pokory, gdzie czerwienieje róża miłosierdzia”¹⁰. Także według św. Bernarda z Clairvaux czerwień kwiatu oznaczała miłosierdzie Matki Bożej [Le Goff 2002: s. 396]. Skojaznienie róży z krwią umożliwiło poecie wykreowanie obrazu cierpienia, krwawej, odkupieńczej ofiary, która prowadzi do zbawienia właśnie przez miłość. Cierpienie, które symbolizują kolce róży, jest w pełni przez Franciszka akceptowane czy wręcz afirmowane (*Nie szukam ja ci ulgi/ bom na to jest, by cierpieć, a tylko wielce spragnion/ wiekuistego Żywota*). W takiej postawie, prowadzącej do *caritas*, dostrzegamy miłość do wszelkich przejawów życia, w którą wpisana jest także radosna zgoda na ból i cierpienie

¹⁰ Adam de Perseigne, *Mariale*, PL 211, 707, cyt. za: M. Krenz [2005: 110].

[zob. Dąbrowska 2002: 248-251]. A hymn na cześć Miłości święty śpiewa razem „z wonnym kwiatem róż”.

Konotacja *róży* ‘miłość cielesna’ na niższym poziomie ramy interpretacyjnej słowa otwiera miejsce dla negatywnie wartościowanych konotacji ‘miłość grzeszna’, np.:

Twarze w wypiekach, w pocie czoła blade,
Róże w warkoczy nierządnym powabie,
Zrywane szaty, zmięte łóż jedwabie,
[L. Staff, *Zmora*, I, s. 905]

oraz ‘miłość niszcząca, zatruwająca’, np.:

Ty, kwiatku –
Ty, który, będąc pełen barwnej pychy
I wonne dla mnie rozwarłszy kielichy,
Struleś na zawsze młode moje lata –
Albowiem jadem były twe haszysze:
Czemu w tę wieczną nie zapadł się ciszę,
W tę noc głęboką,
Razem z śmiertelną powłoką
I ten duch-robak, co stoczył tak wcześniej
Te twoje usta różowe,
Tak rozpalone, gdy we śnie
Anioły marzeń tuliły twą głowę
W swych ramion sploty;
Gdym ja, niebiańskiej zbywszy się tęsknoty,
Przed majestatem skażonej miłości
Kłękał, całunek chłonać za całunkiem
I, upojony tym nieszczęsnym trunkiem,
Na twojej piersi zasypiał przebiałé?!
(...)
Z duszy, w mistyczny zakowanej pancerz,
Hymn mi wytrysnął bluźnierczy, że nie ma
Potężniejszego bóstwa ponad ciało...
O nienawiści! ty lilio wśród cierni!
Rózo sarońska, zerwałem cię wtenczas
Ręką, drgającą od żaru, którego
Żadne poezji nie określi słowo...
O serce, zmasą ludzkich żądz nie tknięte!
Ty jasny zdroju, błyszczący w Hezbonie
Tuż podle bram Batrabinu! zmaćłem
Wówczas na zawsze tym zbrodniczym tchnieniem
Głąb twą lustrzaną, że stała się ciemną,
Jak noc sodomska...

[J. Kasproicz, *Lamore desperato*, III cz.1, s. 168, 189]

Wydaje się, że róża uosabia tu jednocześnie kobietę i miłość fizyczną widzianą jako potężna, lecz destrukcyjna siła. W tym poetyckim obrazie antropomorfizowana róża jest także metaforą określającą miłosny instynkt kobiety, którego skutki poeta nazywa *jadem* (*Albowiem jadem były twe haszysze*). Trzeba zaznaczyć, że to właśnie bohaterka skłoniła partnera do miłości cielesnej. Kasprówicz, tworząc taki wizerunek kobiety i jej miłosnego instynktu, wykorzystał cechy, które pojawiają się w innych miejscach struktury semantycznej słowa: ‘wabi zapachem’, ‘kusi, uwodzi’ (cechy te należą do subramy ZACHOWANIE). Zdecydowanie negatywne asocjacje róży z *miłością niszczącą* wspomagają również cechy ‘ma kolce’, ‘kolce róży kłują’, ‘sprawiają cierpienie, ból’. Ponadto cecha ‘ma kolce’ motywuje konotacje ‘niedoskonałości’, ‘grzeszności’ (stąd też Maryja nazywana jest Różą bez kolców), co dodatkowo wspiera zaktualizowana w tekście cecha ‘pychy’ (*Ty, który, będąc pełen barwnej pychy*). Pycha to przecież pierwszy z siedmiu grzechów głównych. Konotacja ‘pychy’, choć głęboko ukryta w strukturze semantycznej słowa, stanowi istotny jej składnik, ponieważ występuje w tekstach skonwencjonalizowanych, czyli pieśniach religijnych, np.: *Pycha światowa niechaj co chce wróży, / Co na swe bronie wije wieniec z róży* (*Gorzkie Żale*).

Ślady dalszej modyfikacji semantycznej słowa można odnaleźć w wierszu *Akordy jesienne*, w którym róża została skojarzona z *rozpustą*:

Trubadurem być? U pańskich –
 u bankierskich stawać bram?
 W duszy, którą Bóg wykąpał
 w swych płomieniach, gasić wstyd
 Za trzos złota? Za kwiat róży
 z białej ręki strojnych dam,
 Od gorących łon odpięty?
 Za lokajów miękką byt?
 (...)
 Nie! Rozpusty nie podniesie
 ku miłości nasza pieśń!
 Nie! Bezprawiu nie da szali
 sprawiedliwych, boskich praw!
 Nie! Obłudzie nie przestroi
 w szczerzej wiary słodką twarz!

[J. Kasprówicz, III cz.2, s. 138]

Tę konotację tłumaczy utrwalony w kulturze i do dziś wyczuwalny związek czerwieni z miłością grzeszną i nierządnicami. W czternastowiecznej Europie oficjalne zarządzenia nakazywały, by ulicznice nosiły czerwone

zasłony (Kolonia) lub czapki (Szwajcaria, Berno), [Gross 1991: 61]. Znakem kobiety lekkich obyczajów była także przypięta do sukni czerwona róża. Zwyczaj ten sięga jeszcze starożytności. W mitologii ludów indoeuropejskich róża była symbolem waginalnym (por. gr. *rhódon* ‘róża, kobiecy organ płciowy’), [Kempiński 1993: 364]. Kwiaty te towarzyszyły greckim prostytutkom podczas obrzędów religijnych [Chenel 2008: 211], a po wydanym przez Solona zakazie noszenia przez nie jednobarwnych strojów oraz złotych ozdób, nierządnicę przystrajały swoje głowy wiankami z róż [Dufour 1997: 86-88]. W młodopolskiej poezji znajdujemy odwołania do tych antycznych zwyczajów, np.: *Tam, z różanemi na głowach wianki/ Stoją już tłumem strojne hetery* [M. Dobrzański, *Pochodnie Nerona*, s. 61]. Obecnie na taki związek wskazują *czerwone dzielnice*, np. w Amsterdamie, oraz *okna za czerwonymi firankami* [zob. Tokarski 2004b: 86].

W tekstach poetyckich z przełomu XIX i XX wieku ogólna konotacja ‘miłość’ może być uszczegóławiana także jako ‘miłość czysta, niewinna, idealizowana, doskonała’:

By tam, gdzie rosna w ustroni
 Niewinne kwiaty,
 Miłosnej szukać zapłaty
 I woni –
 Przełać się w serce róż czystych
 Na wieki.

[J. Kasproicz, *Wieczorem*, I, s. 38]

Miłość o! miłość –
 To rajski kwiat,
 Wyrosły w przeczystym sercu,
 To złud anielskich
 Uroczy świat,
 To róża w świeżym kobiercu.

[J. Kasproicz, *Życie o! życie*, I, s. 42]

Tę konotację uzasadnia symbolika róży w starożytnym Egipcie, gdzie omawiane kwiaty poświęcone były bogini Izydzie i oznaczały miłość czystą, pozbawioną cielesnej żądz. Symbolikę tę przejęła tradycja grecko-rzymska, nadając jej bardziej erotyczny charakter [Chenel 2008: 211].

Konotacja ‘miłość’ może być także konkretyzowana jako ‘miłość małżeńska’, np.:

Szkarłat pokrywa wonnych róż kielichy,
 Które, dziewczynę naśladować młodą,
 Spłonione listki perlą rosą chłodną,
 Jak dziewczę łzami twarzyczkę pogodną,
 Kiedy družbowie przed ołtarz ją wiodą.

[W. Bukowiński, *Pożegnanie*, Zm, s. 185]

Czerwona róża w kulturze europejskiej symbolizuje związek małżeński. Różami zdobiono nowo zaślubionych, a także ich łóże małżeńskie [Kopaliński 2006: 364, 363]. Motyw różany może także zdobić krzesła przeznaczone dla państwa młodych [Lurker 1994: 232].

W Młodej Polsce *czerwona róża* konotuje także ‘miłość siostrzaną, braterską’:

Oskarżam się przed tobą o dziewczę!
 Bo roztrwoiłem kwiaty,
 Któreś mi dała...
 (...)
 I zapomniałem ran, na twojej dłoni białej,
 Tych ran zadanych kolcami róż,
 Zbieranych dla mnie –
 (...)
 Ach i tak błagalnie:
 Weź to i schowaj na pamiątkę moją!
 Nie mam ich, nie mam, już nie mam twych kwiatów...
 (...)
 A one, róże, twoje krasne róże,
 Gdzieś roztrwonione –

[K. Lewandowski, *Bukiet I*, s. 35-36]

Przywołany utwór składa się z dwóch części ukazujących dwie sytuacje liryczne. W pierwszej, podmiot liryczny nie docenił bukietu czerwonych róż symbolizujących miłość siostrzaną. Podarowane kwiaty, zebrane pomimo bólu i cierpienia, roztrwoił tak, jak roztrwoił siostrzaną miłość, nie doceniwszy jej wielkiej siły. Pozostały pustka i żal. Druga sytuacja jest zgoła odmienna. Czerwone róże, które są oznaką miłości i poświęcenia, bohater liryczny przechowuje jak najcenniejszy skarb i zazdrośnie strzeże. Są one dla niego źródłem szczęścia, wspomnieniem siostrzanej miłości, nadają życiu sens:

„A ja w pośrodku kwiatów ich wonią odurzony,
 „Siedzę w bukiecie, jak chrząszczyk mały, - -
 „A przecież bukiet mój uwiły tylko ręce siostrzane,
 „Droższe od tylu rąk, kobiecych,
 „Jakie ustami memi, wielbiłem dnia każdego, -
 „Ręce siostrzane, drobne,
 „Różami pokłute...
 „To one go zbierały -
 „I ja go mam!”

[K. Lewandowski, *Bukiet II*, s. 38]

Konkretne teksty poetyckie aktywizują jeszcze inne obrazy kwiatu związane z miłością. Na przykład w wierszu K. M. Górskiego ukazany w metaforyczny sposób rozwój róży posłużył do przedstawienia procesu narodzin miłości:

Wiotka i drżąca, ukryta
 Na dnie głębokich mórz.
 Piękniejsza róża wykwita
 Od bladych ziemskich róż.

Rośnie przy ławic koralu,
 Gdzie wieczna cisza i cień,
 Gdzie ledwo blaskiem opalu
 Wschodzący znaczy się dzień.

Wie, że jej nigdy w głębinie
 Słońca nie dojrzy wzrok.
 Stroi się w tęcze, choć zginie,
 Spowita w nocny mrok.

Nie ufa i nie czeka,
 Lecz się ku światłu pnie.
 Tak miłość w duszy człowieka
 Wschodzi na zwątpień dnie.

[*Wiotka i drżąca, ukryta...*, s. 52]

Symboliczna róża wyrasta w duszy pogrążonej w mrokach zwątpienia. Dno jest tutaj ostateczną granicą, od której droga prowadzić może tylko w jedną stronę – ku górze (por. frazeologizm *odbić się od dna* ‘zacząć przezwyciężać trudności, odzyskać utraconą pozycję’). Punktem zaczepienia jest tu pozytywnie wartościowany *blask opalu* – niejako promyk nadziei – skojarzony ze *wschodzącym dniem* symbolizującym odrodzenie. Wydaje się, że w przywołanym liryku róża jest metaforą miłości ukazanej jako

uniwersalna kategoria aksjologiczna i etyczna, która uszlachetnia człowieka i sprawia, że staje się on lepszy. Za taką interpretacją przemawia fragment *Lecz się ku światłu pnie*: z jednej strony, mamy tu czasownik *piąć się* oznaczający ‘wspinanie się ku górze, pokonywanie przeszkód, trudności itp.’ (z dodatnim wartościowaniem ruchu „do góry”), z drugiej natomiast – *światło* symbolizujące sferę duchową, życie i dobro, które przewycięża ciemności [Chenel 2008: 254].

Ogólna konotacja ‘miłość’ oraz treści szczegółowe, które się pod nią kryją, a zatem ‘miłość zmysłowa, namiętna’, ‘miłość grzeszna’, ‘miłość cierpiąca’, miłość idealna, doskonała, platoniczna, wierna’, ‘miłość subtelna’, odgrywają istotną rolę także we współczesnym pojęciowym modelu *róży* [Piekarczyk 2004: 60]. Na przykładzie tych konotacji można dostrzec, że Młoda Polska, która – wprowadzając oczywiste modyfikacje – przejęła semantykę *róży* wytworzoną jeszcze w starożytności, wpisuje się w pewne *continuum* tradycji kulturowej.

Związek *czerwieni róży z ogniem i krwią* – prototypowymi odniesieniami dla barwy *czerwonej* – sprzyja rozwojowi innego nurtu konotacji tekstowych. W wierszu Marceliny Kulikowskiej dzięki asocjacji między *różą* a *plomieniem* zostały ujawnione cechy ‘zapału’, ‘energii życiowej’:

Dajcie mi żyć! dajcie mi żyć!
Dajcie mi pełną kruz!
Usta spalone – pić chcę pić,
Jam jest z płomiennych róż...

[Dajcie mi żyć! dajcie mi żyć!, P, s. 105]

Podobne treści semantyczne ewokuje *róża* w wierszu Macieja Szukiewicza. *Splonionych róż wieniec* przeciwstawiono tu *więzom snu i martwoty*, dzięki czemu zostały wydobyte konotacje ‘pasji’ i ‘namiętności uczuć’. Dodatkowo wskazane konotacje wspiera określenie *pożoga krwi* oznaczające życie aktywne, pełne emocji, o którym marzy pogrążony w wiecznym śnie Endymion:

W tym na poły omdlałym uścisku
Dziwne, dziwne wstrząsają nim dreszcze –
Jakieś słońce widuje olbrzymie,
Purpurowe złaknionej krwi dreszcze,

Jakieś szały w spłonionych róż wieńcu,
 Niezaznane, śmiertelne pieszczoty
 I w przeczuciu rozkosznych upojeń
 Klnie swym więzom snu i martwoty.

I choć wieczne mu życie udziałem
 O požodze krwi marzy wciąż we śnie,-
 Leży błądy na wrzosach i kwiatach
 I uśmiecha się przez sen boleśnie.

[*Endymion*, P, s. 37]

Natomiast w liryku Ludwika Morstina, dzięki opozycji mitra – wieniec różany, który jest nawiązaniem do antycznych uczt nierzadko orgiastycznych, implikowana jest cecha *róży* ‘akceptacja dla ludzkich namiętności’:

Lubię pogaństwo moje, te swawole,
 co zdziera mitry z dumnej bogów głowy
 i jak róż wieniec kładzie na swem czole.

[*Bezbożny jestem jako ten poganin...*, Ch, s. 47]

Cechy konotacyjne ‘pasja, energia’, które uzasadnia semantyka *czerwieni*, motywują składnik semantyczny ‘zdrowie, siły witalne’, np.:

Twarz, z której znikła gra kolorów zdrowa,
 Którymi róża, ta dziewicza, pała
 Śród rannych tchnień:
 Dziś tu złamana lilija,
 Jak na śmierć biała,
 Samotnie
 Stała.

[J. Kasproicz, *Na rozdrożu*, III cz.1, s. 98]

Co prawda, w wierszu Kasproicza nie pada słowo *czerwień*, ale to, że w sformułowaniu *gra kolorów zdrowa* chodzi o tę barwę nie ulega wątpliwości. W potocznym wyobrażeniu utrwalonym w języku *czerwień* ust i twarzy traktowana jest jako oznaka siły i zdrowia. Świadczą o tym frazeologizmy *czerwony, rumiany na twarzy; zdrow jak rydz* [zob. Tokarski 2004 b: 85]. Inne teksty bardziej bezpośrednio wyrażają tę cechę. Pojawiające się w nich określenie *róże lic* ‘rumieńce’ oznacza zdrowie, np.:

I wyssałem resztki zdrowia
 I ostatnie z lic jej róże.
 Aż wychudła twarz pobladła,
 Rozpacz w sercu zaszalała,

[A. Gliszczyński, *O północy*, s. 84]

a nawet życie, np.:

Po co tam idę?...
 Twarze umarłych księżyców,-
 śmierć im róże starła z liców,
 a duchy nieszczęść skrzydłami łopocą...
 Ja nie wiem po co...

[Z. Wojnarowska, *A w górze gwiazdy się złocą...*
 I, P, s. 93]

Konotacja ‘zdrowie, siły witalne’ otwiera miejsce dla konotacji ‘życie’, np.: *Gdzie życie, jak krzak róży płonie?* [W. Hordysz, *Wiedza*, s. 75]; *W ulice dzika róża rzuca wiotkie wicie/ I drży powiewem słodkim – wraca falą życia!* [K. Saryusz Zaleska, *Bussano vecchio*, Po, s. 53]. Dużą rolę w motywacji cechy konotacyjnej ‘życia’ odgrywa asocjacja między *czerwieni* kwiatów *róży* a *krwią* i *ogniem*. Doskonale związek ten wyeksponował J. Kasprówicz w cyklu sonetów *Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach*, np.:

W ciemnosmreczyńskich skał zwaliska,
 Gdzie pawiookie drzemią stawy,
 Krzak dzikiej róży pąs swój krwawy
 Na plamy szarych złomów ciska.

U stóp mu bujne rosna trawy,
 Bokiem się piętrzy turnia śliska,
 Kosodrzewiny wężowiska
 Poobszywały głaźne ławy...

Samotny, senny, zadumany,
 Skronie do zimnej tuli ściany,
 Jakby się lękał tchnienia burzy.

Cisza... O liście wiatr nie trąca,
 A tylko limba próchniejąca
 Spoczywa obok krzaku róży.

[*Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach*,
 III cz.2, s. 81]

Antropomorfizowana *dzika róża*, przeciwstawiona umierającej limbie, ewokuje cechy ‘energii życiowej’, ‘witalności’, co poeta podkreślił poprzez skojarzenie koloru kwiatów z krwią: *Krzak dzikiej róży pąs swój krwawy/ Na plamy szarych złomów ciska oraz ogniem: Między graniami w słońcu płonie,/ Zatopion w szum, krzak dzikiej róży...* (III cz. 2, s. 82). Fakty kulturowe potwierdzają, że krew od dawna kojarzono z życiem, przede wszystkim z życiem aktywnym i emocjonalnym. Przejawem tego są liczne poświadczenia językowe, np. *za cenę krwi* ‘za cenę życia, zdrowia’, *przy pieczętować krewią* ‘poświęcić, narazić życie, zdrowie’, *do ostatniej kropli krwi* ‘do końca, dopóki starczy sił i życia; do śmierci’, *przelać niewinną krew* ‘powodować śmierć kogo niewinnego’. Także ogień jest symbolem życia. „Według stoików ogień, pierwiastek boski, identyfikowany z logosem, jest przyczyną ruchu, życia i różnorodności kształtów materii” [Kopaliński 2006: 265]. Dorothea Foster zauważa, że w tradycji chrześcijańskiej, ogień symbolizuje Chrystusa, „który jak iskra wykrzesana z kamienia powstaje z zamkniętego grobu wykutego w skale do nowego, przemienionego życia” [2001: 75]. O cechach ognia informują także frazeologizmy, np.: *z ogniem (robić co)* ‘z zapałem, energią’, *ognisty temperament*, *ogniste usposobienie* ‘żywe, namiętne’.

W poezji przełomu wieków XIX i XX konotacja ‘życie’ może być uszczegółowiana jako ‘życie piękne’, ‘uroda życia’, np.:

Przy strasznym jego trupie wierną pełniąc stróżę,
Oczów od strasznego nie zwalniał widoku,
Grzechem sobie poczytam widziadło obłoku
W zwierciadle przypomnienia, dawnych czerwców różę.

Oczy moje piękności życia nienawidzą!
Nad Umarłym tak Życie wynosząc się, pyszni,
Jak nad liśćmi z latoś na wiosnę kwiat wiszni –
Nie cierpię Żywych, którzy życiem z Niego szydzą!

[M. Grossek-Korycka, *Sonata II, Fides i Magna*,
U, s. 159]

czy też ‘życie aktywne’, np.:

Przeciwzłocącą się - porwij w ramiona,
Bym z ciebie życia wyzarła niemoce,
Bym czuła nozdrzem ten szal, że ktoś kona
W chwili, gdy ja się słońcu przeciwzłocę!

W róże mię uwieńcz, w zmierzch winnicy prowadź,
 W pałaców głębie – na marmur i kwiaty,
 Gdzie win purpura i śmiechu szkarłaty
 Chcąc falę życia od dna rozfalować!

[B. Leśmian, *Pantera*, s. 47]

Może być ona także modelowana jako ‘odwieczna, niezgłębiona tajemnica’:

O życie! Brylantowych łez mistyczna różo,
 Tajemnym ogniem szczęścia wabiąca z daleka...
 Wonie twe, odurzając, cichą rozkosz wróżą
 I magnetycznie płyną do serca człowieka...
 Szczęśliwy, kto pod twoim zapachem nie uśnie,
 Kogo jeno z daleka twój liść, jak sen, muśnie...

[W. Orkan, *O życie! (Ciche westchnienie)*, I, s. 143]

Istnieją w Młodej Polsce teksty proponujące odmienny obraz *róży*. Na przykład w wierszu Władysława Bukowińskiego róża jest metaforą życia ludzkiego, na które składają się radości i smutki:

W życiu ciernie są i róże,
 Ja róż w moim widzę więcej,
 Czasem czoło troską chmurzę,
 Częściej uśmiech mam dziecięcy.

[*U celu*, Zm, s. 145]

Składnik semantyczny ‘energia życiowa’ na niższych piętrach struktury znaczeniowej motywuje konotację ‘siła, moc’:

Śmiechu!... słońca!... blasków!...
 jaśni!... kwiatów!... róż!...
 Wszystkich gromów sprzęgnąć siły!...
 wichrów!... burz!...
 Woli!... Mocy!... i Potęgi!
 ognia!... skry!...
 I na fali w dal biegnącej Życia gry!....

Życia! Życia! mego serca
 w życia skrach!...
 Chcę się jarzyć – chcę się palić
 w żarkich snach....
 Burzo, szalej!... błyskawico!...
 gromie, graj!
 Mocy twojej! ognia twego!...
 siły daj!...
 [M. Kulikowska, *Śmiechu!... słońca!...
 blasków!...*, s. 102]

Ku głazom szczytów, jak dziki krzak róży,
 Mocnemi rękami się piął.
 [J. N. Bystram, *Dolomity*, s. 160]

Z kolei cecha róży ‘życie aktywne’ otwiera miejsce dla konotacji tekstowej ‘męstwo, odwaga, czyn’:

Głos rezygnacji słyszę świętokradzkiej.
 Nie na tej chciałam obaczyć cię drodze!
 Gdzież ogień męstwa, gdzie czynu orężę?
 W wieńcu twym dzisiaj miasto róż, lilije...
 Zwycięz ty ból mój!
 [S. Rossowki, *Chmurny poranek*, s. 93]

Krąg konotacji róży skupiony wokół ‘energii życiowej’, ‘witalności’, ‘urody życia’ jest w Młodej Polsce bardzo rozbudowany, a liczba kontekstów wskazuje na ich mocne zakorzenienie w tradycji. Kulturowe asocjacje róży z życiem mają długą historię, a ich źródłem jest świat antyczny. Już w starożytności kwiat ten symbolizował życie. „A ponieważ sukcesy tradycyjnie świętowano za pomocą symboli życia, które miały zapewnić im wieczność, dlatego wizerunkom Jupitera i zwycięskich cesarzy rzymskich towarzyszyły róże” [Chenel 2008: 212]. Wieńce z róż i ogrody różane podkreślają uroki życia u Alkmana, Alkajosa, Stezychora, Symonidesa, Bakchylidesa, Pindara [Rzymowska 2001: 56]. Idee powyższe znajdują odzwierciedlenie także w innych dziedzinach sztuki. Późnogotycki alabastrowy relief (Monachium, Nationalmuseum) przedstawia krzew różany z pięcioma kwiatami. Na czterech różach siedzą lub stoją putta z narzędziami tortur używanymi podczas Męki Pańskiej, na piątym kwiecie natomiast umieszczone jest serce – właściwe źródło nieustającej siły życiowej. Przez szparę w owym sercu można zobaczyć dzieciątko Jezus [Lurker 1994: 231-232].

Omawiana symbolika róży przetrwała do dziś, choć może nie jest eksponowana z taką wyrazistością jak dawniej, a konotacje róży ‘energia

życiowa, 'pasja' oraz 'namiętność uczuć' wciąż zajmują istotne miejsce w semantycznej strukturze słowa [Piekarczyk 2004: 63].

Prototypowa cecha *róży* 'ma czerwone kwiaty' stanowi podstawę innego kręgu konotacji tekstowych. Chodzi tu o takie konceptualizacje, które są konsekwencją skojarzenia kwiatu z krwią, a szczególnie z krwią przelaną, męczeńską:

Więc wielbiły go Kinga i Johelet święta
I kornie mu pod stopy słały, jak podnóże,
Biczowanych swych piersi krwią ociekłe róże.

[K. Zawistowska, *Kinga i Johelet*, s. 109]

Xiędza wieźli przed frontem żołnierzy,
na kibitce wieźli związanego -
każdy siepacz go knutem uderzy,
on - podobien do krza różanego!
Po tysiącu knutów był złamany,
a po trzech tysiącach był u Boga -
lecz tysiący sześć był rozkaz dany -
car Mikołaj bił martwego wroga!

[T. Miciński, *Hymn do wschodzącej jutrzeńki*, s. 270]

Konotacja 'męczeństwo' może być uszczegóławiana jako 'męczeństwo ojczyzny'. Ta cecha semantyczna aktywowana jest szczególnie w wierszach o tematyce patriotycznej, np.:

Ojczyzno moja, męczeński ogrodzie.
Pokryty rosą krwawą rubinową
I łez bolesnych rosą brylantową!
Olbrzymi, święty, męczeński ogrodzie!
Jako różami, kwitniesz purpurowo
W noc: pożarami, o, kwietny ogrodzie!
A w krwi kałużach, jak w sadzawek wodzie,
Odzwierciedlone gwiazdy lśnią ogniowo.

[K. Lubecki, *Sonet patriotyczny II*, s. 88]

Aż krwawa błysnie męczeństw róża:
We snach będzie wam Polska wyrastać i trwać.
(...)
Krew z ciał rozkwitnie, jako róża,
I w waszych krwiach swój łeb unurza
Sam górski sęp.

[J. N. Bystram, *Życie snem i burzą...*, s. 62-63]

Związek *czerwieni róży z krwią przelaną, męczeńską* uzasadnia niezwykle mocno eksponowaną w Młodej Polsce konotację ‘cierpienie, ból’, np.:

Wszystko cierpi!
 (...)
 Krwawą pieczęcią są każde usta
 I krew jest w każdej z kruż,
 Co nie jest pusta.
 Skrwawionym jest czoło róż
 I święta pszczoła żądłem broni swego ulu:
 I zło jest z bólu i mord jest z bólu

Wszystko cierpienie!

[M. Grossek-Korycka, *Miserere mei Domine. Recitativa*, U, s. 119-120]

Pod Twoje stopy święte
 W tę przenajśłodszą noc majową,
 Jak kwiatów snopy zżęte,
 Niesiemy róże krwi i białe lilje łez
 Polska Królowo.
 Módl się za nami, męki przybliż kres!
 (...)
 Jakież Ci Matko przynieść mogę kwiaty
 Prócz krwawych róż?

Módl się za nami, ucisz grozę burz!

[M. Czerkawska, *Majowe nabożeństwo w r. 1915*, P1914, s. 19]

Na niższym pięttrze struktury semantycznej słowa sytuuje się składnik semantyczny ‘rany’, np.:

Ja będę król,
 a ty mi będziesz koroną, mój ból;
 w błyszcząca łuskę twą ubiorę skroń,
 jako w żelazną koronę,
 na której rdzawe płoną rubiny,
 krwi skrzepłej róże, -
 i ran tych moich kosztowną oponę
 jako szkarłatny wdzieję na się strój

[J. Żuławski, *Zły gad*, IV, s. 189]

Cechy konotacyjne ‘męczeństwo’, ‘cierpienie’, ‘rany’ wspiera kulturowa symbolika róży. W tradycji chrześcijańskiej czerwień tych kwiatów łączona

jest z męką Chrystusa. Piotr z Kapui oraz św. Bernard w pięciu płatkach róży dopatrywali się pięciu ran Chrystusa [Forstner 2001: 193]. To przekonanie znalazło odbicie w młodopolskiej poezji, np.:

a jam Go prosił: Panie siądź na ławie,
 więc wszedł do izby, a miał kitlę białą
 opiętą pasem, spojrzałem na dłonie,
 czy nie zgojone przyniósł z sobą rany,
 ale na każdej kwitły róż kielichy
 i zapach onych róż napełniał ściany.

[L. H. Morstin, *Pieśni rodzinnej ziemi mojej VII*,
 Ch, s. 27]

Uważa się, że róża stulistna powstała z kropel krwi, które spadły z krzyża na mech [Lurker 1994: 236-237; Krenz 2005: 115-116]. Od XI wieku, w celu upamiętnienia Męki Chrystusa, Ojciec Święty w czwartą niedzielę Wielkiego Postu – zwaną w średniowieczu niedzielą róż – poświęca złotą różę, którą ofiarowuje osobie zasłużonej dla Kościoła [Forstner 2001: 193]. Róża i jej korona z czerwonych płatków odnoszone są także do Świętego Graala – kielicha, do którego Józef z Arymatei zebrał krew wypływającą z przebitego włócznią boku Chrystusa [Feuillet 2006: 114, 42]. Czerwone róże interpretowano również jako symbol krwawego męczeństwa świętych, którzy poprzez swoją śmierć zasłużyli na miejsce w raju [Seibert 2007: 278]. Róża jest atrybutem świętych, którzy zginęli męczeńską śmiercią, np. św. Cecylii, św. Waleriana, św. Doroty. Symbolika ta znajduje odzwierciedlenie w sztuce. Na obrazach przedstawiających Marię z Dzieciątkiem róże umieszczone w dłoni Jezusa lub rosnące obok Niego są nawiązaniem do przyszłej męki Zbawiciela (np. Fra Filippo Lippi, *Adoracja Dzieciątka ze św. Janem Chrzcicielem i św. Bernardem*, Piero della Francesca *Madonna Senigallia*). Także świętym, którzy zginęli męczeńską śmiercią, na obrazach towarzyszą róże (np. Matteo Roselli *Święta Cecylia*, Orazio Gentileschi *ŚŚ. Cecylia, Walerian i Tyburtiusz*).

W tekstach poetyckich Młodej Polski czerwona róża kojarzona jest również z zagrożeniem, niebezpieczeństwem, np.:

Krew – mówisz? dzieciństwo... drasnęła mnie róża...
 Ah – co to, na Boga? patrz – zbliża się burza...

Ty milczysz... ty patrzysz tak dziwnie zmieszany,
 Oh, puszczaj.. ja niechęcę iść tam... do altany...

Ha puszczaj!.. zdradziłeś!.. ha, w twojej jam mocy,
Mnie duszno... Ja nie chcę umierać!.. Pomocy!!.

[J. Kuczyński, *Fragmentsy*, s. 121]

Tego typu konotacje uzasadnia semantyka *krwi*, czyli nazwy prototypowego odniesienia dla barwy *czerwonej*. O cechach *krwi* informują związki frazeologiczne: *krw w kim kipi*, *burzy się*; *krw kogoś zalewa*, które przywołują na myśl sytuacje związane z samounicestwieniem, nieszczęściem [zob. Tokarski 2004b: 84]. Dodatkowym elementem, który w wierszu J. Kuczyńskiego buduje nastrój zagrożenia, jest obraz burzy zwiastującej katastrofę.

Ślady dalszej semantycznej modyfikacji słowa odnaleźć można w wierszach Gabriela Tadeusza Hennera i Kazimierza Tetmajera:

Dzieli nas kr w awość róż, dziewczyno,
od kiedym w boju padł.

[G. T. Henner, *Dzieli nas ogród róż, dziewczyno*,
Zbiór5, s. 857]

W pożarze słońca, w róż oceanie,
w płomiennym zmysłów zachwycie,
jak grom w dzień jasny, śmierć niespodzianie
niech przyjdzie przeciąć me życie.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Preludia XXXIV*, s. 301-302]

w których *róż* została przypisana konotacja ‘śmierci’. Róże w tekstach modernistycznych często są atrybutem upersonifikowanej śmierci – najczęściej łagodnej, acz budzącej ambiwalentne uczucia kobiety ozdobionej różami, np.: ... *Owiana kwieciem zwiędłych róż/ Powoli spływasz do mnie* [B. Ostrowska, *Z Tamtego brzegu*, P, s. 44]. Można tu zauważyć realizację konwencji poetyckiej, którą K. Wyka nazywa „sensualnym dreszczem”. Obrazowanie śmierci za pomocą róż, i w ogóle kwiatów, wpisuje się w ten nurt liryki, którego zasadniczą właściwością jest „skłonność do kontrastu wprowadzającego w sytuacje zazwyczaj radosne i optymistyczne zgrzyt pesymistyczny, drażniącą niespodziankę. (...) Podnieta idąca od przyrody, która już zdołała się zbanalizować i zatrzeć, nagle drażni, nakazuje uwagę zmęczonej wrażliwości” [Wyka 2003: 256].

Z kolei komponent semantyczny ‘śmierć’ motywuje konotację ‘żałoby’, np.:

Idą szlakami żałobnemi
 Z pękami róż pąsowych tłumnie
 Po rozzłoconej ślicznie ziemi – –
 Idą kolumna przy kolumnie.

[W. Hordysz, *Na pogrzeb Generała Nogi*, s. 79]

oraz cechę ‘jest kwiatem nagrobnym’, np.:

By w lilij biel i w płomień róż
 Ktoś grób przystroił mój...

[K. Woyczyński, *Życzenie*, s.107]

I w twarz ci rzuca blade grobów róże,
 Zaś w tym kamiennym aniele żałości
 Umarła moja, dawna dusza gości.

[K. Zawistowska, *Wyśniony*, s. 43]

Z kolei ten komponent otwiera miejsce dla składnika semantycznego ‘pamięć, wspomnienie’, np.:

Tęczowe światła idą z szyb ujętych w ołów
 I na cichych grobowców kładną się marmurze.
 Smętny anioł tęsknoty – poeta aniołów –
 Rozsypał kwiaty wspomnień: serc mistyczne róże!

[A. Oppman, *Fara*, s. 24]

Konotację tę potwierdza tradycja kulturowa, w której róża symbolizuje pamięć. Z tego też powodu różami zdobiono zmarłych i ich groby [Kopaliński 2004: 363].

Cecha semantyczna ‘żałoba’ otwiera także miejsce dla konotacji ‘smutek’, np.:

Smutek i cisza w białym dworze...
 na róże spadła łza z powieki...
 ktoś, zda się, odszedł... Wielki Boże!

[E. Słoiński, *Tęsknica*, WW, s. 92]

Myślę o tobie... Precz rzuciłem wiosła...
 Łódka na sennym chwieje się błękicie...
 Fala mi różę więdnącą przyniosła...
 – O jakże smutnem bywa czasem życie...
 Ta róża kwitnąć musiała przy grobie...

Myślę o tobie...

[L. Rygier, *Myślę o tobie*, s. 78]

Uszczegółowieniem tej konotacji jest cecha ‘tęsknota’, ponieważ obecna w niej treść ‘smutek’ ulega znacznemu osłabieniu, np.:

Gdy krwawe róże, dyszą wonią senną,
widzę twych oczu tęsknotę – dziewczyno!

[A. Dobrowolski, *Ghazela II*, s. 29]

A kiedy w złotej purpurze
zgaśnie dziś słońce na niebie,
niech pachną tobie te róże
tęsknotą moją do ciebie.

[E. Słoński, *Róże*, WW, s. 46]

Motyw wiązania róży ze *śmiercią*, *żałobą*, *smutkiem* znajduje uzasadnienie w tradycji kulturowej. Róża od starożytności stanowi symbol śmierci. W kulturze antycznej pojęcie nieskończoności przedstawiano poprzez umieszczanie na grobowcach rzeźby zwiniętego pąka róży [Lithuanis 1914: 29]. W czasach rzymskich składano kwiat róży w darze umarłemu do grobu. Odnaleziono liczne portrety zmarłych z wieńcami róż na głowach, a w Hawra odkryto zasuszone i doskonale zakonserwowane róże obok mumii Rzymian pochodzących ze 170 roku naszej ery [Pelt i in. 2001: 126]. Rzymskie święto róż – *Rosalia* – stanowiło część ceremonii wiążących się z kultem zmarłych [Impelluso 2006: 118]. Rzymianie przystrajali wówczas groby różami i biesiadowali [Forstner 2001: 191]. Od średniowiecza miejsca pochówków nazywano ogrodami różanymi, a miejsca kaźni wzgórzami albo górami różanymi [Gross 1991: 39, 40].

Skojarzenie *czerwieni róży z krwią*, a szczególnie *krwią zbrodniczo przebraną* (por. frazeologizmy *mieć krew na rękach*; *splamić*, *zbroczyć ręce krwią*, *krwawe rządy* i inne) uzasadnia także konotację tekstową ‘zemsty’, np.:

Śniąc zemstę w głębi alej, wśród róż i motyli,
Wahał się, by nie była czcza i byle jaka -
Aż zakłamię, w odwetów wyszeptanym chwili,
Przeobraził niewierną w białego rumaka!

[B. Leśmian, *Sidi-Numan*, s. 48]

Ciekawy zabieg zastosował Stanisław Stwora w wierszu *Roza Weneda*, w którym bohaterka liryczna – o imieniu pochodzącym od nazwy kwiatu – uosabia krwawą zemstę:

Z krainy śmierci idę i cmentarzy,
 z ruin przychodzę, patrzcie – zemsta we mnie,
 zemsta poza mną! niech się nikt nie skarży,
 krwią spąsowiały dzisiaj światów ciemnie,
 duch się lękowi nie podda i – nie da,
 z posiewu wzrosłam krwi – Roza Weneda!
 (...)

Jutro wam trzeba nienawidzić siostry
 mej, Lilli! – serce wyrwijcie z swych piersi,
 chociażby w własnej krwi ubroczyć ostry
 nóż! – wy musicie to uczynić pierwsi,
 spojrzeć wraz zimno w skrzeplęj krwi ohydę,
 - Jutro! otom jest Roza w krwi – w zwycięstwo idę!

[S. Stwora, *Roza Weneda*, Zbiór5, s. 573]

Utwór Stwory nawiązuje do dramatu Juliusza Słowackiego *Lilla Weneda*, którego bohaterki noszą imiona pochodzące od nazw kwiatów: *Lilla* i *Roza*. Symbolizują one przeciwstawne cechy narodu polskiego: imię *Lilla*, związane z bielą, symbolizuje łagodność i czystość, natomiast *Roza*, kojarzone z czerwienią, jest symbolem krwawej zemsty. Zabieg taki był możliwy dzięki utrwalonym w kulturze polskiej asocjacjiom między nazwami kwiatów a nazwami barw – *róży* i *czerwieni* oraz *lilii* i *bieli* [zob. Piekarczyk, 2004: 91-92].

Ślady dalszej semantycznej modyfikacji słowa można odnaleźć w wierszu Zofii Wojnarowskiej:

zeszła i jutrzniane na wschodzie kolory
 padły z słońca amfory w łożo pozłacane,
 to czerwoną i nagłą oddał Sławon różę

Nefrys - - - nożem, z krainy zabranym dalekiej,
 gdzie spuszczaają powieki wstydlive dziewczyny,
 sięgnął serca przez smagłą obłej piersi krużę.

[*Róże czerwone*, KM s. 199]

w którym *róży* została przypisana ujemnie wartościowana konotacja tekstowa 'zbrodni'. Ciąg negatywnych skojarzeń kończą takie konceptualizacje, w których *róża* skojarzona jest z *grzechem*, *złem*, np.:

Aż raz w gwiazdzistej porze, kiedy białe róże
schyliły senne kruże nad zielone łożo,
słodko zgrzeszyła Ewa. A kiedy o świcie

jej oczy, chcąc Jehowy uniknąć, upadły
na róże – te pobladły... później purpurowy
dreszcz, co o szczęściu śpiewa,
zbiegł je i wwiódł w życie.

[Z. Wojnarowska, *Róże białe*, KM, s. 198]

gdzie wyschłe źródła oplatają róże,
którym jad Grzechu pozatruwał łona.

[A. Dobrowolski, *Błogosławiona bądź...*, s. 40]

a w konsekwencji staje się atrybutem piekła i szatanów:

krwawym rumieńcem róż opasani
na skrzydłach moru lecą szatani

[K. Zawistowska, *Godzinki*, s. 122]

w pożarach spokojnego słońca
szatańskim chichotem płoną
świeże, niezwiędłe róże
grzechu i winy!

[J. Kasproicz, *Dies irae*, IV, s. 70]

Takie konceptualizacje *róży* związane są z negatywnym wartościowaniem czerwieni w tradycji europejskiej, czemu sprzyjało wiązanie jej z rozpustą, grzesznym trybem życia [Gross 1991: 60-61]. Także w Biblii czerwień jest między innymi barwą grzechu: „Choćby wasze grzechy były jak szkarłat,/ jak śnieg wybieleją;/ choćby czerwone jak purpura,/ staną się jak wełna” (Iz I, 18). Aktualizowane w utworze Kasprowicza konotacje tekstowe *róży* uzasadnia również związek *barwy czerwonej z ogniem*, prototypowym odniesieniem dla *czerwieni*. W tradycji chrześcijańskiej ogień kojarzony jest z piekłem jako siedliskiem szatanów i miejscem, gdzie po śmierci przebywają dusze grzeszników, stąd też frazeologizm *smażyć się w ogniu piekielnym*. Te asocjacje dodatkowo wspomagają przywołane w hymnie Kasprowicza leksemy: *pożar*, *płonąć*, *szatański*, które niemal bezpośrednio nawiązują do *piekła*. Konotację ‘grzechu, winy’ tłumaczy także cecha *róży* ‘ma ciernie, kolce’, ponieważ ciernie w symbolice chrześcijańskiej wyobrażają grzechy [Forstner 2001: 192].

Przywołane cechy róży związane z *zemstą, grzesznością, złem* stanowią istotne składniki znaczenia słowa również we współczesnej polszczyźnie [Piekarczyk 2004: 65-66].

W obrębie struktury semantycznej róży znajduje się niemała grupa konotacji motywowanych cechą ‘ma białe kwiaty’, która należy do centrum semantycznego nazwy i usytuowana jest blisko prototypowej *czerwieni* [Piekarczyk 2004: 86-87]. W Młodej Polsce białe róże są mniej popularne niż czerwone, nie zmienia to jednak faktu, że na ścieżkach konotacyjnych wywodzących się od *białej* barwy kwiatów znajdują się wartościowane pozytywnie konotacje będące istotnymi składnikami pojęciowego modelu słowa i odbijającymi na poziomie języka kulturowe wyobrażenia róży.

W tekstach poetyckich Młodej Polski róża często konotuje ‘świt’, np.:

Gdzieś na podwórzu słyhać świt koguci –
– powieść o duchach uśmiecha się doń – –
czas wrócić – – jeszcze chwila dawna – młoda –

Jak cicho wchodzę skroś ciemne podwoje
i róże ciche rzucam w ślad –
Malańka zbudź się – – czujesz? pachną róże – –
W dnieniu na dole czeka czółno moje.

[Z. Idzikowski, ...*Nie zasnąć*, s. 85]

Różami świtu uwieńczone góry
Czoła swe dumne upowite w biały
Z lekkich mgieł welon wznosiły w lazury

[K. Woyczyński, *Syn słońca (Lucifer)*, s.170]

oraz ‘światło’, np.: *Dzisiaj chatę zamiotłem w jedno oka mgnienie, / Z czworga kątów różami wypłoszyłem cienie*, [B. Leśmian, *Łąka*, s. 154]. Kolor kwiatów w przywołanych wierszach nie został wskazany wprost, wydaje się jednak niemal oczywiste, że chodzi tu o róże białe. Taką interpretację podpowiada semantyka *bieli* (w rozumieniu kwantytatywnym¹¹), dla której prototypową referencją jest *dzień* czy też *świt* jako językowo bardziej nacechowany oponent *nocy*. Słowo *świt* oznacza koniec, załamywanie się nocy (noc jest z reguły czarna) oraz początek białego dnia. W strukturze semantycznej *świtu* obecne są także cechy rozpoczynania się widoczności oraz początek stawania się jasnym czy zrozumiałym, np. derywat *świtać* i połączenia typu: (*biały*) *poranek świta*, *jasność świta na horyzoncie*, *coś komu*

¹¹ Rozumienie kwantytawne barwy *białej* eksponuje przede wszystkim element światła, jasności: *noc* i *dzień* są prototypowymi odniesieniami dla *czerni* i *bieli* wtedy, gdy traktujemy je jako bliskie ekwiwalenty pary *ciemny* – *jasny* [Rzepińska 1966: 23, Tokarski 2004b: 40].

świta w głowie [zob. Tokarski 2004b: 40, 49]. Skojarzenie *róży* ze *świt*em nie znajduje potwierdzenia w języku, jednak obecne jest w kulturze. W sztuce romańskiej *świt*, początek dnia przedstawiano za pomocą girlandy róż [Chenel 2008: 211]. Na przykład fresk *Aurora* (znajdujący się obecnie w Galerii Pallavicini), którego autorem jest G. Reni, przedstawia rydwan Apolla otoczony czterema personifikacjami Godzin, a przed nim rzymską boginię Aurorę trzymającą w dłoniach wieńce z róż. Róża jest atrybutem bogiń poranka: Eos – Aurory – Jutrzenki [Kopaliński 2006: 363]. Od słowa *róża* pochodzi także określenie *różanopalca* odnoszące się do greckiej Eos – Jutrzenki, bogini *świtu*, rozpoczynającego się dnia. Luiza Rzymowska wyjaśnia, że w Homeryckiej metaforze *różanopalca Jutrzenka* kwiat róży dodał powabu *świtowi*, „bo też i kwiaty przeważnie użyczają greckim złożeniom swoich barw, tworząc rozmaite nazwy odcieni” [2001: 54]. Takie konceptualizacje *róży* znajdujemy w młodopolskich tekstach poetyckich, np.: *Gdy codzień Eos rozwija palców róże* [Z. Idzikowski, *Pieśń Leandra*, s. 60]; *I na pobladle czoło starca z cieniów morza/ Różane palce jęła kłaść jutrzenna zorza* [J. S. Wierzbicki, *Z głębin niepoznawalnego*, KS, s. 75]. W tekstach artystycznych asocjacje między *różą* a *świt*em mogą zostać uobecnione dzięki poetyckiemu porównaniu *róża jak świt*:

Ta dziwna róża!
 (...)
 chyli się, mdleje i kona, -
 a obok na wątlej łądydze
 pączek maleńki, różowy,
 ledwo z zielonych wykwita osłonek
 jak świt, jak zorza, budzący się dzionek,
 i patrzy – i drży...

[J. Żuławski, *Przedziwna róża*, IV, s. 237-238]

Róża oznacza światło w symbolice masońskiej: gdy umiera jeden ze współbraci, na jego trumnie kładzie się trzy róże – znaki światła, miłości i życia [Macioti 2006: 153]. W opozycji do *białej róży*, aktywizującej konotacje ‘*świt*, *światło*’, *róża czerwona* ewokuje ‘*słońce*, które zachodzi’, np.:

Noc dawno już niebu z łona
 Strąciła słońce-różę,
 Świat cały w czarne ująwszy ramiona...

[S. Rossowki, *Z jesieni*, s. 97]

Słońce bladło na zachodzie,
 Lejąc złoty szkarłat róży,

[Z. Różycki, *Szklana góra*, PK, s. 89]

Solarną symbolikę róży potwierdza Kopaliński [2006: 362]. Wykorzystał ją także Philippe Otto Runge w cyklu obrazów *Pory dnia*. Czerwone róże symbolizują czerwień słońca na rysunkach *Poranka* i *Wieczora*.

Komponenty semantyczne róży ‘świt’, ‘światło’ otwierają miejsce dla konotacji ‘dobro’, np.:

Więc leć, mój ptaszku, po burzy krwawej
Z różą Pokoju, Dobra i Sławy
W tęcz barwny szlak –
Skowronku, wdzięczny wiosny zwiastunie,
Nieś zmartwychwstanie każdej serc trunie,
Leć! dan już z niebios płomienny znak.
[K. Woyczyński, *Do mego skowronka*,
Antologia, s. 576]

Ogólna zasada wartościowania pary pojęciowej *jasny* – *ciemny* bliska doświadczeniu fizycznemu i kulturowemu [Lakoff, Johnson 1988: 83] odpowiada także antynomii *biały* – *czarny*. Prototypowym odniesieniem dla *czerni* jest *noc* konotująca ‘zło’. Znaczenie słowa *świt*, które wskazuje na koniec nocy, a więc także konotowanego przez tę nazwę ‘zła’, motywuje przeciwstawną cechę semantyczną ‘dobra’ [Tokarski 2004 b: 43-49]. Związek róży i dobra znajduje uzasadnienie w kulturze. Róża jest atrybutem św. Kasyldy z Burgos i symbolizuje jej dobroczynność. Święta, wbrew zakazom ojca, pomagała ubogim i więzionym chrześcijanom. Jak głosi jedno z podań, chleb ukryty w fałdach sukni zamienił się w różę, gdy Kasylda została zmuszona przez ojca do pokazania ukrywanych przedmiotów [Rotter 2007a: 51]. Wizerunek św. Kasyldy niosącej różę namalował m.in. Francisco de Zurbarán.

Wartościowanie *dobry* – *zły* jest najogólniejszym porządkowaniem aksjologicznym świata [Puzynina 1982: 1986], ale pod ogólną kategorią ‘dobro’ mogą kryć się treści szczegółowe. W młodopolskich tekstach artystycznych najczęściej aktualizowane są następujące składniki konotacyjne, będące uszczegółowieniem dodatkowo wartościującej konotacji ‘dobro’: ‘czystość’, np.:

Niech na mym grobie zakwitną lilije,
Białe je róże otoczą półkolem,
Bo kto był czystym, gdy na świecie żyje,
Czystość po śmierci też mu jest symbolem.
[A. Orłowski, *Mój testament*, Zbiór4, s. 669]

‘bezgrzeszność’, ‘niewinność’¹², np.:

Piękne są białe róże, ciche róże białe,
co w swej miękkości chłodne,
jak ryte w marmurze,
głębie łona nieśmiało rozwarły w zawodne
dni krótkiego istnienia, w łzach bisiornych całe.

Róż białych wonne drzewa
w szóstym dniu stworzenia
zdobiły raj beztroski, gdzie mieszkała Ewa;
róż białych gąszcz zamienia gaj w wirydarz boski,
który myśl o wieczności szmaragdem zacienia.

Aż raz w gwiazdzistej porze, kiedy białe róże
schyliły senne kruże nad zielone łożo,
słodko zgrzeszyła Ewa. A kiedy o świcie

jej oczy, chcąc Jehowy uniknąć, upadły
na róże – te pobladły... później purpurowy
dreszcz, co o szczęściu śpiewa,
zbiegł je i wwiódł w życie.

[Z. Wojnarowska, *Róże białe*, KM, s. 198]¹³

‘skromność’, np.:

Skromności, sromie zacny, tajemnico święta,
Ziemia cię zna w dzieciństwie swem kiedyś poczęta,
Ty kwiecie jej dni pierwszych, który śród nas wschodzisz,
Rózo rajska, skromności, powiedz, skąd pochodzisz?
Jednaś zdolna stać jeszcze za niewinność białą,
Lecz zakazane drzewo początek ci dało;
Cnoty wdziękom ty swoim równasz się urokiem,
Ale też jesteś pierwszym ku otchłani krokiem;

[Z. Trzeszczkowska, *Eloa, Upadek 1*,
Ateneum 1895, t. 3, s. 232]

‘dziewictwo’, np.: *Dziewice białe sypią do stóp róże*, [L. Staff, *Adam*, I, s. 1118]. Przywołane konotacje uzasadniają z kolei cechę ‘jest kwiatem ślubnym, weselnym’, np.: *Wieniec mi włóżcie z róż – jak na wesele* [W. Kosiakiewicz, *Bez nadziei XIV*, s. 102]. Tradycja kulturowa poświadcza tego

¹² Konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’ dodatkowo motywuje wiązanie *bieli* w rozumieniu kwalitatywnym z drugim wzorcem pojęciowym barwy, czyli *śniegiem* [Tokarski 2004b: 49-50].

¹³ Konotacja ta implikowana jest poprzez wyeksponowanie opozycji *purpura – biel*, której odpowiada antynomia ‘grzeszność’ – ‘bezgrzeszność’.

typu konotacje. W Noyon do czasów obecnych zachował się zwyczaj, wprowadzony ok. 530 r. przez biskupa Medard, koronowania wieńcem z białych róż najcnotliwszej dziewicy [Rotter 2007b: 151]. W wiekach średnich tylko dziewice posiadały prawo do noszenia wianków z białych róż [Biedermann 2001: 310-312]. Do dziś białe róże wykorzystywane są do bukietu panny młodej.

Do kręgu konotacji będących konkretyzacjami ‘dobra’ należy także cecha ‘nadziei’, np.:

Gdzieżeście mi się podziały
Wy, moje róże?
Czy was po ziemi rozwiały
Te ciągłe burze?
Czyli was słońce spaliło
W tym skwarnym lecie?
Czy was me serce zgubiło
W tułaczym świecie?

Gdzieżeście mi się ukryły
Dumne nadzieje?
Czy was w głębokie mogiły
Schowały dzieje?
Czyście zginęły od stali
W burzliwej dobie?
Czy ludzie was zakopali
W serc swoich grobie?...

[A. Niemojewski, *Gdzieżeście mi się podziały...*, s. 197]

która w wierszu Andrzeja Niemojewskiego została wydobyta dzięki przeprowadzonej paraleli między różami a nadziejami niedostępnymi podmiotowi lirycznemu, oraz ‘łaski, miłosierdzia’, np.:

W domu pogardzonego wieczerał celnika,
Od nieczystej niewiasty wodę piłeś z dzbanka,
Nierządnicys odpuścił grzechy i kochanka,
A łotrowis dał słowo, które raj odmyka.

Łotr, nierządnicza, celnik i Samarytanka
To najcudniejsze róże Twojego kwietnika,
Grona winnicy, kędyś zrównał robotnika
Ostatniego z tym, który pracował od ranka.

[L. Staff, *Tajemnica chleba i wina III*, I, s. 759]

‘współczucia’, np.:

Wówczas przyniosłem tobie wonną różę,
 Rozkwitła w ciszy górskiego ogrodu –
 Różę współczucia, której nieszczęść burze
 Rość nie przeszkodzą, ni wichry zawodu.

[S. Hłasko, *W Tatrach* XV, II, s. 103]

a także 'duszy', np.:

Zadrzały wielkie, czarne zwierciadła...
 To róża wonna upadła...

Na falę westchnień cichych i woni
 Dusza się senna kłoni.

[K. Saryusz Zaleska, *Nokturn*, Pj, s. 23]

Taka symbolika, na którą wskazują opracowania kulturowe, pozwoliła skojarzyć różę z *Niepokalaną Dziewicą Maryją*. W *Hymnie Świętego Franciszka z Asyżu* różę zostały przedstawione jako kwiaty wybrane przez Boga, niemal uświęcone, posiane, by upleść z nich *niebiańską koronę dla Przenajświętszej Panny*:

O różę, siostry moje, o najmiłsze dzieci
 kochającego Twórcy,
 co posiał was, by upleść niebiańska koronę
 dla Przenajświętszej Panny:
 przebaczenie, że was ręce dotknęły nieczyste!

[J. Kasprówicz, IV, s. 155]

W młodopolskiej poezji można spotkać konceptualizacje, w których różę są atrybutem Matki Bożej, np.:

Za nim uwita z białych róż altana
 W niej Maria Panna, rozpostarłszy ręce,
 Na kuli ziemskiej stanęła, przybrana
 W złotej koronie, w jedwabnej sukience.

[L. Rydel, *Procesja*, s. 13]

Zdarzają się także teksty, w których róża jest metaforą Matki Chrystusa, np.:

– „O Maryjo! Z pierwszą godziną
 Narodzin nowych dni –
 (...)
 Najświętsza między Świętymi,
 Różo z Dawidów pnia!

[K. Gliński, *Anioł*, PII, s. 87-88]

Asocjacje róży i Matki Bożej potwierdzają liczne fakty kulturowe. „W rozumieniu średniowiecznej mistyki róża, będąca królową kwiatów, stała się atrybutem Maryi, Królowej Niebios” [Seibert: 2007: 278]. W sztuce popularny jest motyw „Madonny z różami” [Impelluso 2003: 118]. Maryja, a czasami Dzieciątko, trzyma różę lub też różany wieniec spoczywa na głowie Maryi (np. Anton van Dyck *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych: Rozalii, Piotra i Pawła*; Diego Velázquez *Koronacja Marii Panny*). Inny motyw „Madonna w altanie” ukazuje Maryję z Dzieciątkiem, czasami w otoczeniu świętych, w różanej altanie (np. Stefan Lochner *Madonna w różanej altanie*, Martin Schongauer *Madonna wśród róż*, Bernardino Luini *Matka Boska wśród róż*). Róże będące symbolem lub atrybutem Maryi obecne są także na obrazach m.in. Jana Bruegela starszego *Noli me tangere* i Carla Crivellego *Madonna ze świeczką* czy też Francisca de Zurbarána *Chrystus i Matka Boska w domu w Nazarecie*. Róże pojawiają się także w pieśniach religijnych na cześć Maryi, więc tekstach skonwencjonalizowanych, np.: *Matko w złotej koronie! U stóp Twych białe róże (Ave Maryja), Królowej Anielskiej śpiewajmy, / Różami uwieńczmy jej skroń (Królowej Anielskiej śpiewajmy)*. W *Litanii Loretańskiej* Maria Panna została nazwana *Różą duchowną (Rosa mistica)*, a w pieśni *Zawitaj Królowo różańca świętego najśliczniejszą Różą ogrodową* [www.spiewnik.gower.pl/maryjne.html]. W różnorodnych inwokacjach do Matki Bożej pojawiają się także określenia typu: *Krzew różany Jeruzalem, Kwiat różany na wiosnę* czy też *Róża biała* [Krenz 2005: 112]. Skojarzenie *Maryi z różą* przejawia się także w słowie *różaniec*, który jest ogrodem róż (*rosarium*). „Kaźda ze stu pięćdziesięciu modlitw Zdrowaś Mario jest różą ofiarowaną Maryi Pannie: pięćdziesiąt białych róż czci tajemnice radosne; pięćdziesiąt czerwonych – tajemnice bolesne i pięćdziesiąt złotych – tajemnice chwalebne. Wszystkie te splecione róże tworzą trzy różańce, czyli trzy symboliczne korony, którymi Maryja była sukcesywnie wieńczona” [Feuillet 2006: 115]. Taką konceptualizację róży potwierdza także SW, który słowo *różaniec* definiuje następująco: ‘różany wianek, rozmyślania abo modlitwy z żywota i spraw bogarodzicy zebrane’.

W kulturze róże odnoszone są także do Chrystusa, czego ilustrację stanowią teksty poetyckie, np.:

Błogosławion nad wszystko jest ów Kwiat różany
Światłości niebios pełen, w łzach ziemi skąpany.

[K. Saryusz Zaleska, *Boże narodzenie*.
In lumine tuo, Po, s. 172]

Kulturowe skojarzenie *róży* i *Matki Bożej* oraz *Chrystusa* wpływa na dalszą semantyczną modyfikację słowa. W młodopolskiej poezji obecne są takie obrazy, w których biała róża jest metaforą miłości mistycznej, np.:

Na przykład ta Róża biała,
Królowa ziół wirydarza,
Za symbol miłość dostała...
A ją to może obraża?...

Biała przeczyście,
Majestatyczna,
Skrzydłata w liście –
To miłość – ale mistyczna!...

[M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, P, s. 195-196]

Biała róża może też ewokować inne, bardziej ogólne treści metafizyczno-religijne [zob. Sikora, 1987: 48], np.:

Rosa mystica,
Domus aurea,
Porta caeli - -

Na aksamitu czarnych zwojach
Rozkwita cudna biała róża:
Z chmur rozścielonych się wynurza
Świetlany biały pąk.

I z wolna słodko się rozchyła,
Odśłania bujne białe łono –
W bezbrzeż, blaskami napojoną,
Miesięczny wznioł się krąg.

* * *

Na aksamitu czarnych zwojach
Lśni róża biała i promienna;
Rozkwitem odurzona, senna
Rozchyła jasny pąk.

W odbłasków omdlewając pełni
Otęczę się osrebrza mgliście –
I osypuje blade liście
Na chmur kobierzec w krąg

* * *

Na aksamitu czarnych zwojach
 Bładością upojenia pała
 I mrze i więdnie róża biała
 W ekstazie słodkich mąk –

Zgasła – rozwiała się w zamroczu...
 Jeno na czarnej chmur rubieży
 Opadłych liści biel się śnieży
 Smugami srebrnych wstąg.

[L. Szczepański, *Rosa mystica*, s. 41-42]

Sakralizacja białej róży, którą uzasadnia skojarzenie z Matką Bożą, a wspomagają konotacje ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘dobro’, powoduje, że staje się ona atrybutem rajskiego ogrodu, np.:

Baśń wschodnia mówi: róża była biała,
 Gdy Bóg ją stworzył ogrodów królową,
 Lecz Adam spojrział, gdy się otwierała
 I – zawstydzona – stała się różową,
 Baśń wschodnia kończy: od początku światów
 Cześć się należy dla dziewic i kwiatów.

[J. Kuczyński, *Baśń wschodnia*, s. 31]

Efektom dalszej semantycznej transformacji słowa jest skojarzenie *białej róży z modlitwą*, np.:

Módl się ty za mnie, nocy zadumana,
 białych róż wonią, suchych trzciny szelestem,
 wpatrzona w brzaski pogodnego rana!
 Módl się ty za mnie, bo dziś smutny jestem.

[E. Słoński, *Módl się ty za mnie...*, WP, s. 17]

oraz *mniszkami*, np.:

A w klasztorze mniszki białe,
 Gdyby żywe białe róże,
 Sławią pieśnią Bożą chwałę,
 Na posoką zlanym chórze.

[A. Oppman, *Saragossa*, s. 229]

Motyw wiązania białych róż z mniszkami znajduje uzasadnienie w kulturze. *Palais de l'Honneur* podaje, że herby zakonnic zdobią girlandy z róż

wraz z liśćmi, kwiatami i kolcami. Kwiaty oznaczają czystość i niewinność, którą powinny zachować pośród wszystkich życiowych kolców i trudnych sytuacji noszące ów herb zakonnice [Chevalier, Gheerbrant 1997: 814].

Konotacja ‘dobro’ otwiera miejsce również dla konotacji tekstowej ‘dobre, serdeczne życzenia’, np.:

Gdy w szeroki dążę świat,
 Niech na pożegnanie
 Wskroś serdecznych życzeń kwiat
 Dzisiaj Ci zostanie -
 Więc niech wiosna zawsze już
 Zsyła Ci swe wonie
 I girlandą białych róż
 Wieńczy Twoje skronie.

[J. Kasprowicz, [Gdy w szeroki dążę świat], II, s. 394]

Patrzę Ci w oczy, dolo, dolo
 błogosławiona, witająca -
 niechże ci święci pańscy zwolą
 wzrok rzucić w jasny sierp miesiąca...

Niechże Ci wszystkie polne kwiaty
 płatków szelestem miłość wróżą,
 niech wody błyszczą jak bławaty,
 dzień każdy pachnie białą różą...

[E. Ligocki, *Patrzę Ci w oczy, dolo, dolo...* s. 16]

Cechę tę należy powiązać z subramą RELACJA DO CZŁOWIEKA, ponieważ mamy tu do czynienia z charakterystycznym dla okresu przełomu XIX i XX wieku zwyczajem wyrażania różnych uczuć za pomocą kwiatów, czyli tzw. „mową kwiatów”.

Konotacje białej róży związane z *dobrem, nadzieją, czystością, świętością, Matką Bożą* znajdują potwierdzenie także we współczesnej polszczyźnie [Piekarczyk 2004: 70-74]. Świadczy to o ich silnym utrwaleniu w semantycznym obrazie *róży* i polskiej tradycji kulturowej.

Cecha ‘ma białe kwiaty’ tłumaczy również inny krąg konotacji tekstowych *róż*. Skojarzenie *bieli* kwiatów z *czystością, niewinnością* ewokuje konotację tekstową ‘miłości platonicznej, niewinnej’ przeciwstawioną ‘miłości zmysłowej, namiętnej’. Chodzi tu o miłość idealną, nadziemską, która jest spotkaniem dusz bez pośrednictwa zmysłów i seksu, np.:

Duszę kochałeś duszą, chybki astronomie,
 (...)

Ach, tyś nie szalał nocą w pożądań ogromie,
 I w zwierza nie zaklinał swojej złotowłosej,
 I pieszczot z niej pogańskich nie ssałbyś łakomie,
 W których szatan stu grzechów zgromadził pokosy.

Tybyś, głodny róż białych, nie gryzł śnieżnych bioder
 I nie spijał blekotów, gdzie ramion irysy,
 Ty, dulcynejskich czasów spóźniony maroder,

Z czią paladyna szedłbyś przez zmysłów eblisy,
 Syt szczęścia, że twa dusza, rozmodlona w Pieśnie,
 Była kochana złudnie, sennie, bezcieleśnie...

[C. Jellenta, *Komedia bohatera* V, s. 99]

Uduchowanie i subtelność uczuć dodatkowo wspierają realne własności płatków, które postrzegane są jako delikatne i kruche oraz zapach, np.:

W kryształowym naczyniu twoje białe róże,
 W cichym pokoju, pełnym mych myśli o Tobie –
 Bowiem o Tobie myślę w każdym dniu i dobie –
 Rozwinęły kielichów swoich wonne kruże...

Woń po całym pokoju rozlały tve kwiaty...
 Kryształowe lśni tęczę od lampy naczynie,
 W pokoju, gdzie o Tobie cicha myśl ma płynię...
 Za oknami mrugają małe, złote światy...

Białe kwiaty, o płatkach delikatnych dziwnie,
 O delikatnej woni, białe nieskalanie,
 W pokoju, gdzie o Tobie marzący naiwnie

Spędzam długie godziny, w ciche zadumanie
 Pogrążony... tak cicho... twoje białe róże
 Pochyliły swe kwiaty aksamitne, duże...

[C. Ciepłiński, *Róże, Róże*, s. 174]

W modernizmie *białe róże* kojarzone są także z *narodzinami pierwszej młodości miłości, pierwszym niewinnym spotkaniem*, a także *erotycznymi marzeniami o charakterze platońskim* [por. Sikora 1987: 47]. Wojciech Gutowski nazywa ten rodzaj tematyki miłosnej erotyką idealistyczną [1997: 181], jakiegokolwiek skojarzenia z hedonizmem, chucią, grzeszną namiętnością były skrzętnie eliminowane w spirytualistycznej erotyce Młodej Polski, np.:

W moim sercu róż kwitną kielichy,
 Bielsze niżli na muraw kobiercu.
 Wystrzeliły w nim w ranek ów cichy,
 Gdyś złożyła swą skroń na mym sercu.

[L. Staff, *W moim sercu...*, I, s. 641]

Białe róże są także atrybutem uduchowionej kochanki – całkowicie aseksualnej kobiety i wyrażają jej niewinne uczucia, np.:

Przy ustach trzyma róż białych pąki,
 Na giętkiej szyi główka się kłoni,
 I cała w blaskach, świetle i woni.
 (...)
 Do ust podnosi jej rękę białą,
 Jak na rycerza przystało.
 (...)
 Ona twarzyczkę w róż bukiet chowa,
 A oko zaszło łzą.
 „Jakaś ty piękna! Jak piękna chwila!
 „Czemuż to drzenie?... Spójrz!... co? łzy?!”
 „Miłość jest z nami! miłości chwila!
 „Miłość jak motyl: nie płosz motyla!”
 Ona swą główkę złocistą chyli:
 „Miłości chwila? i cóż mi z chwili?”
 - „O nie myśl! nie myśl! bo myśl zabija!
 „Niechaj twa rączka, rączka-lilija,
 „Odpochnie w dłoni mej!”
 (...)
 Ona swą główkę odwraca jasną,
 Łzy na róż pąkach gorące gasną,
 On się uśmiecha i prosi jej:
 „Śmieję się ty do mnie! śmieję!”

[K. Saryusz Zaleska, *Idylla*, S, s. 16-18]

Nie bez powodu w wierszu przywołany jest obraz rycerza. Poetka w ten sposób odwołuje się do znaczeń ewokowanych przez to słowo. Jak zauważa Maria Podraza-Kwiatkowska, to właśnie przed pierwszą wojną światową w literaturze polskiej pojawiają się rycerze, a „czystość” rozszerza swoje znaczenie i oznacza człowieka bez skazy na honorze, człowieka o etosie rycerskim [2001: 160-161]. Znaczenie to świetnie koresponduje z platoniczną koncepcją miłości bez skazy, a nawet ją podkreśla i eksponuje.

Upersonifikowana biała róża może także zachowywać się jak platoniczna kochanka, np.:

Słońce całuje listek białej róży
Złocistym promieniem,
A ona oczy swe niewinne mruży
Z tęskniącym westchnieniem.

Upragnionego szczęścia płoną raje
W tym cichym westchnieniu –
I już na wieki słońcu się oddaje,
Drżąc w jego promieniu.
[Z. Różycki, *Biała róża*, Róże, s. 156]

Cecha ‘ma białe kwiaty’, a szczególnie związek *bieli ze śniegiem*, który może symbolizować brak pasji i namiętności, woli i pożądanja, motywuje także konotację ‘oziębłości’, ‘emocjonalnego chłodu’ róży, np.:

Niema zapachu – gdzie ciepło odjęto –
niema słodyczy – gdzie słońce nie zaróżowia wnętrz –
ale w jesienne dobrotliwe święto
któż cię nie kocha – kiedy zimną zrywa – –

W twoj rosie chłodnej bez iskier ogniwa
gronostaj – który zdarłaś czy ci ściągnięto – –
Kaplanko śnieżna – kto ciebie odrzeka się dziś wręcz
duszę ma ślełą lub robactwem zdjętą – –

Piękności czerpać – ach czerpać bez miary –
bez granic: szlak ciosa myśl – jak błyskawicowy miecz –
Biada powracać wstecz
i pić z satyra wyszczerbionej czary –
[Z. Idzikowski, *Róża przeczysta*, s. 42]

Różo, stulistna różo! rosą błyszczysz cała,
kąpiesz się w złotych dreszczach wiosennego ranka;
lecz tyś nie jest szczęśliwą, wonna różo biała,
bo nie znasz pocałunków mojego kochanka.
(...)

Różo, gwiazdo i falo, któraż z was nade mnie,
która wśród wszystkich stworzeń
szczęśliwsza wybranka?

W woniach, iskrach i dreszczach
trwać wam nadaremnie –
nie znacie pocałunków mojego kochanka.

[Z. Wojnarowska, *Różo, gwiazdo, falo...*, KM, s. 225]

Skojarzenie białej róży z *miłością platoniczną, uduchowioną kochanką*, a także *chłodem emocjonalnym* nie są obecne we współczesnym językowym obrazie kwiatu. Może to świadczyć o tym, że omawiane konotacje tekstowe, jako efekt specyficznych dla Młodej Polski transformacji znaczeniowych, nie utrwały się w strukturze semantycznej nazwy.

Podobnie rzecz się ma z negatywnie nacechowanymi konotacjami *białej róży* związanymi ze *śmiercią, żałobą, smutkiem*, np.:

Kładźcie białe róże, białe róże,
niechaj w nie ręce zanurzę,
niech je na oczy położę...
Boże... mój boże!
(...)

– żołnierz poległy na wojnie.
Ubierzcie go, płaczki, hojnie,
strójcie, jak obyczaj słynie,
aby leżał w karmazynie.

Dajcie białe róże, białe róże,
niechaj w nie ręce zanurzę,
niech je na oczy położę...
Boże, mój boże!

[K. Iłłakowiczówna¹⁴, *Lament nad poległym*, s. 50]

Płynął!... Smutek, żal, tęsknotę,
Ból przed sobą gnał listkami.
Same róże, białe róże
Były w wieńcu; krople drobne
Ros świeciły łzom podobne...
Łzy i róże po lazurze
Fal płynęły, a z falami
Księżycowe blaski złote.

[K. Gliński, *Wianek zapomniany*, PIII, s. 51]

Takie konceptualizacje uzasadnia utrwalony w kulturze związek *bieli ze śmiercią i rozpaczą*, na co zwraca uwagę R. Tokarski w pracy o semantyce barw [2004b: 51]. Biel jest „bliska absolutu oraz początku, podobnie jak końca; również ich zjednoczenia, dlatego często używana jest z okazji narodzin, wesela, inicjacji i śmierci; jest barwą żałoby np. w krajach słowiańskich i w Azji, przez pewien czas także na francuskim dworze królewskim” [Herder 1992: 16]. Symboliczne znaczenie śmierci i rozpacz przypisywane barwie

¹⁴ Wszystkie przywoływane w pracy wiersze K. Iłłakowiczówny pochodzą z okresu przypadającego na epokę Młodej Polski.

białej zostało poświadczane także w średniowiecznych zachodnioeuropejskich traktatach heraldycznych, encyklopediach i zbiorach przysłów [Pastoureaux 1986: 40]. Na asocjacje bieli i śmierci wskazują również etnograficzne badania polskiej kultury ludowej, które dowodzą, że jeszcze w połowie XIX wieku na całym terenie etnicznie polskim ubranie z bielonego płótna było powszechnym ubiorem do trumny [Kwaśniewicz 1981: 111]. Choć powyższe konotacje białej *róży* znajdują motywację kulturową, nie są zbyt mocno ugruntowane w języku, a eksponują je głównie teksty modernistyczne.

W młodopolskich utworach poetyckich można odnaleźć jeszcze inny obraz *białej róży*:

Wśród klombu róż rozkwitła róża – biała, w śnie
 Rozwiała
 Wszystkie swoje upojne wonie
 I rozsiała wokół omdlenie...
 Ogród ciszą omdleń wonie

Milczenie...

[E. Bieder, *Rozkwit kwiatów*, s. 23]

W przytoczonym fragmencie biała róża w poetycki sposób została zestawiona z milczeniem. ‘Milczenie’ *róży* należy niewątpliwie do konotacji bardzo słabo utrwalonych w języku, znajduje jednak mocne potwierdzenie w faktach kulturowych. Kwiat róży był symbolem milczenia, tajemnicy już w starożytnym Rzymie. Legenda głosi, że Kupidyn przekupił różą Harpokratesa, boga milczenia, by ten zachował w tajemnicy miłostki Wenery. Podczas uczt różę wieszano nad stołami. Był to znak, by nie przekazywać dalej treści prowadzonych rozmów. Z tego też powodu łac. *sub rosa* ‘pod różą’ oznaczało ‘w dyskrecji, w zaufaniu, w tajemnicy’. Taką samą wymowę miały różę umieszczane na sufitach staroniemieckich sal ratuszowych, winiarni, a także konfesjonałów [Kopaliński 2006: 364; Forster 2001: 192].

Choć fakty kulturowe potwierdzają relewancję konotacji ‘milczenia’ *róży*, nie wyjaśniają jednoznacznie jej miejsca w strukturze semantycznej słowa. Wiersz Edmunda Biedera *Rozkwit kwiatów* wskazuje na różę białą, co mogłoby sugerować, że to *biel* kwiatów motywuje komponent semantyczny ‘milczenie’. Barwa biała – pisał Vassily Kandisky – jest symbolem świata tak odległego, że nie dochodzi stamtąd żaden dźwięk, głos; tylko wielka cisza, która działa na naszą duszę jak milczenie ogromu; milczenie, które dla nas jest absolutne [1984: 87]. Taką interpretację wspiera także wyjaśnienie Ilony Lengiewicz, która w pracy o roślinach biblijnych wskazuje różę białą jako symbol dyskrecji. Potwierdzenie tej symboliki stanowi zarządzenie papieża Hadriana V, nakazujące umieszczanie nad konfesjonałami róży o białych

płatkach [2008: 141]. Istnieją jednak inne wyjaśnienia. Władysław Kopaliński sugeruje, że wskazana symbolika przypisana jest pięciopłatkowej róży dzikiej, która była emblematem tajemnicy i czarów [2006: 364]. Natomiast według D. Forstner, symboliczne znaczenie tajemniczości róży tłumaczy morfologia kwiatu: „Jeśli w rysunku rzutu poziomego róży połączy się linią prostą punkty środkowe co drugiego płatka kielicha, powstanie gwiazda pięcioramienna (pentagram), prastara figura czarów i zaklęć, symbol i pieczęć spraw tajemnych” [2001: 192]. Z kolei D. Piekarczyk ustaliła na podstawie współczesnych tekstów poetyckich, że gdy róża dzika została usytuowana poza prototypowym centrum, motywacja cechy ‘tajemniczość’ została zmodyfikowana, aby cecha mogła zachować uzasadnienie w wyglądzie prototypowej róży. Z tekstów artystycznych wynika, że współcześni poeci konotację tę motywują skomplikowanym, tajemniczym układem płatków, czyli *labiryntową budową kwiatu* [2004: 69-70]. Podobne konceptualizacje róży spotykamy także w młodopolskiej poezji, np.:

rozchyła – rozgina
 płatki zwarzone ogniem wewnętrznym,
 a przecie
 na pozór tak świeże, jak rosa,
 wśród których w głębi prześwieca
 jasnym szkarłatem
 – jak krwią nabrzmiała pierś kobieca –
 różowa tajemnica kwiatu:
 ukryta niby przed światem,
 pokazana światu...

Któż to postawił tę dziwną różę
 na moim stole,
 przy którym spędzam samotne godziny?
 Słońce prześwietla jej złocistą głowę
 i z łona
 błyski dobywa różowe,

[J. Żuławski, *Przedziwna róża*, IV, s. 236-237]

Uczuciowość okresu modernizmu najpełniej wyrażała *róża czarna*, bardzo popularna w poezji przełomu wieków, i chyba nigdy wcześniej, ani nigdy później nie przywoływana z takim upodobaniem. Róża o czarnych kwiatach, która nie występuje w naturze, została powołana do życia w młodopolskiej poezji specjalnie w celu zaakcentowania jednoznacznie negatywnie waloryzującej konotacji ‘śmierci’, np.:

Czarne zakwitły róże w moim sadzie,
 Chore zwieszają ku ziemi kielichy,
 A z nich wygląda Śmierci spokój cichy,
 A z nich wygląda Rozpacz, co w grób kładzie...

.....
 Czarne zakwitły róże w moim sadzie...

[Z. Dębicki, *Czarne zakwitły róże w moim sadzie...*,
 Śk, s. 101]

i związanych z nią konotacji ‘żałoby’, np.:

Róże chowałem i zakwitły róże,
 Lecz róże czarne, jak kiry na grobie.

[A. Lange, *Rozmyślenia VII*, s. 38]

oraz ‘smutku’, np.:

Ty znasz, Ty jedna, dni i godzin smutek,
 Co z lica czasu spływa jak łzy duże
 I krzepnąc w czarne zamienia się róże.

[M. Szukiewicz, *Czarne róże III*, *Róże*, s. 58]

Czarna róża niezwykle sugestywnie oddawała wartości ostateczne ze względu na kolor kwiatów. Z ustaleń R. Tokarskiego wynika, że jednym z konotacyjnych centrów *czerni* jest właśnie ‘śmierć’, która na niższych piętrach struktury semantycznej słowa motywuje cechy ‘żałoby’ i ‘smutku’ [2004b: 46-47]. Dodatkowo takie konotacje wspiera kulturowa funkcja róży jako symbolu śmierci, o czym wspominałam, omawiając podobne konotacje motywowane barwą *czerwoną*.

W młodopolskiej poezji pojawiają się także *róże złote*, które podobnie jak prototypowe *róże czerwone* konotują ‘piękno’, ‘radość’, ‘szczęście’, ‘zwycięstwo’, np.:

Olśniony patrzę, patrzę w twe blaski,
 Wznoszę ramiona:
 O różo złota – o pełna łaski,
 Bądź uwielbiona!

[L. Szczepański, *Piękna*, s. 69]

O, wypracować sobie raj słoneczny
 I marzyć siebie w nim w słonecznej chwale,
 Na żywot szczęścia wybranego wieczny,

Zapatrzonego w tajemnicze dale
 Wiosny, co płonąć złotych róż zapachem
 Ducha z trosk myje jak zapomnień fale:

[L. Staff, *Mistrz Twardowski. Pięć śpiewów o czynie*,
 I, s. 128]

Na błękitach już wonieje
 Wieniec złotych róż...
 W serce płyną mi nadzieje,
 Że zwycięstwo tuż.

[K. Woyczyński, *Pobudka*, s.11]

Ze względu jednak na to, że w strukturze semantycznej tej nazwy utrwalona jest cecha nietypowa dla róży, czyli ‘ma złote kwiaty’, przywołane konotacje mają inne uzasadnienie. To semantyka *złota* i *słońca* tłumaczy komponenty ‘piękna’, ‘radości’, ‘szczęścia’ (por. np. *złoty sen* ‘piękny, szczęśliwy’, *być komuś słońcem* ‘być radością’, *słoneczna miłość* ‘radosna, szczerą’), dzięki skojarzeniu koloru płatków właśnie ze złotem lub słońcem, np. *Słoneczny blask*,/ (...) *Jak płatki złotej róży* [Staff L, *Dobranoc*, I, s. 634].

Róże o płatkach w innych kolorach, ze względu na oddalenie od prototypowego centrum, konotują treści o niskim stopniu utrwalenia. Sporadycznie też występują w młodopolskich tekstach poetyckich, np.: *Wybijały różowe, błyskające róże* [K. Saryusz Zaleska, *Ogród*, *Róże...* s. 96]; *szafirową w ogniach różę/ wydałem z mojego łona* [T. Miciński, *Czarne Xięstwo*, s. 45]; *Lucifer jest: pachną Imieniem Jego (...) chińskie fioletowe róże* [T. Miciński, *Różany obłok*, s. 208].

Do cech prototypowych róży należy komponent ‘ma ciernie, kolce’. Jest to cecha tak mocno utrwalona w językowym obrazie kwiatu, że trudno wyobrazić sobie róże bez cierni, np.: *Nie ciesz się, każda róża miewa swoje ciernie...* [K. Pusłowski, *Barweny*, s. 9], *Znajdziesz wśród drogi nie same kwiaty,/ Bez cierni niema róż!* [W. Bukowiński, *Pożegnanie przyjaciela*, Np, s. 160]. Na centralne miejsce tej cechy w modelu pojęciowym słowa wskazują także przysłowia, np.: *Nie ma róży bez cierni (kolców)*; *Gdzie róża, tam i ciernie*; *Kędy róża tam ciernie zawsze się znajdują*; *Natura nie stwarza róż bez cierni*; *Róża bez cierni być nie może* (NKPP III: 95); *Dzwon bez serca, zegar bez kół, róża bez ciernia, chleb bez kwasu, człowiek bez kłopotów – nic nie waży* (NKPP I: 550). Ten składnik motywuje cechę ‘kolce róży kłują’, ‘sprawiają cierpienie, ból’, np.:

I nie masz czasu spojrzeć wstecz,
 Zliczyć zerwanych w drodze róż,
 I wyjąć cierni, które już
 Zdążyły zranić twoją dłoń...

[W. Bukowiński, *Na fali*, Zm, s. 17]

Dorota Piekarczyk wykazała, że konotacja ‘cierpienie, ból’ implikowana jest niejako przez samą nazwę *kolce*, czyli ‘to, co kole’ [2004: 74]. *Ciernie* ewokują nie tylko konotacje ‘cierpienia fizycznego’, ale także ‘psychicznego’, przez co stają się metaforą trosk, problemów i nieszczęść, np.:

Jak w ślad radości lubi wlec się trwoga
 (...)
 Lecz ty mnie poucz w najdrobniejszym względzie,
 Czy się twa wiotka nie zraniła noga
 O głaz przydrożny? Czy z cierniami w walce
 Nie krwawią się po róże sięgające palce?

[J. Kasprowicz, *Dawno mi żadnej nie przysłałaś wieści*,
 V, s. 203]

W życiu ciernie są i róże,
 Ja róż w moim widzę więcej,
 Czasem czoło troską chmurzę,
 Częściej uśmiech mam dziecięcy.

[W. Bukowiński, *U celu*, Zm, s. 145]

Stąd też przerośnięte znaczenie przysłowia *Nie ma róży bez cierni (kolców)* ‘nie ma szczęścia (radości) bez zgryzoty (problemów, trosk, smutku)’. To negatywne wartościowanie cechy ‘ma ciernie’ najpełniej wyraża się wtedy, gdy kolce róży wyobrażają grzechy i stają się oznaką niedoskonałości. Taka semantyka *cierni* zawarta jest w określeniu *Róża bez kolców*, które eksponuje bezgrzeszność i doskonałość Matki Bożej. Legenda głosi, że przed wygnaniem człowieka z raju róża nie miała kolców [Impelluso 2006: 118].

Cecha *róży* ‘kolce sprawiają cierpienie, ból’ motywuje konotacje ‘męczeństwa’ i ‘poświęcenia’, np.:

Krwi krople, które uronił Bóg,
 Z krzyża polnego rozstają
 Padły na cicho kłęzący głóg,
 Co pańskie stopy umaja.

I głóg rozkwitnął, i trysnął wzwyz,
 I odtąd rok roku wiernie
 Jednoczy w słońcu róże i krzyż –
 – Przez ciernie swoje, przez ciernie...

[B. Ostrowska, *Krwi krople, które uronił Bóg...*, P, 316]

Tak więc spoczęła w wielkim popielniku
 Starego świata władczyni, a po niéj
 Kaskada nowych promieni wytrysła:
 Pełno tęczowych barw w każdym promyku,
 Bijącym jasno od wybladłej skroni,
 Którą cierniowa korona przycisła –
 Smutne świadectwo, że poświęceń róże
 Stopami niszczy lud własny, nie burze.

[J. Kasproicz, *Chwila zadumy*, I, s. 112]

W liryku B. Ostrowskiej *róże* poprzez *ciernie* zostały skojarzone z *krzyżem*. Męczeńska śmierć Chrystusa na krzyżu stała się ofiarą, jaką złożył Bóg, aby odkupić człowieka. Natomiast w wierszu Kasprowicza aktualizowaną konotację tekstową *róży* 'poświęcenie' potęguje odwołanie do *korony cierniowej*, która ewokuje ofiarną mękę Chrystusa i zbawczą wartość Chrystusowego poświęcenia. W podobny sposób *róża* jest konceptualizowana w utworze M. Grossek-Koryckiej:

...Kolczastość Róży Boskiej jest urodą:
 Być sobą samem
 Jest musem
 I swobodą –
 Lecz ten, co cierpi, zamknięty w Tobie Świat?!...
 (...)
 O Święty! Święty! Święty!...
 W osobie
 Duszy mojej – we mnie – pod Krzyżem Świata zgięty! –

Wlokący go na sobie wszystkich Golgot drogą!
 W cierniowej na skroniach ozdobie,
 Samokoronujący się!... samobiczujący się srogo!
 Za błąd ten!... za omyłkę Istnienia
 Fatalną...

[*Róża Mistyczna*, U, s. 135, 142-143]

W przywołanym wierszu została podkreślona uroda *kolczastej Róży Boskiej*, a zatem cecha 'ma kolce' jest waloryzowana dodatnio. Tytułowa

róża łączona jest tu z krzyżem i cierpiącym Chrystusem oraz zapowiada mistyczne odrodzenie [zob. Olech 2005: 43].

Z cechą róży ‘ma ciernie’ związane są także inne obrazy kwiatu, np.:

Piwonia jest to piękność lat przeszło trzydziestu,
 Niby to druga róża...
 Z kształtu ją przypomina, z układu i gestu,
 Lecz za czerwona jest i nadto duża!
 Bo, chcąc przewyższyć różę, nie strzymała miary.

Jak zwykle, ten, co sięga po wzór za wysoko,
 I kształt przybrawszy nadto otworzonej czary,
 Odslaniając ramiona, pierś i „robiąc oko”,
 Zapomniała od róży wziąć choć trochę woni!

A to, co jeszcze bardziej do niej zraża:
 Że żadnym cierniem przystępu nie broni
 Do wdzięków swoich głównego ołtarza
 W stylu rokoko.

[M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, U, s. 96]

Za białe różę się schronię,
 Za białe różę –
 Różami usta osłonię
 I różę przyjąć nie pozwolę –
 Zobaczysz, jak różę kolę
 Jak ja się bronię!”

[K. Gliński, *Wśród kwiatów*, PIII, s. 76]

Oba utwory eksponują konotację róży ‘kolce są bronią piękności, czystości’, a zatem i w tym kontekście *ciernie*, które z reguły oceniane są negatywnie, zyskują dodatnią waloryzację. Takie konceptualizacje róży potwierdza symbolika rycerska, w której kolce bronią czystości panny przebywającej w różanym ogrodzie [Carr-Gromm 2005: 208].

Centralne miejsce w ramie pojęciowe słowa zajmuje także cecha róży ‘pachnie’, na co wskazują teksty kreatywne z okresu Młodej Polski, np.:

Róża się z różą porozumie wonią,
 Oczy spojrzeniem, dotknięciem dłoń z dłonią.

[L. Staff, *Uśmiech*, I, s. 1023]

W wierszu Leopolda Staffa zapach jawi się jako podstawowa kategoria określająca różę. Podobne konceptualizacje, w których zapach traktowany jest jako istota, esencja róży, występują w utworach J. Kasprowicza, np.:

Po deszczu kwiaty odetchły i w górze
 Świeżych zapachów pełna atmosfera:
 Każdy jej atom snadź kroplę zawiera
 Tego balsamu, którym żyją róże...
 [Po deszczu, III cz.1, s. 25]

Chwała-ć, Duchu, jasny, święty!
 (...)
 Iżeś wniknął w mgieł odmęty,
 Wywiódł z nich i śnieg i gład,
 Zieleń drzewa, miękkość wrzosu,
 Zapach róż i błękit wód.
 [Ze szczytu Eggishornu, III cz.2, s. 51]

Na istotne miejsce komponentu 'pachnie' w strukturze semantycznej słowa wskazuje również wiersz Kazimierza Lubeckiego, w którym róża jest metaforą kadzielnicy – naczynia służącego do spalania kadzidła. W potocznym wyobrażeniu kadzidło nieodłącznie kojarzy się z niezwykle wonnym, aromatycznym zapachem:

Jak purpurowy zapach róży,
 Co wstaje z kwiatu kadzielnicy,
 Z potęgą wonnej nawałnicy,
 Upaja wonią, myśli durzy; -
 Wybuchą z łzawej kwiatu kruży,
 Jako blask srebrny z gwiazd mgławicy;
 I jak Apollo jasnolicy
 Tak Pityjskiemi wieszczby wróży; -
 [Dusze X, s. 33]

Przekonanie o tym, że zapach jest esencją róży znajduje potwierdzenie w kulturze. Starożytni Grecy nazwę *róża* łączyli przecież z rozlewającymi się strumieniami woni, które są żywotną substancją kwiatu i po których ulotnieniu róża szybko więdnie

Nie wszystkie jednak róże określa cecha 'ma zapach'. Na przykład w liryku Witolda Łaszczyńskiego pojawia się *róża polna*, którą na tle innych róż wyróżnia brak *czarownej siostr swoich woni*:

Próżno go wiatru fala swawolna,
 Chcąc woń pochwycić, muska i kłoni –
 To polna róża, a róża polna
 Nie ma czarownej siostr swoich woni,
 [Polna róża, s. 68]

Trzeba jednak zauważyć, że *róża polna* jest nazwą gatunkową, która sytuuje się poza prototypowym centrum kategorii RÓŻA. Przywołany utwór wskazuje jednocześnie, że cechą najbardziej charakterystyczną i innych nazw kategorii podrzędnych, i nazw kategorii podstawowej jest komponent ‘pachnie’. W wierszu Łaszczyńskiego składnik ‘pachnie’ został uszczegółowiony jako ‘pachnie czarownie’. Podstawowym uszczegółowieniem tej cechy jest jednak cecha ‘pachnie pięknie’, którą implikują utrwalone w skonwencjonalizowanych wyrażeniach cechy *róży*, np.: *zapach, woń róży, zapach różany*. Teksty poetyckie Młodej Polski najczęściej aktualizują następujące konkretyzacje: ‘zapach cudny’, np.: *Z róż ku niebu wstają cudne wonie* [E. Słoński, *Na łodzi*, WP, s. 91]; ‘zapach anielski’, np.: *Czy może tam miast cierni, kwitną same róże,/ Pełne barwy i rosy i anielskiej woni?...* [W. Dzierżanowski, *Gwiazdy*, P, s. 24]; ‘zapach delikatny’, np.: *O delikatnej woni, białe nieskalanie* [C. Ciepliński, *Róże, Róże*, s. 174]; ‘zapach zawrotny’, np.: *Bzy i róże, iż tchnęły wciąż w woni zawrotnej* [L. Staff, *Przyjaciółce*, I, s. 590]; ‘zapach słodki’, np. *Różę przyciskam do serca,/ Słodycz jej chylę* [J. Kasprówic, *Wieczorem*, I, s. 39]; ‘zapach głęboki’, np.: *I piję róż mych głębokie wonie* [L. Staff, *Sen na skrzydłach zmierzchu*, I, s. 17]; ‘zapach odurzający’, np. *I tych stokrótek, i tej róży dzikiej,/ Co mnie odurza swą wonią...* [J. Kasprówic, *Przy szumie drzew* III cz.1, s. 261]; ‘zapach upajający’, np. *A Ewa jasnowłosa, matka gwiazd i ziemi,/ upaja się ich wonią, schylona nad niemi...* [J. Kasprówic, *Dies irae*, IV, s. 70]; ‘zapach uroczy’, np.: *I róże, roniąc łzy rosy, kwitną/ I ślą światami zapach uroczy* [A. Kłopotowska, *Pieśń poranna*, s. 150]. Zapachy są tą kategorią sensoryczną, która nie dysponuje prymarnymi środkami leksykalnymi w zakresie jakości, jak też intensywności. Z tego powodu do określania zapachów w języku polskim służą między innymi językowe metafory synestezyjne¹⁵, uwarunkowane zdolnościami percepcyjnymi organizmu ludzkiego [Nagórko 1988: 61-63, por. także Bugajski 2004: 18].

W cytowanych wyżej fragmentach wierszy zapach róż łączył się z przyjemnymi doznaniem. Według klasyfikacji zapachów przeprowadzonej na podstawie źródeł woni przez K. Pisarkową [1972], zapachy roślinne, wydzielane między innymi przez kwiaty, należą do grupy zapachów dobrych, określanych jako aromaty. Konstatacja ta nie zawsze jednak przystaje do obrazowania poetyckiego, do modernistycznej uczuciowości. Istnieją bo-

¹⁵ Termin *synestezja*, wywodzący się z greckiego *synáisthesis*, utworzonego z czasownika *ais-thánestai* i prefiksu *syn-*, odpowiadającego polskiemu *współczucie, współodczuwanie*, używany jest w dwóch znaczeniach. Ujęcie węższe odnosi się wyłącznie do wrażeń ze sfery zmysłowej, z kolei znaczenie szersze obejmuje synestezje uczuciowe, symbole pojęciowe i tzw. synestezje złożone [Judycka 1963: 59-78].

wiem takie teksty młodopolskie, w których zapach róż budzi zdecydowanie negatywne skojarzenia. W nich właśnie dopatrzeć się można wskazanej przez K. Wykę poetyki sensualnego dreszczu. Na przykład w wierszu M. Wolskiej słodka, zbyt mocna woń róż działa narkotycznie, odurza, sprowadza miraż obezwładnionej wyobraźni:

Woń słodka czerwonych róż,
 Słodka woń ciężkich, zwieszonych kwiatów
 Majaczy w powietrzu. - - -
 Widzę dym sennej, dławiącej woni,
 Płynący z każdego zwoja
 Ciemnej, czerwonej róży. - - -
 Zapach róż przesłania mi oczy i myśli moje pachną różami...
 Woń róż okala mi skronie bolesną obręczą
 I głowę jak ciężki, znużony kwiat pochyla....

 Za mocno pachną róże – za mocno...

Woń słodka czerwonych róż,
 Słodka woń ciężkich zwieszonych kwiatów
 Mówi coś do mnie...
 Jakieś różane, gorące słowa,
 Lecą na mnie, jak bujny, czerwony deszcz...

W pomroczną się ślaniam głębinę,
 W toń woni zapadam – i ginę...
 W mgłę woni się grążę i tonę –
 ... O róże – o róże – czerwone!...

 [Wizja różana, s. 8]

Z kolei L. Staff ciężki aromat róż porównuje do łez, a pesymistyczny nastrój utworu podkreślają leksemy *krwawy*, *broczyć* i *zgon*:

Woń róż tak ciężka, jakby łzy,
 Na serce mi się kładzie...
 O, jak krwawymi broczy sny
 Zgon słońca na zapadzie!...
 [Zachód, I, s. 292]

Zapach róży ewokuje destruktywne treści także w utworach B. Ostrowskiej:

Róż mdlejących zapachem zdradzieckim,
 (...)

Róż ją zapach upoił zdradziecki

[*Faun śpiący*, „Świat” 1907, nr 40]

oraz M. Glińskiego:

I czuję zapach kwiatów: to fiołki to róże –
 Wychowanice Twoje – jeden dar puścizny
 Po tobie – nawpół zwiędłe i nawpół uschnięte,
 Wiją się po rozbitym, szerniałym marmurze –
 Ale ja w ich zapachu czuję jad trucizny...
 O, kwiaty! i wy także zostańcie przeklęte!
 [*Fragment II*, s. 174]

Z obu wierszy emanuje nastój grozy i niebezpieczeństwa. Podmiotowi lirycznemu w utworze *Fragment* zapach róż kojarzy się z jadem trucizny, przez co zostają zaktywizowane konotacje ‘zagrożenia’ i ‘śmierci’. Wyznaczyk kresu jest w liryku więcej – zwiędłe, uschnięte kwiaty oraz rozbity, szerniał marmur.

Moderniści eksponują także związek między *odurzającą, upojną wonią* kwiatów *różanych* a *zmysłową rozkoszą* i *namiętną miłością*, np.:

Nad łozem niech kołysz szafrkowe kruze
 Hiacynty różowe i ponsowe róże,
 By woń kwiatów zawrotna, co nad nami zwisły,
 Złotym szałem miłości przepoiła zmysły!
 [J. Pietrzycki, *Wqż*, F, s. 30]

I ciepłe naokół wonie:
 To sennym różom cieką z warg płomiennych
 Czary, co serce odurzają w łonie;
 [J. Kasrowicz, *Niebo i ziemia*, I, s. 225]

Najkrótsza noc. Przekwitnąć pragną słodkie róże,
 Omdlewające w dusznej swych woni rozkoszy.
 Wino upojeń gwiazdne przelewają kruze,
 A zachwyty tęskni ku nam z niebiosów pustoszy.
 Zbyt piękna noc, ażeby nie śnić o miłości –
 Szczęśliwy, kto z jej wargi pocałunki kradł!
 [L. Staff, *Radość i smutek szczęścia i chwili IV*, I, s. 659]

W ostatnim liryku poeta wyeksponował słodki zapach róż, który tworzy atmosferę uniesienia i radości, wywołuje wspomnienie kochanki, pocałunków, zmysłowej rozkoszy. Alain Corbin podkreśla, że: „niektóre zachowania węchowe pozwalają inaczej mierzyć rytmy pożądania. Wdychanie woni pachnących przedmiotów, bardziej jeszcze niż patrzenie na fotografię, przynosi wyimaginowaną obecność kochanki” [1998: 264].

Asocjacje między *zapachem róży* a *zmysłową rozkoszą* wspomaga cecha ‘wabi zapachem’, ‘kusi, uwodzi’ należąca do subramy ZACHOWANIE, np.:

Ja śniłam znów, że róży woń
przynęty ma niezłomne,

[Z. Trzeszczkowska, *Tęskna*, Poetki MP, s. 24]

Nad różą purpurową
Pszczoła się złota waży...
(...)
Woń róży ją zwabiła,
Słodczyce oszołomne...

[L. Staff, *Pszczoła!*, I, s. 739]

Ten ciąg skojarzeń kończą takie konceptualizacje, w których róży został przypisany ‘zapach orgijny’, np.: *W powodzi światel barwnych, wśród orgijnych woni... / Stoi czara mieniąca, ... a w niej róża krwawa...* [A. Szandlewski, *Róża*, s. 60].

Właściwości zapachu, na przykład jego rześkość i świeżość:

W ciemnej królewskiej swojej purpurze
gdzieś kwitną róże...
Wy zapomniane, z życia wygnane,
wróćcie wasz tajny, mocny aromat
i rzeźwe tchnienie, w rosach skąpane.

[Savitri, *Gdzieś kwitną róże...*, *Róże*, s. 154]

powodują, że w poezji młodopolskiej jest on kojarzony z *siłą*, *energiją*, np.:

Zmieniam swe słowa w pszczoły, co złote opyły
Nawet z promieni słońca kradną w ranek letni,
Nawet z woni róż ciągną soki miodnej siły...

[L. Staff, *Piękno zwycięskie*, I, s. 511]

oraz z *odzyskiwaniem witalności*:

Widział ja różę w rozkwicie,
 Śród wiosnym widział ją błoni,
 A nowe we mnie tchnął życie
 Czarowny nektar jej woni.

Nektar twój kwiecie wiosenny,
 Niech wciąż natchnieniem mnie poi!...
 Och!... jednak... czy się kwiat zmienny
 Przed żarem, burzą ostoi?!...

[J. Kasprówic, *Westchnienie*, I, s. 366]

Taka interpretacja znajduje potwierdzenie w kulturowej symbolice róży. W starożytności panowało przekonanie, o czym już wspominałam wyżej, że róże wplecione w wieńce zdobiące głowy biesiadników mają właściwości zdrowotne: chłodzą głowę, krzepią umysł, a także zapobiegają skutkom nadmiernego spożywania wina.

Inna właściwość zapachu róż, a mianowicie zdolność wywoływania w człowieku stanu uspokojenia (świadczy o tym modna dziś, ale w modernizmie raczej nieznaną, aromatoterapia), motywuje konotacje ‘ukojenia’, ‘spokoju’. Moderniści chętnie wykorzystywali zapach róż jako element współtworzący atmosferę uspokojenia i wyciszenia, np.:

Gasną zorze na niebie wieczorne,
 Wydłużają swe cienie cyprysy,
 Grają dzwony w oddali klasztorne,
 Pachną róże, magnolie, irysy...

Kwiaty wonne pochylają głowy,
 Zmrok otula zielone winnice,
 Zmierzch wypelza i swój płaszcz liliowy
 Rozpościera ponad okolicę...

[Z. Dębicki, *Wieczór*, Śk, s. 74]

Tęskniące oczy swoje zmuż,
 Ku mojej piersi pierś swą skłoń,
 Z ogrodu płynie zapach róż,
 Zawrotna kwiatów płynie woń.

[Z. Różycki, *Kołysanka*, SS, s. 28]

‘Zapach’ róży może być także uszczegóławiany jako ‘krótkotrwały’, ‘ulotny’, np.: *Znalazł pan Wilhelm Krytyk różę pośród cierni/ Zdeptał ją, bo nie pachła sub specie aeterni* [L.M. Staff, *Fraszki*, s. 201], co z kolei otwiera miejsce dla konotacji ‘przemijania’, np.:

Promienie tęczy, i nocy cień,
I słodki śpiew słowika,
I szczytna myśl, i kości rdzeń –
Umiera wszystko, znika

Jak róży woń

[M. Zaruski, *Iwoha*, s. 59]

Konotacje związane z zapachem *róży* mają silne poświadczenia we współczesnej polszczyźnie, co tylko potwierdza stabilność tej cechy w językowym obrazie kwiatu. Mimo upływu lat, poeci nadal eksponują ten komponent semantyczny, nadając mu tym samym niezwykłą wagę. Używają także podobnych do modernistycznych określeń na jego oznaczenie, np.: *zapach słodki, upajający, świeży* [Piekarczyk 2004]. Wydaje się jednak, że tak mocne eksponowanie cechy *róży* ‘pachnie’ we współczesnej polszczyźnie wynika głównie z kontynuacji tradycji poetyckiej i kulturowej, ponieważ we współczesnym świecie coraz trudniej znaleźć pachnące róże. Manipulacje genetyczne, których celem było wydłużenie trwałości kwiatu, uzyskanie pięknego koloru czy nietypowego kształtu i wielkości kielicha, doprowadziły do tego, że zapach stał się kategorią drugorzędną. „W ten sposób po latach hodowlanych wysiłków róże, chryzantemy czy goździki straciły większość genów odpowiedzialnych za zapach” [Kołodziejak-Nieckuła 2001]. Eran Pichersky, biochemik i genetyk z amerykańskiego uniwersytetu stanu Michigan w Ann Arbor, twierdzi: „Pigmenty odpowiedzialne za barwę kwiatów powstają z tych samych substancji chemicznych co związki zapachowe. Jeśli więc hodowcy skupili się na barwie kwiatów, musiał na tym ucierpieć zapach”. Starania naukowców, aby przywrócić różom zapach, napotykają na różne trudności, ponieważ za aromat odpowiada równocześnie wiele genów, enzymów oraz substancji chemicznych. Artykuł kończy smutna konstatacja, że na pachnące róże w kwaciarniach trzeba będzie jeszcze poczekać [Górka 2006: 72]. A zatem to, co jeszcze do niedawna decydowało o istocie róży, w rzeczywistości przestało istnieć.

W polszczyźnie nie odnajdujemy skonwencjonalizowanych faktów eksponujących cechy semantyczne *róży* należące do subramy CZAS KWITNIENIA. Nie oznacza to jednak, że są one nierelevantne¹⁶. Niezwykła wręcz ilość młodopolskich kontekstów eksponujących czas kwitnienia

¹⁶ Za wskaźnik konwencjonalności danej cechy przyjmuje się częstość i sposób jej eksponowania w tekstach kreatywnych, które są traktowane jak każdy zbiór tekstów. Składników niepoświadczonych w polszczyźnie nie można, oczywiście, traktować na równi z cechami mocno utrwalonymi w języku ogólnym. Pomimo jednak tego, że są one oddalone od centrum, które tworzą komponenty skonwencjonalizowane, należą do cech tworzących prototyp kwiatu [Piekarczyk 2004: 78].

różę wskazuje na wagę charakterystyki temporalnej w językowym obrazie kwiatu. Modernistyczne teksty kreatywne ukazują różę jako kwiat kwitnący we wszystkich miesiącach wiosennych i letnich, z wyjątkiem sierpnia, np.: *Jakby ust naszych tchnienie mogło być szronu zawiewem,/ Który mrozi pąkowie pierwszych róż kwietnia zmiennego* [L. Staff, *Wieczór był słodki i cichy*, I, s. 798]; *Po słodkich różach maja i pieśniach słowika* [L. Staff, *Nie oskarżałem nigdy*, I, s. 981]; *O ciche, modlitewne płomienie/ Róż czerwco-wych!* [M. Komornicka, *Z odmętu*, s. 280]; *Lipcowym rankiem rozkwitły róże* [L. Szczepański, *Róże*, s. 55]; *Zakwitną róże ostatnie, wrześnieowe* [H. Zbierzchowski, *Róże wrześnieowe*, *Róże*, s. 142]. W Młodej Polsce róże są także konceptualizowane jako kwiaty, które mogą zakwitnąć jesienią. W wierszach aktualizujących ten składnik pojawia się jednak sugestia, że jesień nie jest najlepszym czasem na kwitnienie róż, np.: *Aleście wtedy zakwitły biedne,/ Spóźnione róże,/ Kiedy pozółkłym liściem miotają/ Jesienne burze* [W. Stanisławska, *Jesienne róże*, s. 97]. Zupełnie nieodpowiednią porą na kwitnienie róż jest natomiast zima, choć w szczególnych warunkach, na przykład w cieplarni, kwiaty te mogą zakwitnąć, np.:

Pozbawiona przyroda
Świetnej, kwietnej swej szaty,
A szkoda,
Pani lubi tak kwiaty...

Nie wątpiłem ni chwili:
Com rzekł – ujdzie bezkarnie.
Wtem mój anioł zakwili:
„Są wszak u nas cieplarnie...”
(...)
Przyniesiony mi pączek,
Świeżo zdjęty z krzewiny,
Przeszedł zaraz do rączek
Uśmiechniętej dziewczyny.
(...)
„Jakże piękna, i tylko
„Nie wiem, czemu tak blada!
„Przypnij mi ją pan szpilką...
„Boże, listek odpada!

„Szkoda, biedny kwiat róży
„Drugi listek już roni,
„Choć minutę, nie dłużej,
„Trzymam w swojej go dłoni”.

Próżne było staranie
Pięknych donny mej rączek –
Nie żądajcie róż, panie,
Kiedy nie czas na pączek!

[W. Łaszczyński, *Pączek róży*, s. 169-170]

Zimowe róże w niczym nie przypominają swoich siostr rozkwitających wiosną i latem, np.: *Chociaż bezwonne, jak zimowe róże, / Zimne, wybladłe, letargiczne kwiaty* [K. Lewandowski, *Karnet*, s. 94]. I choć zdajemy sobie sprawę z tego, że róże mogą kwitnąć o dowolnej porze roku, również zimą, w potocznym wyobrażeniu kwiat ten jawi się jako kwitnący tylko przez jakiś czas. Poeta przekonuje, że jedynie w *przedziwnym ogrodzie* mogą rosnąć róże kwitnące przez cały rok:

W przedziwnym mieszkam ogrodzie,
Gdzie żyją kwiaty i dzieci
I gdzie po słońca zachodzie
Uśmiech nam z oczu świeci.
(...)
Różom, co cały rok wiernie
Kwitną i słodycz ślą woni,
Obwiązujemy lnem ciernie,
By nie raniły nam dłoni.

[L. Staff, *Ogród przedziwny*, I, s. 705]

Pomimo że modernistyczne teksty poetyckie często aktywizują komponenty *róży* ‘kwitnie latem’, ‘kwitnie do jesieni’, to cechą, która najlepiej charakteryzuje prototypowe wyobrażenie kwiatu w Młodej Polsce, jest ‘kwitnie wiosną’, np.: *Ach! otwórz twe okno choć niebo się chmurzy, / To wiosna! To życie dla róży, dziewczyno!* [L. Szczepański, *Deszcz*, s. 167]. Cecha ‘kwitnie wiosną’ może być także konkretyzowana jako ‘zaczyna kwitnąć, gdy wiosna jest w pełni’, np.:

Zanim zaczną kwitnąć róże
Na ogrzanej świeżej ziemi
Kłóćą wiosną zimne burze,
Zanim zaczną kwitnąć róże.

O, jak słońce promiennemi
Musi walczyć strzały w chmurze,
Zanim zaczną kwitnąć róże
Na ogrzanej, świeżej ziemi!

Ale gdy zakwitną róże
 Na ogrzanej, świeżej ziemi,
 Wnet zapomnisz zimne burze,
 Gdy zakwitną wonne róże.

Słońce-ć szaty promiennemi
 Zajaśnieje jaśniej w chmurze,
 Gdy zakwitną wonne róże
 Na ogrzanej, świeżej ziemi!...

[J. Kasprówic, *Triolety I*, s. 452]

Wyrazisty związek róży z porą roku, kiedy przyroda budzi się do życia, potwierdzają nie tylko teksty poetyckie, ale także fakty kulturowe. Dorothea Forstner podaje, że róża zajmuje pierwsze miejsce wśród kwiatów, które w cyklach pór roku wyobrażają właśnie wiosnę. Asocjacje między różą a wiosną szczególnie widoczne są w kulturze południowoeuropejskiej: „W krajach południowych już od kwietnia róża rozwija się z taką bujnością, którą trudno nam, mieszkańcom Europy Środkowej, sobie nawet wyobrazić. Wspina się wysoko na pinie, aby jak wodospad rozrzucić bogactwo swego kwiecia. Pokrywa ściany domów, tworzy altany i przejścia arkadowe. Rzeczywiście zachwycający obraz wiosny!” [2001: 191]. Różę towarzyszą także personifikacji Wiosny na obrazie Sandra Botticellego *Primavera*. To kulturowe wyobrażenie róży na poziomie języka odzwierciedla cecha ‘jest atrybutem wiosny’, np.:

Miesięczne światło drży na ciemnej toni,
 Jak białe róże z kruczych włosów Wiosny,
 Co do tej górskiej, pustynnej ustroni
 Przychodzi jasna pod omszałe sosny,
 Aby się przyjrzeć w stawu cichej wodzie
 Swej dzikiej, bujnej, dziewiczej urodzie.

[S. Wyrzykowski, *Miesięczne światło drży na ciemnej toni...*, s. 123]

W powiewnych zwojach bieli i błękitu,
 W róż pękających wpatrzona kraterę –
 Chwieje się postać smukłej Primavery –
 Na tle kwitnących gajów malachitu.

[L. Rygier, *Primavera*, s. 136]

Wiosna ewokuje odradzanie się przyrody, rozwijanie zieleni, rozkwitanie drzew i kwiatów. Rośliny są wtedy świeże, młode i czyste. I właśnie takie wyobrażenie świeżo rozkwitłej róży uzasadnia konotację ‘młodości’:

Młodości, rzeko w słońcu tocząca szafiry,
Pośród zieleniejących radośnie wybrzeży!

Wonie róż i tymianu, borów aromaty,
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy
Śpiewały w twojej pieśni namiętnej, bogatej.
O, gdzież twe pełną piersią wciągane oddechy,
Wonie róż i tymianu, borów aromaty,
Słońc wschody i zachody, pocałunki, śmiechy?

[Z. Przesmycki, *Minionym dniom. Kantylena*, s. 128]

W obrębie subramy CZAS KWITNIENIA mieści się także cecha ‘szybko przekwita’, motywowana krótkim czasem kwitnienia rośliny, np.: *Różę życie krótkie trzy dni potrwać może* [A. Kłopotowska, *Szkarłatna róża*, s. 13]; *Smutno mi tego, że róże, co dziś kwitną, / Jutro już będą zgnilizną, która cuchnie...* [M. Grossek-Korycka, *Smutno mi!...*, P, s. 152]; *Więc z gracyą bogiń splatały gawoty / Dla Króla – Słońca róże jednodniowe...* [K. Zawistowska, *Pompadour*, s. 89]. Komponent ten dodatkowo wspiera ją cechy związane z realnymi własnościami kwiatu sprawiającymi, że róża postrzegana jest jako roślina o płatkach delikatnych, cienkich i kruchych, podatnych na zniszczenie. Cecha ‘szybko przekwita’ nie uszła uwagi starożytnych. Pliniusz Starszy pisał: „Kwiaty i zapachy natura zrodziła na krótki okres; powinno to być przestrożą dla ludzi, że to, co przepięknie kwitnie [to jest róże, lilie, fiołki], szybko też więdnie”¹⁷. Cecha ta jest dosyć mocno utrwalona w konceptualizacyjnym modelu *róży*, wskazują na to chociażby teksty, w których poeci przekonują, że na ziemi nie występują róże wiecznie kwitnące, np.:

„Gdzież jest – myślałam – kwiat nie więdnący,
Marzenie dumnych i silnych dusz?...
Chyba ten eter, gwiazdami drżący,
Jest tą ojczyzną mistycznych róż!...”

[M. Grossek-Korycka, *Wieczna wiosna*, P, s. 73]

Składnik semantyczny ‘szybko przekwita’ otwiera miejsce dla negatywnie wartościowanych konotacji ‘przemijania’, ‘nietrwałości’, np.: *Och! przeminął dzień ten wiosny, / Wicher rozwiał kwiat różany, / (...) / I połamał kwiat bezlistny* [J. Kasprowicz, *Na Dzień 3 Maja*, I, s. 384]; *Powiędły róże i opadły, / I zmierzchły żądze me i zbladły*, [W. Zagórski, *Vanitas vanitatum*, s. 138]; *Przyszła – przebrzmiała, jak więdnie liść róży* [K. Przerwa-Tetmajer,

¹⁷ *Historia naturalis* XXI 1, cyt. za [Forstner 2001: 191].

Quiamant... (Którzy kochają) IV, s. 665]. Te składniki konotacyjne ekspozują także przysłowia: *Miłość panińska, szczęście w kartach, łaska pańska i krasa róży – niedługotrwałe rzeczy; Łaska u pana, róży uroda, panińska miłość, marcowa pogoda, karty grać, szczęście na farynie – wszystko to za pół godziny ginie* (NKPP II: 788); *Wtenczas róże rwać, kiedy kwitną* (NKPP III: 96).

‘Przekwitanie’ róży może także motywować konotacje nacechowane dodatnio. Okres po kwitnięciu róży można traktować jako czas, w którym kwiat znajduje się w stanie „uśpiania”. Taką konceptualizację uzasadnia semantyka leksemu *chochoł* ‘słomiane okrycie stosowane dla ochrony krzewów i drzew przed mrozem’. Być może o bardzo czytelnym dla wielu użytkowników języka polskiego skojarzeniu róży i *chochoła* zdecydował fakt wykorzystania go w *Weselu* przez Stanisława Wyspiańskiego [zob. Piekarczyk 2004: 81-82]. Metaforycznie ujęta konotacja ‘zimowego uśpiania’ motywuje składnik konotacyjny ‘odradza się’, np.:

Są kwiaty, które kwitną
Raz tylko na sto lat –
Zaś róże nam co lato
Przynoszą świeży kwiat.

[C. Jankowski, *Arabeski XVII*, s. 133-134]

Cóż, że więdną świeże róże?
W nowej krasie i purpurze
Znów wystrzeli pąk!

[Z. Trzszczkowska, *Śpiewacz*, „Prawda” 1987,
nr 43, s. 514]

oraz konotację ‘odrodzenia’ w bardziej ogólnym sensie, np.:

Choćbyś się nie wiem jakim smutkiem struł,
W zaułkach duszy twej jest nowe życie,
Co, jak pąk róży, czeka na rozwicie –
I będziesz dalej złudzenia swe snuł,
Choćbyś się nie wiem jakim smutkiem struł.

[Z. Dębicki, *Epilog*, P, s. 82]

Konotacja róży ‘odrodzenie’ została utrwalona w przysłowiu *I na starym krzaku róże kwitną* (NKPP III: 95). W kulturze róża symbolizuje odrodzenie i zmartwychwstanie [Kopaliński 2006: 364].

Konotacje motywowane cechami należącymi do domeny CZAS KWITNIENIA ekspozują także współczesne teksty poetyckie, co świadczy

o trwałości tych składników konotacyjnych w kulturowym i językowym obrazie róży. Wyjątek stanowi tu jedynie konotacja 'młodości', która nie została poświadczona we współczesnej polszczyźnie.

Młodopolskie teksty artystyczne dosyć często aktualizują cechy związane z subramą MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Róże mogą być konceptualizowane jako kwiaty rosnące w miejscu dzikim, tam, gdzie nie ingeruje człowiek, np.: *Coraz mocniej i słodziej pachną lśniąca róże./ Coraz goręcej, wonniej na kwiatowej łące* [K. Saryusz-Zaleska, *Wirydarz w słońcu*, Róże, s. 97]; *Tam, gdzie przy drodze polne róże płoną* [A. Ćwikowski, *Pójdę ja tedy...*, Antologia, s. 41]. Tego typu miejsca traktowane są jednak jako oddalone od prototypu róży [zob. Piekarczyk 2004: 82-83]. Niestandardowe wyobrażenie róży charakteryzuje również cecha 'rośnie w cieplarni, szklarni', np.: *Cieplarnia pełna... róż pełno wszędzie...* [E. Bieder, *Na wachlarzu I*, s. 92], co potwierdzają współczesne teksty poetyckie.

Najbardziej typowym miejscem rośnięcia róży jest ogród, na co wskazują bardzo liczne konteksty eksponujące tę właśnie cechę, i współcześnie [Piekarczyk 2004: 82], i w Młodej Polsce, np.: *Idzie moja Miła, idzie przez ogród różany* [J. Ruffer, *Miła idzie przez ogród różany*, s. 83], *widzę z otuchą wiary/ kwitnących ogród róż* [S. Wyspiański, *Wesoły jestem, wesoły...*, s. 32].

Modernistyczne teksty poetyckie aktywizują również cechy 'rośnie na cmentarzu', 'sadzona na grobach', które należy powiązać z subramą RELACJA DO CZŁOWIEKA, np.: *Cyprysy, amerykańskie sosny i laury! Róże – uśmiechając się – / obręczają kwiatami pomniki...* [W. Rolicz-Lieder, *Cmentarzyk z Clarens*, s. 90]; *Gdzieś pod Lwowem na mogile/ wyrósł róży kwiat czerwony* [E. Ligocki, *Gdzieś pod Lwowem na mogile...*, s. 51]. Sadzenie róż na grobach jest oznaką pamięci o zmarłych. Takie wyobrażenia róży motywuje konotację 'jest kwiatem żałobnym', o czym już wspominałam przy okazji analizy konotacji motywowanych barwą kwiatów.

Ponadto w Młodej Polsce miejsce rośnięcia róży bywa ujmowane metaforycznie. Róże mogą zatem rosnąć *w ogrodzie wspomnień*, np.: *Z ogrodu moich wspomnień przynoszę ci różę* [Z. Dębicki, *Nie pytaj*, P, s. 72]; *w ogrodzie bożych tajemnic*, np.: *Różany ogród bożych tajemnic* [T. Miciński, *Templariusz*, s. 115]; *w ogrodzie rajskim*, np.: *Róż białych wonne drzewa/ w szóstym dniu stworzenia/ zdobyły raj beztroski, gdzie mieszkała Ewa* [Z. Wojnarowska, *Róże białe*, KM, s. 198]; czy też *w sadzie ducha*, np.: *Z największych jestem ja róż w duchu sadzie* [M. Grossek-Korycka, *Róża Mistyczna*, U, s. 141]. W tradycji chrześcijańskiej róże są symbolem ogrodu rajskiego. Według Dantego, Niebieska Jeruzalem posiada kształt białej róży [Rotter 2007a: 50].

Cechy tworzące subramę REALACJA DO CZŁOWIEKA stanowią przede wszystkim grupę będącą rozwinięciem komponentu 'hodowana jako roślina ozdobna', który jest motywowany przez cechę 'jest piękna'. Młodopolskie konteksty ukazują następujące sposoby wykorzystania róży przez człowieka: 'stosowana do wieńców, wianków', np.: *Dłonią dziewic plecione róż szkarłatnych wianki* [K. Zawistowska, *Królowie z goblinów I*, s. 94]; *Na głowie wieńce z wonnych róż* [K. Przerwa-Tetmajer, *W bocianim gnieździe*, s. 593], 'wykorzystywana do bukietów, wazonów', np.: *Poprzez bukiety róż w wazonie* [C. Jankowski, *Ujrzałem raz – i kocham już!...*, s. 101]; *Róże barwne i lekkie, słońcem ozłoczone* [A. Kłopotowska, *Bukiet róż*, s. 183]; *Dziwy, dziwy szeptały mi te białe róże,/ które dzisiaj ktoś świtem wetknął w srebrne kruże...* [W. Krzyżanowska, *Białe róże*, s. 126], 'wykorzystywana do ozdoby włosów, sukni', np.: *Uczyłaś się tak pilnie, twoje jasne sploty/ Zdobily wtedy róże...* [W. Karoli, *Sen*, s. 46]; *Tancerkom w zwojach gazy leciuchnej, pajęczej/ Niechaj owinie piersi girlanda różana* [M. Czerkawska, *W willi nadmorskiej*, P, s. 115], 'sadzona dla ozdoby miejsca', np.: *wewnątrz park kwieciami ustroił różanem* [K. Przerwa-Tetmajer, *Pour passer le temps oktawą*, s. 468]; *W cieniu palm i cyprysów. Twe pieszczotki róże/ Oplątywały kolumn rzędy marmurowe* [M. Gliński, *Fragment I*, s. 170].

Konotacja 'piękno' motywuje także cechę 'ofiarowywana innym ludziom', np.: *Gdym był dzieckiem, dla swej Matki/ Rwałem kwiecie z pól i łąk:/ Barwne maki i bławatki,/ Czasem polnej róży pąk* [W. Bukowiński, *Kwiaty*, Np, s. 102]; *Dla niej pierwsze te kwiatki,/ Dla niej pierwsze przynieście róż wieńce!* [K. Gliński, *Wiosna*, PII, s. 80]. Z tą cechą należy powiązać popularną w XIX wieku grę towarzyską zwaną „mową kwiatów”. Kulturowe funkcje róży zdecydowały o tym, że ofiarowanie kobiecie róży, szczególnie czerwonej, było równoznaczne z wyznaniem miłości, np.: *Jeżeli kwiaty mają własną mowę,/ Miłość namiętna w listkach róży płonie* [S. Korab Brzozowski, *Równianka kwiatów*, s. 47]; *na listkach róży ślać listy miłosne* [W. Kościelski, *Epilog*, s. 112]; *Czasem nosił z liścikiem – na wiosnę – / Pierwsze lilie i pierwsze różyczki,/ Do najdroższej – wyznania miłosne,/ Do redakcji – żądanie zaliczki* [A. Oppman, *Posłaniec*, s. 105].

Cecha róży 'składana na grobach jako oznaka pamięci', która wchodzi w skład domeny RELACJA DO CZŁOWIEKA i zajmuje szczególne miejsce w strukturze semantycznej nazwy, jest motywowana przez konotacje mieszczące się w obrębie innych subram. Z tego też powodu została ona wskazana we wcześniejszych analizach.

Na mniej typowe wyobrażenie róży składają się cechy eksponujące inne praktyczne sposoby wykorzystania kwiatów, np.: *a wyciśnięty z róż, olej różany/ płynie zapachem po miasta kanale* [L. H. Morstin, *Prorocy*, s. 19];

Między obrusy i prześcieradła/ Prababka listki róży tu kładła [Z. Dębicki, *Szafa*, P, s. 11]; *Arabka z róż mi niesie konfitury* [W. Rolicz-Lieder, *Uśmiechowi mojej siostry*, s. 125].

Struktura semantyczna nazwy *róża* jest bardzo rozbudowana, wewnętrznie rozwarstwiona i zhierarchizowana. Taki stan rzeczy świadczy o tym, że obraz kwiatu jest niezwykle mocno utrwalony w polszczyźnie przełomu XIX i XX stulecia. Wydaje się, że status róży i w języku, i w kulturze jest wręcz bezprecedensowy, ponieważ nazwa żadnego innego kwiatu nie obrosła tak wieloma znaczeniami symbolicznymi, którym na poziomie języka odpowiadałyby tak liczne konotacje semantyczne.

Uwarunkowane kulturowo nasemantyzowanie *róży* zaobserwował między innymi Umberto Eco, który – chcąc uniknąć jednoznacznych skojarzeń – do tytułu swojej najgłośniejszej powieści wprowadził nazwę *róża*. Pisarz w taki oto sposób tłumaczy swoją decyzję: „Pomysł z *Imieniem róży* przyszedł mi do głowy prawie przypadkowo i spodobał mi się, gdyż róża jest figurą symboliczną tak brzemioną w znaczenia, że nie ma już prawie żadnego (...). Czytelnik gubi się, nie może wybrać interpretacji (...). Tytuł ma stworzyć zamęt w głowie, nie zaś uszeregować idee” [1991: 594].

Różę spośród nazw innych kwiatów wyróżnia również to, że konceptualizowana jest w sposób, który łączy w sobie przeciwieństwa, sprzeczności. W młodopolskich tekstach artystycznych *róża* często konotuje treści znajdujące się na przeciwległych biegunach, np.: ‘życie’ – ‘śmierć’; ‘szczęście, radość’ – ‘smutek, rozpacz’; ‘rozkosz’ – ‘cierpienie’; ‘czystość, niewinność’ – ‘rozpusta’; ‘doskonałość’ – ‘niedoskonałość’. Co ciekawe, konotacje te mogą być motywowane nie tylko przez różne cechy, np. ‘ma białe kwiaty’ – ‘ma czerwone kwiaty’, ale także przez jeden składnik znaczeniowy, np. prototypową ‘czerwień kwiatów’. Taka sytuacja ma miejsce także we współczesnej polszczyźnie.

Natomiast na tle innych epok młodopolski obraz *róży* cechuje niezwykle mocne eksponowanie w utworach modernistycznych profilu kwiatu, który tworzą konotacje skoncentrowane wokół treści pesymistycznych, o negatywnym ładunku emocjonalnym. To swoiste profilowanie¹⁸, eksponowanie pewnych ciągów konotacyjnych związanych ze *smutkiem*, *cierpieniem*, *śmiercią* w tekstach artystycznych tego okresu zdeterminowane zostało dominantą uczuciową, związaną ze znużeniem, zwątpieniem i roz-

¹⁸ Terminu „profilowanie” używam w sensie zaproponowanym przez R. Tokarskiego na oznaczenie aktualizowania określonego fragmentu ramy całościowej w konkretnym tekście czy konkretnej grupie tekstów. „Ową aktualizację fragmentu modelu i ewentualne przewartościowania w obrębie tego modelu nazwijmy profilowaniem tekstowym czy tekstotwórczym” [Tokarski 1998, 40-41; 2008: 157-158].

czarowaniem, która silnie zaznaczyła się w tekstach nurtu dekadenceckiego, oraz konwencją poetycką jako pochodną specyficznej uczuciowości modernistycznej. Przełamanie utrwalonej konwencji literackiej i językowej, zgodnie z którą róża konotowała wyłącznie ‘młodość’, ‘piękno’, ‘miłość’, było oryginalnym osiągnięciem modernistów [por. Sikora 1987: 49].

Na podstawie analizy zebranego materiału można sformułować również kilka wniosków bardziej szczegółowych. Młodopolski obraz róży organizują przede wszystkim komponenty domeny CECHY FIZYCZNE, składające się na prototypowe wyobrażenie kwiatu: ‘ma czerwone kwiaty’ (cecha ‘ma białe kwiaty’ usytuowana jest blisko semantycznego rdzenia), ‘ma ciernie’, ‘pachnie’. Za cechy prototypowe można także uznać komponenty rozwijające domenę CZAS KWITNIENIE – ‘zakwita wiosną’, oraz MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘rośnie w ogrodzie’. Ten zestaw cech charakteryzujących prototypową różę z przełomu XIX i XX stulecia bliski jest typowemu wyobrażeniu kwiatu w polszczyźnie współczesnej.

Młodopolską różę charakteryzuje konceptualna wyrazistość takich konotacji, jak np. ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘zwycięstwo’, ‘chwała’, ‘szczęście’, ‘radość’, ‘miłość’, ale też ‘pycha’, ‘zbytek’, ‘przepych’, ‘cierpienie’. Są to konotacje kulturowe, w większości skonwencjonalizowane, mające charakter systemowy.

Na semantyczny obraz róży w Młodej Polsce składają się także konotacje tekstowe, które są rozwinięciem cech utrwalonych w języku lub też stanowią efekt różnych modyfikacji znaczeniowych. Do tej grupy można zaliczyć np. cechy ‘zmysłowości’, ‘namiętności’, ‘pożądania’, ‘grzeszności’, ‘śmierci’; jak też ‘czystości’, ‘niewinności’, ‘zdrowia’, ‘energii życiowej’, ‘młodości’, ‘witalności’ i ‘życia’.





LILIA

— ANIELSKA NIEWINNOŚĆ

Lilie znane są ludzkości od ponad 4000 lat. Freski z ornamentem tego kwiatu do dziś można oglądać w ruinach pałacu króla Minosa w Knossos na Krecie z 2000 roku przed naszą erą. Cebulę lilii odnaleziono w sarkofagu jednej z najstarszych mumii egipskich. Przypuszcza się, że najstarsze wizerunki kwiatu przedstawiają lilię białą, która pierwotnie występowała na obszarze rozciągającym się od krainy Fenicjan aż po Eufrat i Tygrys. W krajach śródziemnomorskich lilię rozpowszechnili żeglarze fenicyjscy, którzy traktowali ją jako skarb swojej ziemi. Z kolei rzymscy legioniści, wracając z kolonii do Rzymu, cebule lilii zostawiali w darze na dworach królów i możnych [Mynett 1977: 25; 1988: 21].

Źródłem nazwy *lilia* jest łac. *lilia*. Do polszczyzny słowo weszło za pośrednictwem języka niemieckiego (*lilje*, *lilja*) i funkcjonuje w niej od XV wieku w różnych wariantach fonetycznych: *lilija*, *leluja*, *lelia* [Spólnik 1990: 88]. Źródła leksykograficzne z końca wieku XIX i początku XX podają bardzo lapidarne charakterystyki *lilii*: SWil – '(Lilium), roślina z rodziny *liljowych*, której i dała nazwanie, należąca do kl. 6ej, rzędu *jednostłupkowego*, wedł. ukł. Linn.; gatunki: = *złotogłów*, *v.* = *zawojek* (L Martagon), daw. *Maśleską* zwana, dość u nas pospolita, korzeń ma cebulkowaty, żółtawy, łodygę na półtoręj stopy wysoką, kwiaty nie liczne, graniaste, brudno-purpurowe, nieprzyjemnej woni; = *żółta* (L. bulbiferum), kwiaty ma liczne, żółte, powszechnie w ogrodach się utrzymuje; *biała* = (L candidum), kwiaty ma liczne białe, wonne; w języku kwiatowym oznacza *wspaniałość*; trzy lilje były herbem Francji za rządu Burbonów'; SW – '(lilium) *roś. z rodziny liliowatych*. Gatunki: L. biała (l. candidum). L. złotogłów a. L. zawojek, Króllilja, daw. Maśleska (l. martagon). L. żółta (l. bulbiferum)'. Oba słowniki, zgodnie z opisem encyklopedycznym, uwzględniają klasyfikację botaniczną: wskazują kategorię nadrzędną, wymieniają najbardziej popularne gatunki lilii.

Ponadto SWil podaje eksplikacje cech fizycznych poszczególnych nazw z poziomu *specific taxa*. Warto zwrócić uwagę na fakt, że wileńscy leksykografowie *lilię białą* wymieniają jako ostatnią nazwę gatunkową, a także podkreślają, że w owym czasie pospolitym gatunkiem była lilia złotogłów¹. Tymczasem w językowym wyobrażeniu *lilia* jest rośliną o białych płatkach, na co niewątpliwie miała wpływ kulturowa symbolika kwiatu kształtowana w ciągu wielu wieków. Mało tego, cechy ‘ma białe kwiaty’ oraz ‘pachnie’ – typowe dla nazwy gatunkowej *lilia biała*² – charakteryzują prototypowe wyobrażenie kwiatu. Wskazują na to fakty językowe o różnym stopniu konwencjonalizacji oraz teksty poetyckie z przełomu XIX i XX stulecia. We współczesnej polszczyźnie wskazane cechy fizyczne także należą do najbardziej utrwalonych elementów obrazu *lilii* [Piekarczyk 2004: 91].

Warto także podkreślić, że SWil przywołuje konotacje kulturowe *lilii*: ‘wspaniałość’ oraz ‘stanowi motywy ozdoby herb Francji’.

W starożytności znane były dwa gatunki lilii: biała i szkarłatna (chalcedońska), ale już wtedy lilia biała odgrywała większe znaczenie w kulturze [zob. Mynett 1977: 25]. W Młodej Polsce, choć definicje słownikowe na to nie wskazują, cecha ‘ma białe kwiaty’ jest najważniejszym komponentem obrazu *lilii*, stanowi element prototypu. Potwierdzają to fakty językowe: funkcjonujące już wówczas przysłowie *Śnieg bielić albo lilią zdobić* (NKPP III: 464), sfrageologizowane porównanie *biały jak lilja* (SW) czy też przymiotnik *liljowy* oznaczający ‘biały, śnieżny’, np. *płec liljowa*, *białość liljowa* [SW, SWil], np.: *Jako dziewica z kąpeli/ Liliową pierś wznosi zorza* [A. Niemojewski, *Posel miłości*, s. 41], oraz bardzo liczne poświadczenia z tekstów poetyckich, w których lilie mają najczęściej białe kwiaty, np.: *Niech w to kwiatów wielkie święto/ Ma lilji białość* [Z. Dębicki, *Święto kwiatów III*, Śk, s. 15]; *Białe jak lilie polne, kielichy czystości* [L. Staff, *Pochwała pasterstwa*, II, s. 160]; *A duszy naszej Narcyz, biały jak lilija,/ Tym bielszy, iż schylony nad głębią, gdzie mroki* [W. Korab-Brzozowski, *Symbole XV*, s. 105]. Związek między *lilią* a *bielą* jest na tyle silny, że lilia jest jednym z kulturowo utrwalonych wzorców bieli [Tokarski 2004 b: 48].

Komponent ‘ma białe kwiaty’ stanowi podstawę dla ścieżki kognitywnej o pozytywnym wartościowaniu. Młodopolskie teksty poetyckie często uwydatniają asocjacje między *lilią* a *światłem*, *jasnością*, *dniem* czy też raczej *świtem* [zob. wyżej A. Niemojewski, *Posel miłości*], np.:

¹ Wydaje się, że właśnie powszechność występowania w przeszłości tego gatunku lilii tłumaczy utrwalenie w języku ogólnym terminu *lilia złotogłów* jako jedynej nazwy gatunkowej *lilii* funkcjonującej w polszczyźnie.

² Dziś biały kolor płatków jest właściwy nie tylko lilii białej, ale też innym gatunkom i odmianom lilii, które powstały w wyniku krzyżowania.

Jasność błyszczy w krąg jej skroni,
z lilij tkana, srebrno-błada –

[J. Żuławski, *Narodziny Psychy*, II, s. 120]

Ten blask, słuchaczu mej pieśni,
To lilii blask symboliczny.

[M. Srokowski, *Niewinna*, s. 35]

przez co wyzwalają takie skojarzenia z nazwą kwiatu, które odwołują się do kategorii aksjologicznych, głównie do wartości dobra. Konotację *lilii* ‘dobro’ uzasadnia przede wszystkim cecha ‘jest biała’, a wspomaga semantyka *światła* i *dnia/świt*, które aktywizują opozycję leksykalną *jasny* – *ciemny* oraz *biały* – *czarny* w rozumieniu kwantytatywnym barw, czyli eksponującym głównie element jasności, światła [Rzepińska 1966: 23]. W sferze konotacji tym parom odpowiadają przeciwstawne komponenty wartościujące *dobry* – *zły*, np. *jasna dusza*, *jasne rysy charakteru* ‘szlachetne, dobre’; *jasne myśli* ‘optymistyczne’; *zrobić z czarnego białe* ‘wykrętnie dowodzić czyjej niewinności’; *wiedzieć, co czarne, a co białe* ‘odróżniać zło od dobra’ [por. Lakoff, Johnson 1988: 83; Tokarski 2004b: 38-40, 47-49]. Tak jest, przykładowo, w wierszu Kazimierza Glińskiego:

Lecz raz, pamiętam, wtedy nie byłaś
Ni w róż girlandach, ni w złocie –
Gdy we drzwiach nędzy główkę schyliłaś
I łzy otarłaś sierocie.

Nazwało ciebie dziecię aniołem,
Choć jego nie miałaś znamion:
Ni złotej gwiazdy lśniącej nad czołem,
Ni śnieżnych skrzydeł u ramion.

Lecz byłaś taka, jak lilia, biała,
Z twych oczu biła słoneczność...
I – gdy sierota płakać przestała,
Zostałaś moją – na wieczność!

[Do M..., P, s. 135]

Wiązanie lilii ze światłem ma swoje źródło w tradycji ludów starożytnych, gdzie była ona symbolem światła boskiego. W Elamie jedno z bóstw lunarnych nazywane było bogiem lilii [Lurker 1989: 116]. Perskie miasto królów, Suza, swoją nazwę zawdzięcza lilii. Grecka legenda głosi, że

zbudował je Memnon, syn Eos – bogini rozpoczynającego się dnia. Lilia w owych czasach oznaczała narodziny człowieka dla światła z łona ziemi i nocy [Forstner 2001: 187-188]. Symbolikę tę wykorzystał np. romantyczny malarz Otto Runge, który na obrazach z cyklu *Pory dnia* umieścił białą lilię symbolizującą światło na wszystkich czterech rysunkach.

Ogólna konotacja ‘dobro’ *lilii* obejmuje liczne warianty znaczeniowe, wśród których najmocniej utrwaloną cechą konotacyjną motywowaną *bielą* kwiatów jest ‘czystość’. Na zależność *bieli* i *czystości* wskazuje fakt, że oba leksemy mogą być traktowane jako synonimy [zob. Chevalier, Gheerbrant 1996: 608]. Zjawisko to obrazują nie tylko cytowane wyżej fragmenty utworów Z. Dębickiego, L. Staffa, W. Korab-Brzozowskiego, w których za wyrazami *biały*, *białość* jednocześnie kryje się znaczenie ‘ma białe kwiaty’ oraz konotacja ‘czystość’, ale także takie teksty, w których określenia *czyste* i *biały* występują obok siebie i odnoszą się do tego samego zjawiska, np.:

Było jedno kochanie,

(...)

Takie czyste, a białe,

Jak w ogródku lilija;

[S. Rossowski, *Było*, s. 9]

Asocjacje między *bielą* a *czystością* w bardzo wyrazisty sposób zostały utrwalone w takich młodopolskich tekstach poetyckich, w których barwa płatków lilii jest tak oczywista, że nie ma potrzeby wprowadzania jej nazwy. Zastępuje ją metaforyczne określenie *barwa czystości*, np.: *Kędy lilia/ listki rozwija/ i barwą czystości rozkwita* [J. Żuławski, *Śmierć w ogrodzie*, IV, s. 124].

Wiązanie *lilii* z *czystością* stanowi jeden z najbardziej wyrazistych stereotypów obrazowania, stąd też cecha konotacyjna ‘jest czysta’, rozumiana zarówno w sensie czystości fizycznej, jak również duchowej, moralnej, znajduje bardzo liczne poświadczenia w tekstach Młodej Polski, np.:

A pod ich dotykiem moich ran tysiące

Pokrywały się śnieżnym bez śladu atlasem.

Wyciągnęłam ramiona, jak lilie bez splamień

[M. Grosseck-Korycka, *Uzdrowienie*, U, s. 276]

I jak przystanie będą pośród burzy
 I jak pochodnie, gdy mrok oczy znuży,
 W dniach zimy – wiosną, ochłodą – śród skwaru,
 Na bagnie lilią, w mętach perłą czaru.

[S. Rossowki, *Błogosławieni cisi...*, s. 153]

Nie czytajcie mej pieśni. Przelane w litery
 Waszą białość skalają, wasze lilie zsuszą –
 Dyamenty wam przepalał zdradne jej chimery
 I jak jad wam zawisną nad rozdartą duszą.

[A. Lange, *Vox posthuma*, P, s. 107]

Konotacja *lilii* ‘czystość’ stała się podstawą porównawczej konstrukcji *czysty jak lilia*, świadczącej o konwencjonalizacji tej cechy w polszczyźnie, aczkolwiek ma ona szerszy zasięg kulturowy. Lilia była symbolem czystości już w czasach starożytnych [Lurker 1989: 116]. Symbolikę tę przejęła kultura chrześcijańska. Podczas wizji i ekstaz wielu świętych otrzymywało od Chrystusa lub Maryi lilię na znak akceptacji i pochwały życia w czystości [Janowski 2004]. Maria Maciotti wspomina, że w latach pięćdziesiątych XX wieku „zakonnice z Nevers napominały powierzone ich pieczy dziewczynki ze średnich i wyższych klas społecznych, aby broń Boże nie brudziły swych dusz grzechem, bo, jakkolwiek oczyszczone następnie boskim przebaczeniem, zachowają one jednak ślady występku, podobnie jak lilia, co upadła w błoto; można ją opłukać w strumieniu najczystszej wody, zmyć z niej najdrobniejsze cząstki brukającego ją szlamu, ale lilia nie będzie już taka sama. Tak czy inaczej jej czystość będzie stracona...” [2006: 33].

Cecha ‘czystość’ otwiera miejsce dla innych konotacji, które pojawiają się na niższych piętrach struktury semantycznej nazwy. Najważniejszą z nich jest ‘niewinność’, np.:

Boże dziecięta idą szlakiem śniegów!
 Bielutkie mają gieżłeczka,
 w ręku lilije,
 a naokoło ich skroni
 kręgi jasności
 rozświetlającej ten ponury świat.
 (...)
 Pochłoń mnie, ciemna przepaści!
 Lub wy przepadnijcie,
 wy, niewiniątka!

[J. Kasproicz, *Judasz*, IV, s. 181]

Konotacja ‘niewinność’ zajmuje istotne miejsce w językowym i kulturowym obrazie *lilii* [Kopaliński 2006: 197]. *Słownik warszawski* notuje przerośnięte znaczenie przymiotnika *liljowy* ‘niewinny, skromny’. Kwiat ten był symbolem niewinności już w antycznej Grecji. Następnie symbolikę tę przejął świat chrześcijański [Biedermann 2001: 193]. Lilia jest atrybutem między innymi Zuzanny [Seibert 2007: 178], której imię powstało z hebr. *szoszanna*, *szuszan*, co w Biblii tłumaczy się zwykle jako ‘lilia’ [Kopaliński 2006: 197]. Zuzanna, bardzo piękna kobieta i bohaterka *Księgi Daniela* (Dn 13), była żoną najbardziej poważanego Żyda w Babilonie. Pewnego razu kąpiącą się w ogrodzie Zuzannę podglądało dwóch starców, którzy próbowali nakłonić niewiastę do cudzołóstwa. Zuzanna zaczęła wołać o pomoc, co spowodowało przybycie na miejsce zdarzenia innych ludzi. Wtedy starcy oskarżyli kobietę o cudzołożny czyn z młodym mężczyzną, za co skazano ją na śmierć. Zuzannę uratował Daniel, który zdemaskował podstępnych starców. Motyw Zuzanny, oznaczający zwycięstwo niewinności nad grzechem, był bardzo popularny już w sztuce wczesnochrześcijańskiej. W czasach późniejszych także chętnie wykorzystywano ten temat, szczególnie w malarstwie. Zuzanna często jest przedstawiana z lilią, oznaczającą jej niewinność. Na obrazie *Zuzanna w kąpieli* Albrechta Altdorfera, który ukazał jednocześnie różne fazy biblijnego wydarzenia, lilię trzyma jedna ze służących.

Z kolei konotacja ‘niewinność’ jest uszczegóławiana jako ‘bezgrzeszność’, która ma liczne poświadczenia w tekstach Młodej Polski np.:

Bogarodzico! och, ja czczę Ciebie,
 Bo mi przychylasz miłości czarę
 I z aniołami równasz mnie w niebie -
 Wtenczas, gdy spełniam Twoją ofiarę!
 Dla mnie ta chwila sennym zachwytem,
 Co snuje duszy cudne obrazy:
 Wonne ogrody z świeżym rozkwitem,
 Śnieżyste lilie bez czarnej skazy,
 A nad tym wszystkim promień słoneczny,
 Taki powabny, taki serdeczny!

[J. Kasprówicz, *Bogarodzico! och, ja czczę Ciebie...*,
 I, s. 422]

Śniesz mi się czasem pomiędzy liliami – biała,
jak i one.

Stoją dokoła ciebie smutne i blade kwiaty,
kielichy ich gną się do twoich kolan i dzwonią
jakąś pieśń białą, pieśń niewinną – taką, jak
one i taką, jak ty.

(...)

I nieśmiały jest płomień mój, póki w tobie
białość i nieskazitelność lilii odczuwa - -

[Z. Dębicki, *Lilia*, Śk, s. 19-20]

Cecha 'bezgrzeszność' znajduje potwierdzenie w tradycji chrześcijańskiej. Ciało Chrystusa wolne było od wszelkiej skazy, dlatego podobne do lilii [Forstner 2001: 188]. Taka konceptualizacja kwiatu znalazła swój wyraz między innymi w poezji Kasprowicza:

A ciżba ludu, coraz to głośniejsza,
Sypie się z miasta, i zdziwiona pyta:
„Któż jest ta postać, nad cedrę smuklejsza?

Czyjeż to lico, co nas śniegiem wita
Przebiałej lilii? to oko? tak ciemne
W swoim kryształ jak głębia okryta

Cieniem palmowym, lecz szklista: podziemne,
Widać, na dnie Jej nie spoczęły szłamy –
Kryształ i granit tu sobie wzajemne...

To on ci, rabi Joszua, my go znamy!
To on ci, prorok owy z Nazaretu,
Bez dusznej skazy i bez ciała plamy!!!”

[*Wjazd do Jeruzalem*, II, s. 44]

'Czystość' uzasadnia także często występującą w młodopolskich wierszach cechą konotacyjną 'dziewictwo', np.:

Twa skroń dziewicza, strojna liljami!

[K. Zawistowska, *Godzinki*, s. 124]

O patrz!
 Pod głązów kolumną szarą
 Lilia wykwita –
 Dziewica klęczy samotna, biała,
 Jedwabnych włosów złotą kotarą okryta
 Klęczy, modli się cicha, biała gorąca - -

Jak w ciszy dźwięczy harmonia drżąca!

[L. Szczepański, *Gotycki zmrok*, s. 165]

Asocjacje między *lilią* a *dziewictwem* nie znajdują potwierdzenia w języku. Symbolika ta ma jednak długą tradycję kulturową. Starożytni wierzyli, że Afrodyta, bogini miłości, odczuwała do lilii odrazę jako do symbolu m. in. czystości dziewiczej [Kopaliński 2006: 197]. Szczególną rolę biała lilia jako oznaka dziewictwa odgrywa w chrześcijaństwie. Dorothea Forstner zaznacza, że: „Podobny liliom jest (...) stan *dziewiczy* i każda dusza, która «od śmiertelności wznosi się do niebieskiej piękności i zachowuje blask czystości w sercu i ciele oraz bliźnich swych orzeźwia słodką wonią swej dobrej służby»” [Forstner 2001: 188]. Metody z Olimpu pisał: „Dziewictwo bowiem to wspaniały kwiat, nieustannie olśniewający niezniszczalnością i delikatnymi, białymi pączkami” [Metody z Olimpu 1997: 67]. Lilia jest atrybutem świętych dziewic, np. Katarzyny ze Sieny, Klary, Eufemii i Scholastyki [Hall 1997: 230]. Motyw lilii często wykorzystywano w ikonografii chrześcijańskiej, szczególnie średniowiecznej, jako symbol i atrybut Dziewicy Marii [Cirlot: 2006: 229]. Pewien anonimowy ojciec Kościoła, opisując mistyczną koronę Bożej Rodzicielki, składającą się z najpiękniejszych kwiatów i drogocennych kamieni, wymienia także lilię, która „ma biel w kolorze, słodycz w woni, delikatność w dotknięciu, piękno w wyglądzie, a wszystko to Tobie [Matko Boża] przystoi, aby w Twej koronie było zamieszczone. W bieli lilii podkreślamy dziewictwo. Byłaś bowiem Dziewicą czystą” [Ojcowie 1986: 163], [Por. także uwagi poniżej]. Lilia jako symbol dziewictwa pojawia się także w poezji iroszkockiej z połowy IX wieku. Seduliusz Szkot napisał poemat *O sporze róży z lilią*, w którym Wiosna, chcąc pogodzić oba kwiaty, mówi:

O cóż to, dziatki moje, tak się tu sieracie?
 Wszak jedną rodzicielkę, ziemię, obie macie.
 Nie godzi się, by siostry w wiecznym gniewie trwały,
 Więc zamilcz, piękna różo: starczy tobie chwały.
 Przy twoim, lilio, berle niech zostanie władza,
 A powab wasz i cnotę, sława niech nagradza.
 Jak wstydlive dziewczątko niech się płoni róża,
 I w liliu niechaj blasku Feb się rad zanurza.
 Krwawym bądź godłem, różo, męczeńskiego trenu,
 A ty przyoblecz, lilio, swą szatę hymenu

[cyt. za: Strzelczyk 1987: s. 474-475]

Lilia ze względu na przypisywaną jej cechę ‘dziewictwa’ jest konceptualizowana jako kwiat weselny, ślubny, reprezentujący właśnie dziewictwo panny młodej [zob. Kopaliński 2006: 197], np.:

Znów ją później widziałem – w kościele, gdy stała,
 W ślubnym wieńcu, jak śnieżna lilijka tak drżała,
 Burz przecuciem, – Czy kocha gorąco a wiernie –
 Że skroń sama dziewiczą, uchyla pod ciernie –

[A. Neumanowa, *Z życia kobiety*, s. 74]

Zawarte w strukturze semantycznej *lilii* konotacje ‘niewinność’, ‘dziewictwo’ i ‘bezgrzeszność’ pozwoliły kwiat ten skojarzyć z Marią Panną:

Najświętsza Panna z lilią na złocistym tronie

[W. Wolski, *Sen*, PT, s. 16]

Przed Maryi skronią zajaśniał wieńca krąg,
 Schyliły się lilije do poświęconych rąk,
 Zająkły ziemi trzewa,
 I wszystko wokół śpiewa:
 Orędownico!

[B. Ostrowska, *Immaculata*, P, s. 193]

W innych tekstach przezysta, niewinna Lilia jest metaforą Matki Chrystusa, np.:

Cios ca ciosem w graniach się odbija,
 Płacze w Raju Przezysta Lilija.

[J. Kasprówic, *Ballada o Waligórze*, IV, s. 574]

Od jasnogórskiej bramy wroga źmija
 Cofa się, dalszej nie żądna obławy:
 Głowę jej depce niewinna Lilija,
 A u stóp Panny, jak promień złotawy,
 Śnieżny się habit cichym smętku ściele,

[J. Kasprowicz, *Kordecki*, IV, s. 625]

Asocjacje *lilii* i *Matki Bożej* potwierdzają liczne fakty kulturowe. W średniowieczu lilia biała, którą potocznie nazywano lilią Madonny, była ważnym symbolem kwiatnym poświęconym Marii. Kolor kwiatów i zapach jednoznacznie wyrażały niewinność, czystość, dziewictwo i niepokalane poczęcie [Krenz: 2005: 117-118]. Maryja, wolna od grzechu, jak lilia zakwitła pośród ostów i cierni grzesznego rodzaju ludzkiego [Forstner 2001: 188]. W licznych źródłach ikonograficznych lilia towarzyszy Marii w scenie Zwiastowania, np. na obrazie Leonarda da Vinci *Zwiastowanie* anioł podaje Marii Pannie lilię, podobnie na malowidle Tycjana pod tym samym tytułem. Dante Gabriel Rossetti (*Ecce Ancilla Domini*) również uwiecznił scenę Zwiastowania. Anioł trzyma lilię przed Marią, która w smutku i zamyśleniu słucha jego słów. Na płótnie Giambattista Tiepola *Niepokalane poczęcie* lilia znajduje się w ręce Archanioła Gabriela, natomiast Łukasz z Leydy kwiat ten umieścił w dłoniach donatora (*Matka Boska z dzieciątkiem, świętą Magdaleną i donatorem*). *Złota legenda* sugeruje, że po Wniebowzięciu Marii Panny na pustym jej grobie wyrosły lilie i róże symbole niewinności i dziewictwa [Impelluso 2006: 85]. Scenę tę uwiecznił Rafał na obrazie *Koronacja Najświętszej Marii Panny*.

O relewancji cech 'niewinność', 'dziewictwo', 'bezgrzeszność' w znaczeniu *lilii* świadczą także pieśni religijne, czyli teksty skonwencjonalizowane, w których Maryja utożsamiana jest z *lilią*, np. *Zawitaj Królowo różańca świętego, / Jedyna nadziejo człowieka grzesznego! / Zawitaj bez zmazy, Lilijo! / Matko różańcowa, Maryjo!* (*Zawitaj Królowo różańca świętego*), *O Lilijo, jakżeś Ty wspaniała, / wszelkich cnót rozlewasz woń* (*Królowej Anielskiej śpiewajmy*), *Zdrowaś bądź, Maryja / Niebieska lilia, / Panu Bogu miła, / Matko litościwa / Tyś jest nasza ucieczka / Najświętsza Maryja* (*Zdrowaś bądź, Maryja*), [www.spiewnik.gower.pl/maryjne.html].

Wszystkie wymienione do tej pory konotacje *lilii* tworzą stereotypowe wyobrażenie kwiatu. Mają one silne poświadczenia kulturowe i długą tradycję, obecne są także we współczesnym językowym obrazie *lilii* [Piekarczyk 2004: 93-95]. Młoda Polska nie zanegowała konotacji utrwalonych w kulturze minionych wieków, nie wprowadziła także w tym względzie transformacji semantycznych charakterystycznych dla epoki, wręcz przeciwnie – przywoływane wcześniej cechy konotacyjne *lilii* przejęła i z całą mocą wyekspono-

wała, o czym świadczą bardzo liczne konteksty poetyckie. Wskazuje to na trwałość i stabilność omawianego fragmentu modelu pojęciowego słowa.

Mimo jednak tak ustabilizowanego jądra semantycznego, teksty Młodej Polski podejmują polemikę ze stereotypowym obrazem *lilii*. *Biała lilia* może konotować 'chłód emocjonalny', 'oziębłość, beznamietność'. Takie konotacje tekstowe, wspierane 'czystością', 'niewinnością', 'dziewictwem', aktywizowane są w utworach, w których treści ewokowane przez *lilie* przeciwstawione są miłości namiętej, gwałtownej i niebezpiecznej, np.:

Niech miłość zabija,
jeśli serce ma konać na ubitych drogach
zimne, niczyje!
Niech miłość w serce ukąsi, jak żmija
i syknie żądłem o szczęśliwych bogach,
co śmierć w spaźmie rozkoszy objęli za szyję.

Przyjaciółko mała!
jeśli się boisz miłości ogromu,
to żegnaj, pozostań biała
i nie patrz w oczy nikomu,
kiedy znów będziesz lilje na rabatach rwała.
Żegnaj tym, co paść muszą od miłości gromu.

[Z. Wojnarowska, *Glossy VII*, KM, s. 180]

Dzięki skojarzeniu *lilii* z życiem spokojnym, bezpiecznym, bez gwałtownych i groźnych porywów serca, ale też pozbawionym erotycznych rozkoszy, będących w Młodej Polsce warunkiem szczęścia i radości życia [zob. Sikora 1987: 44], została zaktualizowana konotacja 'czystość'. W tym konkretnym uwikłaniu tekstowym przyjmuje ona wariant 'oziębłość, brak uczuciowości', co dodatkowo podkreśla określenie *serce zimne, niczyje*. Podobne treści semantyczne ewokowane są w utworze Zygmunta Idzikowskiego, w którym obrazowym ekwiwalentem miłości i szczęścia są róże i maki przeciwstawione zimnemu srebru *lilii* i lodowi *konwalii*:

Przez on próg – ciemny płast –
gdzie liść się piętrzy bluszcz –
gdzie lilje w zimnym srebrze –
dziecko weszło:
rozsypują kiście różane – różowe –
opal świtowy –
konwalii lód – róż słońce –
wir maku najgorętszy – – –

[*Grobowiec*, s. 11]

W obu wierszach konotacje ‘chłód emocjonalny’, ‘oziębłość’, ‘brak uczuciowości’ zostały wydobyte dzięki asocjacom między *bielą/srebrem* kwiatów *lilii* a *zimnem*, co w zasadzie nie dziwi. W języku odnajdujemy liczne s frazeologizowane konstrukcje z leksemem *zimny*, opisujące brak uczuć, uczuciowości czy też dystans i chłód emocjonalny, np.: *zimny charakter*, *zimne usposobienie*, *zimne oczy/spojrzenie*, *zimny pocałunek*, *zimna ryba*, *zimne serce*. W innym wierszu klasztorne życie w czystości, pozbawione zmysłowej miłości zostało porównane do skamieniałej lilii:

O, miej Ty litość! - Przez witraże w górze
Lecą słoneczne i szkarłatne róże,
Po włosiennicy pełną skry świetliste...

Tam wiosna... słońce... a ja mam jak czyste
Skamienieć lilie, paść jak twe podnóże,
W krzyż rozesłana na twardym marmurze?...

[K. Zawistowska, *Kasztelanki II*, s. 97]

I w tym utworze poetycki obraz został skonstruowany na zasadzie opozycji: słoneczne, szkarłatne róże symbolizują pełnię, urodę życia przesyconego miłością i szczęściem; czyste lilie natomiast stanowią odwołanie do skamienienia, odrętwienia emocjonalnego i nieczułości.

Młodopolskie teksty artystyczne, wykorzystując motyw wiązania lilii z Chrystusem i Matką Bożą, eksponują konotację ‘świętość’, którą dodatkowo wspierają cechy ‘czystość’, ‘bezgrzeszność’, ‘doskonałość’, np.: *Liliowej bieli twoje ręce,/ Niepokalane, czyste, święte*, [Z. Dębicki, *Liliowej bieli twoje ręce...*, Śk, s. 44]; - - *W głębi gajów smukły, biały, święty,/ Ołtarz wykwita kamienną liliją*, [K. Wroczyński, *W blaskach*, s. 42]. Lilia jest także atrybutem aniołów, archaniołów i świętych jako znak ich czystości i niepokalanej duszy, np. św. Anny (matki Maryi), św. Antoniego Padewskiego, św. Dominika, św. Józefa z Nazaretu, św. Katarzyny ze Sieny, św. Klary z Asyżu, św. Tomasza z Akwinu [Seibert 2007: 178], co potwierdzają liczne młodopolskie realizacje tekstowe, np.: *I schodzą cisi z liliami święci/ I srebro z białych skrzydeł im proszą...* [J. Pietrzycki, *Pieczenie*, P, s. 61]; *Z kwitnącą lilją w dłoni/ Przyjdzie Archanioł Boży* [W. Perzyński, *Przecucie*, s. 74]; *Z lilją w ręku stojący, anioł Zwiastowania* [K. Saryusz Zaleska, *Zacznijcie wargi moje*, Po, s. 167].

Śladem dalszej semantycznej modyfikacji słowa jest konotacja ‘wybranie’, np.: *białe habity lilii, róż królewskie stroje* [M. Leliwa, *Cud życia*, s. 92], *My, jak białe jesteśmy lelije,/ Boże tylko, a więcej niczyje*... [Z. Dębicki,

Z rękopisu *starej kroniki klasztornej*, P, s. 102], która otwiera miejsce dla konotacji ‘jest oznaką oblubienicy Bożej’, np.:

W obliczu nieb, w czar strojna, szła ona do Boga,
Niby oblubienica do świątyni proga;
Skróń pogodną i czystą, jak śliczna lilia,
Lazurowa zasłona fałdami owija;

[Z. Trzeszczkowska, *Eloa*, „Ateneum” 1895,
t. 3, s. 219]

a także uzasadnia skojarzenie z *zakonnica, życiem klasztornym*, np.:

Klasztorne mury,
Skaliste szańce,
Bezludna okolica;
W oknie są kraty,
W nim zakonnica:
Twarz – lilii kwiaty,
W ręku różańce;

[M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, U, s. 112]

miłością mistyczną, np.:

... płonie znicz miłości święty,
Ogień się chwije mistyczną liliją,
W szmaragdach drzew różowe dymu skręty
O patrz kochana! aż w niebo się wiją -

[K. Wroczyński, *Tren*, s. 44]

oraz *opieką Boską*, np.:

Dni nasze schodzą w płasach, na gęźbie i śpiewie,
Jak ptakom, co nie orzą ani też nie sieją.
Każdy dzień jest beztroską, otuchą, nadzieją –
Lilie kwitną, choć o swej nie myślą odzwiewie.

[L. Staff, *Przypowieść o ptakach niebieskich*, I, s. 536]

Z kolei skojarzenie *lilii ze świętością i świętymi* sprzyja rozwojowi konotacji w kierunku ‘wiary’, np.:

Zanim go pojął tam, gdzie nic już niema,
Chciwemi dłońmi rwał po drodze kwiaty:
Lilie wiary, róże miłości...

[K. Lewandowski, *Anioł szyderstwa*, s. 50]

‘duchowego życia’, np.:

Nasz żywot pospolity jest tylko schematem
Tego życia wyższego, które się rozwija
Gdzieś w głębiach naszej duszy, gdzieści poza światem
Widomym, jak biała mistyczna lilija

[A. Lange, *Obok naszego życia płynie inne życie...*,
R, s. 162]

oraz ‘duszy’, np.:

O, kwiecie biały!
Oto w świątnicę twoją,
W te srebrne twoje bramy –
Dusz idzie szereg,
Dusz – lilij rzędy...
Po złote twoje skarby...,
Po złote snu sezamy...

[W. Zalewski, *Hymn do niewinności*, s. 81]

a także ‘modlitwy’, np.:

I jak błękitnych lilij wysmukłe kielichy,
Kędyś się w toni nieba rozwiewają cichej,
Niby modlitwy ludzkich serc w próżni milczenia.

[L. Staff, *Dymy wieczorne*, I, s. 973]

Cecha konotacyjna ‘wybranie’ oraz składniki będące logiczną jej konsekwencją znajdują uzasadnienie w kulturze. W tradycji biblijnej³ lilia jest symbolem wybrania: *Jak lilia między cierniami, tak przyjaciółka moja między dziewczętami* (Pnp 2, 2); *Ulecę ich niewierność i umiluję z serca, bo gniew mój odwrócił się od nich. Stanę się jakby rosa dla Izraela, tak że rozkwitnie jak lilia* (Oz 14, 5-6). Tak uprzywilejowana była pozycja Izraela między narodami i Maryi pomiędzy córkami Izraela. W Biblii lilia symbolizuje także poddanie się opatrności Bożej, która czuwa nad dokonaniem właściwego wyboru: *Przypatrzcie się liliom polnym jak rosną: nie pracują, ani nie przędą* (Mt 6, 28), [zob. Chevalier, Gheerbrant 1996: 609].

³ Wyjaśnienia wymaga kwestia, czy kwiaty nazywane w Biblii *liliami* rzeczywiście odpowiadają liliom. Nie ma tu zgodności między botanikami a bibliстами. Według botaników *lilia* mogła oznaczać inne kwiaty, ale niemal od początku w interpretacjach Biblii przyjęto: „że nazwie odpowiadała lilia, a znaczenia przypisywane nazwie kwiatu w symbolicznym języku Biblii wspomagały rozwój symboliki lilii w czasach późniejszych. Z tego względu fakt, że mogło stać się tak wskutek omyłki, nie ma większego znaczenia” [Piekarczyk 2004: 96].

Łączenie *lilii* z ‘dobrem’, ‘bezgrzesznością’, ‘niewinnością’, a przede wszystkim z *Matką Bożą i Chrystusem* aktywizuje konotacje tekstowe ‘pokora’ i ‘skromność’, czyli wartości, które zajmują szczególne miejsce w tradycji chrześcijańskiej. W SW zostało poświadczone przenośne znaczenie przymiotnika *liljowy* jako ‘niewinny, skromny’. Nieliczne poświadczenia z tekstów poetyckich wskazują jednak na małą wyrazistość tego kierunku asocjacyjnego. Jego ślady można jednak odnaleźć w wierszach młodopolskich poetów. Na przykład, w utworze Antoniego Szandlerowskiego skromność i pokora zostały porównane do *polnych kielichów lilii*:

Bądź skromny... pokorny... cichy..
 Jak polnych lilij kielichy..
 Jak idące w wieczność mnichy...
 [Alma mater..., s. 66]

W tym konkretnym uwikłaniu tekstowym konotacje ‘pokora’, ‘skromność’ dodatkowo wspomaga leksem *mnichy*, który ewokuje skojarzenia z życiem skromnym, pokornym, pełnym wyrzeczeń (por. s frazeologizowaną konstrukcją porównawczą *żyć jak mnich*). Konsekwencję tych treści semantycznych stanowi konotacja ‘wstyd’, np.:

Nad łóżem Niewinności wiotkiej i dziewiczej
 całe chóry aniołów niewidzialnych wieją,
 One dyszą w uśmiechu, w głosie jej słodczy
 I w spojrzeń jej pogodzie świty zórz ich dniają.

Anioły, Liliowością bladą idealne -
 Wstydów duszy wiośnianych...one nad jej skronią
 I wkoło jej kibici krążą niewidzialne,
 I łona jej świetlanej pół-senności bronią.
 [B. Adamowicz, *Wstyd*, s. 65]

W kulturze alegoria Wstydlivosti przedstawiana jest jako dziewczeczka ubrana w białą szatę i trzymająca w prawej dłoni lilię. Wybór lilii C. Ripa uzasadnia w taki oto sposób: „wedle interpretacji św. Hieronima w jego piśmie przeciwko Jowinianowi – lilia jest kwiatem wstydlivosti i dziewictwa, w *Pieśni nad pieśniami* (6,1) zaś owa boska oblubienica śpiewa *Pascitur inter lilia*, tzn. pomiędzy osobami czystymi i wstydliwymi” [2008: 417].

Bardziej wyczuwalny w kulturze jest motyw wiązania *lilii* z ‘cnotą’, dla której uzasadnienie stanowią konotacje ‘dobro’ i ‘czystość moralna’, np.:

Czy nagi bezwstyd, cyniczny śmiech
 Nie chroni lilii przed błotem?
 Szylwachem cnoty czy nie jest grzech?
 Łzy szczęścia – śmiertelnym potem?

[M. Komornicka, *Kaprys*, s. 232]

W cytowanym fragmencie wiersza, którego wymowa jest nieco przewrotna, konotacja ‘cnota’ implikowana jest dzięki poetyckiej opozycji *lilia* – *błoto*, której na płaszczyźnie semantycznej odpowiada przeciwstawienie *cnota* – *grzech*. Omawiany komponent semantyczny został utrwalony w znaczeniu derywatu słowotwórczego *lilijka* ‘znak harcerski w kształcie lilii; symbol cnót harcerskich’ (SJPD). Źródła leksykograficzne z przełomu XIX i XX wieku nie notują tego znaczenia, a litery ONC, których rozwinięciem są słowa „Ojczyzna, Nauka, Cnota”, będące hasłem filaretów, zostały umieszczone na ramionach lilijki, używanej przez Związek Harcerstwa Polskiego, dopiero w 1927 roku.

Efekt dalszej znaczeniowej modyfikacji słowa stanowi cecha konotacyjna ‘jest wyrazem przebaczenia, łaski’. W utworze L. Staffa upersonifikowane przebaczenie podaje nawróconej duszy liliję:

Ból wyśnieżył ci czoło, duszo moja. Schył je,
 Bo białe przebaczenie podaje ci liliję,
 Którą zwartymi dłońmi ujmujesz obiema

[*Umiłowawszy wiarę...*, I, s. 1000]

Zwróćmy uwagę na fakt, że w utworze tym związek między *lilią* a *przebaczeniem* wyznaczają leksemy *wyśnieżyć* i *biały*, które semantycznie współgrają z pozytywnie wartościującymi konotacjami *lilii*. Składnik semantyczny ‘jest oznaką przebaczenia, łaski’ jest wprawdzie słabo wyczuwalny w języku, jednak znajduje potwierdzenia kulturowe. Lilia jest symbolem Chrystusa. Na średniowiecznych przedstawieniach sądu ostatecznego kwiat ten wychodzący z ust Sędziego świata oznacza łaskę [Seibert 2007: 178]. Lilia symbolizująca miłosierdzie widnieje między innymi na obrazie Hansa Memlinga *Sąd ostateczny*.

Słabo utrwalona w języku jest także konotacja *lilii* ‘budzi nadzieję’. Mieści się ona jednak w ogólnym spektrum semantycznym nazwy, wyznaczonym przez konotacje *dnia*, *świt*, *poranka* (z nowym dniem wiążemy nadzieję, nadzieja towarzyszy nam także wtedy, gdy coś się zaczyna). Słowniki jako znaczenie przenośne *świt* podają ‘zaranie, początek czegoś’ (SJPD, USJP). Leksemy *dzień*, *świt* zawierają w swojej strukturze semantycznej nie tylko treści związane z początkiem stawania się jasnym, ale także ko-

notują 'dobro' [zob. Tokarski 2004b: 49]. Przykłady z tekstów poetyckich potwierdzają wyrazistość tego kierunku asocjacyjnego, np.:

I wstaje we mnie dni mych rano
 Z popielisk ziemnych martwej głuszy,
 Gdym na łabędzich skrzydłach duszy
 Miał lilij śnieżność nieskalaną.

[L. Staff, *Śnieg*, I, s. 12]

Przytoczony fragment interesujący jest jeszcze z innego względu. Została wyeksponowana w nim cecha *lilii* 'ma białe kwiaty', która wskazuje, że konotację tekstową 'nadzieja', będącą konsekwencją znaczenia *dnia*, *świt*, motywuje *biała* barwa kwiatów oraz cecha konotacyjna 'dobro'. Choć w potocznej świadomości językowej asocjacje między *lilią* a *nadzieją* są słabo wyczuwalne, potwierdzają je fakty kulturowe. W czasach Imperium Rzymskiego na rewersie monet widniała lilia biała okolona napisem *spes populi romani* 'nadzieja rzymskiego ludu' [Mynett 1998: 21]. Lilia symbolizuje nadzieję także w tradycji chrześcijańskiej. W malarskich scenach zwiastowania kwiat ten w dłoni Archanioła Gabriela oznacza nie tylko niewinność i dziewiczość Maryi, ale także nadzieję. Podobną wymowę ma także wiązanie lilii z Chrystusem Zmartwychwstałym. Echa symboliki chrześcijańskiej *lilii* odnajdujemy w młodopolskich tekstach poetyckich, np.:

Zdrowaś Maryjo! W blasków powodzi
 Moc Najwyższego w Twe łono wchodzi
 I pierś dziewicza pod lilią białą
 Kwiat duszy swojej przemienia w ciało.

[K. Zawistowska, *Zwiastowanie*, s. 115]

Ślady skojarzenia *lilii* z *nadzieją* odnajdujemy także w innym wierszu. Warto zacytować go w całości, ponieważ obejmuje on szerszą gamę asocjacji kulturowych i semantycznych.

Srebrne lilie grób Jego nie wędnieją stroją.
 I dusza jego była, jak lilja, dziewicza,
 I tak piękna, że Kościół w modłach Go zalicza
 Do cudów, które zdziałał Bóg mądrością Swoją.

W Rzymie, gdzie taka świętość, wielka, tajemnicza,
 Gdzie Męczennicy ziemię krwią serdeczną poją
 I w tryumfie chwalebny, jako palmy, stoją;
 Grób świętością, a lilją jest dusza dziewicza.

Jaki to dziw cudowny, że ten grób srebrzysty
 Radosny jest jak wiosna, i śliczny, jak zorze,
 I weselem promienny a tak uroczysty.

Ach! bo to jest kolebka, gdzie święty się rodzi
 Bez zmazy pierworodne i na życie Boże
 I aby ujrzał światło, które nie zachodzi.

[K. Lubecki, *Grób św. Stanisława Kostki*, s. 14]

Srebrne lilie porastające grób św. Stanisława Kostki nie więdną, a sam grób dzięki kwiatom emanuje *wiosenną radością, zorzą, promiennym weselem*. Cały obraz, przesycony blaskiem, promiennością kwiatów, ewokuje skojarzenia z nadzieją, nowym życiem po śmierci, świętością. Zderzenie nagrobnych lilii ze światłem, nieskalaną grzechem duszą, świętością eliminuje wszystkie ujemnie wartościowane konotacje *grobu* i sprzyja wysunięciu na pierwszy plan tych skojarzeń z nazwą kwiatu, które wyzwają dobre uczucia.

Spośród omówionych konotacji *lilii*, mających związek z tradycją chrześcijańską, do dziś przetrwały nieliczne – głównie te, które mają silne poświadczenia kulturowe, np. ‘świętość’, ‘nadzieja’, ‘przebaczenie, łaska’, a także ‘cnota’ [por. Piekarczyk 2004]. Widać zatem wyraźnie, że od czasu Młodej Polski ten fragment ramy pojęciowej słowa uległ znacznemu uszczupleniu. Przyczyn takiego stanu rzeczy szukać należy w czynnikach pozajęzykowych. Postępująca laicyzacja społeczeństwa i malejący wpływ Kościoła na życie Polaków powodują, że ta sfera doświadczeń kulturowych staje się coraz odleglejsza, a to znajduje odzwierciedlenie w języku. Wydaje się zatem, że konotacje tekstowe, pomimo tego, że są logicznym rozwinięciem cech skonwencjonalizowanych, bez wsparcia kulturowego nie są w stanie utrzymać się w języku.

Dorota Piekarczyk, która próbowała dociec, dlaczego lilii przypisuje się tak szczególne kulturowe funkcje, ustaliła, że wpływ na to ma nie tylko cecha ‘ma białe kwiaty’, ale także inne komponenty uwarunkowane wyglądem rośliny. Należą do nich: ‘ma duże kwiaty’, ‘na łodydze rosną liczne kwiaty’, ‘łodyga jest długa, prosta, sztywna’. Powoduje to, że lilia jest postrzegana jako kwiat okazały, a biel jej kwiatów jest łatwiej dostrzegalna

[Piekarczyk 2004: 98-99]. Cechą konotacyjną *lilii* motywowaną ‘bielą kwiatów’ oraz przywołanymi komponentami semantycznymi jest ‘piękno’, np.:

Bóstwo piękna! czią twoje otaczam ołtarze –
Lecz czemu cię nie widzę w chwili każdej bytu?..
Oto lilii puchary niosą tobie w darze

Lez krople, i swą białość i pełnię rozkwitu...
O, tych kropel mi dajcie w tym białym pucharze,
Bym z nimi wypił wszystkie rozkosze zachwytu!
[M. Gliński, *Nastroje III*, s. 21]

Jam jest te lilie... ja chodzę w ich gazie –
Ja czuję za nie piękność ich kibici –
Przy nich motyle, pазie złotolici,
A ja też czuję to... co czują pазie...
[M. Grossek-Korycka, *Wyzwolenie*, U, s. 77]

Omawiana konotacja znajduje potwierdzenie w kulturze i języku. Alegoryczna postać Piękna jest przedstawiana jako niewiasta trzymająca w uniesionej dłoni Lilię [Ripa 1998: 128-129]. ‘Piękno’ *lilii* poświadczają także przysłowia, np. *I przy liliach pokrzywy się rodzą, Czasem między ostem i pokrzywami i lilia rośnie, Czasem między pokrzywami lilia rośnie* [NKPP II: 996]. Pokrzywy i oset jako chwasty uosabiają w tych przysłowiacach ‘brzydotę’, kontrastowo natomiast zestawiona z nimi lilia – ‘piękno’. Konotacja ta została także utrwalona w porównaniach oraz pieśniach religijnych, np. *dziewczyzna jak lilia; Panno nad Pannami, Święta nad Świętymi, / Najświętsza Królowo, Pani nieba, ziemi. / Najśliczniejszy kwiecie, Lilijo! / Matko różańcowa, Maryjo! (Zawitaj Królowo różańca świętego)*, [www.spiwnik.gower.pl/maryjne.html]. ‘Piękno’, ‘wspaniałość’ *lilii* potwierdza SWil, a także Biblia: *Przypatrzcie się liliom, jak rosną: nie pracują i nie przędą. A powiadam wam: Nawet Salomon w całym swym przepychu nie był tak ubrany jak jedna z nich* [BT: Łk 12, 27], które w poetycki sposób ujął Kasproicz:

A owe lilie, które płaszczce mają
Stokroć piękniejsze niż Salmona szata,
Czy tę jedwabna tkankę same tkają?
[*Kuszenie na puszczy*, II, s. 20]

Opis przedstawiony przez Chrystusa także dzisiaj stanowi część kulturowo-językowego obrazu *lilii* [zob. Piekarczyk 2004: 99].

Ogólna konotacja ‘piękno’ w młodopolskich tekstach konkretyzowana jest jako ‘piękno wyszukane, wytworne’, np.:

Nie ma dla nas mieść, gdzie by arystokratyczna
 Myśl przechadzać się mogła, nad życia zaułki,
 Kędy kwitnie niewinnie lelija liryczna,
 A źródła wtórzą łkaniem wołaniu kukułki.

[W. Rolicz *Lieder, Do tegoż co inszego*, s. 258]

Ostróżki – jaskrów oczka złotolite
 I macierzanka niewidna z traw cienia...
 Zresztą i nazwy takie proste – gminne,
 A cóż dopiero zapach ziół tych dziki!
 Więc mi się nie dziw, gdy ci dziś stylowe
 Ślę uczuć lilie i pragnień storczyki,
 Że ci pojęcia składam, nie zaś owe
 Wytworne kwiaty od naszych tak inne!

[M. Wolska, *Dekadentce, Róże*, s. 91]

‘piękno idealne’, ‘doskonałość’, np.:

Cudowną szatę uprzędła mi Matka –
 O, cudowniejszej nikt w świecie nie stworzy:
 Jedwab nań brała z liliowego kwiatka,
 A nici snuła z włosów złotej zorzy.

[J. Kasprowicz, *Przyjście wiosny*, I, s. 435]

W tekstach poetyckich Młodej Polski ‘piękno’ *lilii* utożsamiane jest także ze ‘zmysłową urodą kobiecą’, np.:

Z takiej to fali i z takiego słońca
 Wyszła, miłośne światu sprawiać gody,
 Jasnością włosów złocistych okryta,
 Rozpromieniona, naga Afrodyta.

II

Z takiego żaru i z takiej przezroczy
 Kształt się urodził niewieściego ciała,
 Co w sobie lilie z różami jednoczy
 I wonią dyszy, i rozkwiciem pała

[J. Kasprowicz, *Na jeziorach włoskich*, III cz.2, s. 64]

Tu niejedna ziemską Venus,
 Z kształtów lilja, z cery róża
 Wszystkie swoje słodkie wdzięki
 W słonej, morskiej fali nurza.

[M. Gawalewicz, *Na Lido*, s. 183]

Nie przez przypadek w obu wierszach lilie i różę stanowią odniesienie dla niezwyklej urody starożytnej bogini. Afrodyta – Wenus w kulturze europejskiej postrzegana jest jako klasyczny ideał piękna. Takie konceptualizacje lilii, choć mają charakter ponadindywidualny, są jednak rzadsze niż te, w których *lilii* przypisywana jest cecha konotacyjna ‘piękno wewnętrzne, duchowe’, współmotywowane przez ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dobro’, np.:

Śliczną była, jak anioł na świętym obrazku.
 A kiedy sztuczne słońce światłem ją oblało –
 Zdawała się być gwiazdą, albo lilją białą.
 (...)
 Pełno łóż dookoła, a jak sala długa,
 W każdej hrabia lub gruby bankier na nią mruga
 I wabi, jak Małgosię uśmiechem Mefista...

.
 Dziś usnie jeszcze głodna, spragniona i czysta.

[M. Gawalewicz, *Z baletu*, s. 225-226]

Rozkwitła tak pięknnością, jak kwiat liliowy,
 Urodą, niewinnością, panięństwem tak biała,
 Jako anioł w postaci dziewiczego ciała,
 Z rumieńcem wstydu w liczkach jak ranek majowy

[A. Kucharczyk, *Franciszce Ć...*, PII, s. 99]

Konotację *lilii* ‘uroda kobieca’, uszczegóławianą jako ‘piękno zmysłowe’ i ‘piękno duchowe’, poświadczają przywołane wcześniej fakty kulturowo-językowe. Dodać należy, że SW notuje przenośne znaczenie *lilii* jako ‘kobieta czysta, dziewica’, a jednym ze znaczeń symbolicznych lilii jest właśnie piękno kobiece [Kopaliński 2006: 197]. O motywie wiązania symboliki lilii z kobiecością (w poezji Mallarmégo) wspominają Chevalier i Gheerbrant [1996: 608]. Ponadto warto tu nadmienić, że alegoryczna postać Urody niewieściej przedstawiana jest jako naga kobieta z wieńcem Lilii i Ligustru na głowie. Cesare Ripa przypuszcza, że lilie stały się starożytnym hieroglifem piękna, ponieważ szczególnie one spośród innych kwiatów odznaczają się trzema szlachetnymi cechami, które „pewna szlachcianka florencka wyróżniła w rzeźbie dłuta pewnego niezbyt biegłego artysty. Otóż zapytana, co

o niej sędzi, z nadzwyczajną bystrością orzekła, że jest ona biała, delikatna i jędrna, które to cechy, właściwe marmurowi, są również jak najpożądan-
sze u pięknej niewiasty” [1998: 194-195].

Aktualizowane w tekstach treści skupione wokół konotacji *lilii* ‘kobie-
cość’, którą uzasadnia cecha ‘piękno’ sprowadzona do wzoru urody kobie-
cej i którą potwierdza polszczyzna z przełomu XIX i XX wieku (przenośne
znaczenie ‘kobieta czysta, dziewica’), rozwijają się w dwóch kierunkach. Po
pierwsze, teksty poetyckie, odwołując się do stereotypowego wyobrażenia
kwiatu (‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewictwo’), eksponują obrazy, w których
lilia skojarzona jest z *platoniczną kochanką*, a kontekst precyzuje rodzaj
miłosnych doznań, np.:

Na szarym duszy mej ugorze
Tyś jest, jak lilja.
Na łzawym duszy mej jeziorze
Tyś jest, jak lilja.
Na serca świętym mym ołtarzu
Tyś jest, jak lilja.

[K. Lubecki, *Erotyk*, s. 40]

Do tego nurtu należą głównie utwory, w których są eksponowane
uczucia wzniosłe, uduchowione, a kobieta jawi się jako przewodniczka,
pocieszycielka wyzwalająca mężczyznę z „okowów cielesności” i wprowa-
dzająca w świat „czystego ducha” czy też wskazująca drogę etycznej prawo-
ści [zob. Gutowski 1997: 172-200], np.: *jasna i cicha, biały kwiat, pachnąca
lilija* [R. Minkiewicz, *Lm*, s. 97] czy *liliowa królowa, Jasna Pani, jakby anioł,
święta moja, głęboko moja, biała* [W. Orkan, *Pz*, I, s. 61]. *Lilia* może być
również atrybutem anielskiej kochanki, która odeszła i pojawia się tylko
we wspomnieniach podmiotu lirycznego. Odwołanie do kwiatu podkreśla
tu czystość, świętość, jasność platonicznej kochanki – całkowicie aseksual-
nej kobiety. W takich opisach wyidealizowanej kobiety i miłości duchowej
może dochodzić do transpozycji przeżyć religijnych na sferę wrażeń mi-
łosnych, np.:

A gdy nocą powieka przymknie się zmęczona,
widzę śnieżne gór szczyty i alpejskie wody,
bluszcz na brzegach i róże i winne jagody,
i ciebie, róż królową z liljami u łona...

Zdaje mi się, że znowu u twych kolan klęczę,
ty mi dłonią włos gładzisz, a ja rozkochany
w bluszcz twe czoło i w piosnki na bluszcz świeższe wieńczę...

Niegdyś dzieckiem do Boga modliłem się szczerze –
dzisiaj odmawiam w pamięci pacierz zapomniany
i przed tobą go składam, bo – w anioły wierzę!

[J. Żuławski, *Z dala...*, I, s. 32]

Do drugiego kręgu znaczeń związanych z kobiecością należą takie obrazy, w których dochodzi do przewartościowania stereotypu lilii. Nazwa kwiatu pojawia się wówczas w takim uwikłaniu tekstowym, w którym na plan pierwszy wysuwają się uczucia „grzeszne”, przesycone żądzą i namiętnością. Lilia w takich tekstach jest metaforą kobiety postrzeganej jako uosobienie rozkoszy i przedmiot pożądania. Tak jest, przykładowo, w erotyku Bogusława Adamowicza, w którym lilia utożsamiona z bohaterką liryczną ewokuje treści związane ze zmysłową namiętnością:

Raz – w ogrodzie zielonym –
Przed wieczorem – o wiosnie –
Na tę śnieżną lilijkę
Poglądałem miłośnie...

Upojony jej wonią –
Przed godziną zórz złotą –
Na tę czystą lilijkę
Poglądałem z tęsknotą...
(...)
Nie! słyszałem wyraźnie,
To, co rzekła mi z cicha,
I poczułem, że pierś jej
Ludzkim ciepłem oddycha.

Że jej łono dziewicze
Pała życiem namiętnem...
Że w rozkosznym jej ciele
Krew gorącym wre tętnem!...

Ach, pod wpływem tych czarów
I tej woni uroczej
Nagle wrzącej krwi struga
Zasłoniła mi oczy...
Mózg się zmacił, wzrok zaćmił...

[*Lilia*, s. 102-104]

Motyw wiązania *lilii* z ‘kobiecością’ i ‘zmysłową namiętnością’, choć w Młodej Polsce nie stanowi centrum semantyki nazwy, jest nadal wyczuwalny w polszczyźnie współczesnej [Piekarczyk 2004: 104-105]. Znajdu-

je on także potwierdzenia w kulturze, gdzie lilia symbolizuje pożądanie, miłość namiętną i seks [Kopaliński 2006: 198]. Angelo de Gubernatis w swojej mitologii roślin podaje, że lilie są niewątpliwie atrybutem Wenus i satyrów z powodu fallicznych słupków, a w konsekwencji symbolizują prokreację [Chevalier, Gheerbrant 1996: 608].

Konotacje ‘piękno’, ‘dobro’ otwierają miejsce dla konotacji ‘szczęście’, ‘radość’

Jakże się cieszę, jakim rad,
 Że słyszę w Tobie serca szczęsne bicia,
 Że Ci zakwitnął lilii kwiat
 Na drodze twego życia.

[K. Lubecki, *Przyjaźń* XIX, s. 106]

która może być konkretyzowana jako ‘szczęśliwość niebiańska, rajska’, np.:

Tam między polne
 zioła i trawy, i gaje pachnące,
 i lilie, srebrnym świecące się puchem,
 czyste i białe chodzą dusze wolne,
 czujące rozkosz najwyższą: być duchem.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Łąka mistyczna*, s. 347]

Wydaje się, że składniki ‘ma duże białe kwiaty’, ‘na łądzyce rosną liczne kwiaty’, ‘łodyga jest długa, prosta, sztywna’, wpływające na to, że lilia postrzegana jest jako kwiat okazały, wręcz majestatyczny, oraz motywowane nimi konotacje ‘czystość’, ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘wspaniałość’, uzasadniają cechę konotacyjną ‘królewskość’, którą wyeksponował np. J. Kasprówic w utworze *Portal katedry: Słońce cień swój wydłuża i rzuca go na króla w kamiennej, liliowej koronie, w sukni o martwych fałdach, nie sięgających kostek* [IV, s. 419]. Konotacja ta znajduje potwierdzenie w kulturze. Lilie od czasów starożytnych były symbolem władzy, majestatu i chwały. Już 3000 lat przed naszą erą służyły jako „element dekoracyjny tiar, naszyjników, bereł i można przypuszczać, że już wówczas występowały w roli atrybutów królewskich. Ten sam motyw, występujący na Krecie, w Indiach i Egipcie, ma prawdopodobnie takie samo znaczenie” [Pastoureau 2006: 111]. Ponadto na Krecie berło w kształcie lilii było atrybutem królowej i bogini [Lurker 1989: 116]. Ślady tej symboliki odnajdujemy w młodopolskich tekstach poetyckich, np.:

Lilijne berła!

Treść kielichów swych wlałyście mi w serca czarę:

Ze słonych ros zrodziła się miłości perła.

[L. Staff, *Cisza wieczorna*, I, s. 724]

Więc na pagórku usiadłaś, na tronie –

A jam ci znosił w podarku klejnoty:

(...)

I szmaragdowe liście, a na berło

Wysmukłą lilję białą – z rosy perłą.

[M. Gawalewicz, *Nocturno*, s. 76]

Lilie zdobiły szatę Zeusa [Kopaliński 2006: 197], były również oznaką panowania Boga Ojca i Maryi Królowej nieba, a także ziemsko-politycznych władców [Lurker 1989: 116], co także znalazło wyraz w tekstach, np.: *Na szkarłatach królewskich lilie* [W. Korab-Brzozowski, *Powinowactwo cieni i kwiatów o zmierrchu*, s. 157]. Lilia do dziś należy do znaków heraldycznych, od XIII wieku była godłem królów francuskich, jest również godłem wielu rodów, miast i krajów, np. Florencji, Lille, Górnego Egiptu [Kopaliński 2006: 197], np.: *Burbońskich lilij śnieżysta gałązko!.../ Przybyłaś do nas, kwiat dziewczęcy, cudny* [W. Wolski, *Królowa Jadwiga*, M, s. 88]. Nieliczne poświadczenia z tekstów poetyckich wskazują na małą wyrazistość tego kierunku asocjacyjnego we współczesnej polszczyźnie [Piekarczyk 2004: 100].

Cecha ‘ma białe kwiaty’ uzasadnia także inny krąg konotacji tekstowych *lilii*. *Biel* płatków oraz ich *delikatność*, a także *mała odporność* kwiatu, np.: *W moje spóźnione ranki skarży się wciąż słońce –/ Odblaski zórz złocistych – blade, gdzieś w oddali –/ Mróz w mym ogrodzie kruche lilie śmiercią mota* [W. Korab-Brzozowski, *W moje spóźnione ranki skarży się wciąż słońce...*, s. 177], ewokują skojarzenia z *przemijaniem*, *nietrwałością życia* i *śmiercią* (zob. wcześniejsze uwagi na temat związku między *bielą* i *śmiercią* w obrazie *róży*), np.:

Jam smutny był i cichy,

Jak senne płatki róż,

Jak zwoje i kielichy

Białych narcyzów, lilij,

Wpatrzonych w skony zórz,

W szkarłatny żar zachodów,

Płynących w modrość zmierrchu!...

Przyzywam Cię! Chodź! Chodź!

Przyzywam Cię! Chodź do mnie!

W me usta wszczęp się nieprzytomnie,

Owiń mi pierś i szyję
 Kaskadą złotych spłotów,
 Jam umrzeć dzisiaj gotów
 W twoich ramionach!...

[Z. Różycki, *Gwiazdami tobie przetkam świat*,
 SW, s. 90-91]

W cytowanym fragmencie wiersza wyznaczników kresu, przemijania jest wiele – senność kwiatów; kolejne fazy zanikania dnia, jasności: śmierć zorzy, zachód słońca i zapadający zmierzch, które zwiastują wieczór, początek nocy; towarzyszące białym liliom narcyzy będące symbolem śmierci i snu w starożytnej Grecji. Wszystkie przywołane elementy poetyckiego obrazu, wywołujące nastrój znużenia i melancholii, współgrające z gotowością na śmierć w ramionach kochanki (a może śmierci?⁴) podmiotu lirycznego, tworzą spójną semantyczną całość. Cały tekst promieniuje smutkiem, a nawet grozą. Mamy tu do czynienia z „irradiacją semantyczną”, polegającą na „wytwarzaniu się pola semantycznego, często metaforycznego, z określonym ogniskiem zmian znaczeniowych, zachodzących w danym tekście”, charakterystyczną szczególnie dla nastrojowej poezji modernizmu [Skubalanka 1983: 181-198]. Poprzez uwikłanie znaczenia *lilii* w pole semantyczne *przemijania, kresu* została wydobyta konotacja tekstowa *lilii* ‘śmierć’.

Zdarza się także, że w tekstach pojawia się ekwiwalent *lilii białej*, czyli *lilia blada*, ewokująca te same treści semantyczne (por. frazeologizm *śmiertelnie, trupio blady*), np.:

Aż w trumnę się białą układa
 I śmierci czeka,
 Co jak lilia blada
 Na twarz człowieka
 Łzami wonnymi upada.

[M. Kulikowska, *Pięknu i sztuce*, s. 84]

Związek między *bielą* i *bladocią* poświadczają nie tylko teksty poetyckie, np.: *Anioły, Liliowością bladą idealne* [B. Adamowicz, *Wstyd*, s. 65], ale także fakty językowe, np. *twarz jej pobieliała/ pobladła, blady/ biały jak ściana, papier, blada twarz* ‘w opowiadaniach o Indianach: człowiek białej rasy’. Jednak słowa *biały* i *blady*, choć w sferze konotacyjnej mają część wspólną, charakteryzują się także własną konotacyjną specyfiką. Stąd też

⁴ W wierszu nie jest jasno powiedziane, kogo przywołuje podmiot liryczny: kochankę, czy śmierć, a poeci modernistyczni często stosowali zabieg utożsamiania śmierci z kochanką.

bladość z reguły nie konotuje ‘niewinności’, ‘czystości’, ale ‘chorobę duszy’, ‘atrofię woli’, ‘smutek’, ‘cierpienie’.

Poprzez śmierć podmiot doznający pragnął wyłączyć się z bytu, by uśmierzyć ból i niepokój. Innym motywem o podobnych konotacjach była nirwana, która co prawda nie unicestwiała zupełnie, ale odzierała duszę z woli i świadomości [Wyka 2003: 103]. W wierszu Tetmajera antropomorfizowana nirwana trzyma w dłoniach trujące lilie:

Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowoblada
 (...)
 Wyciągnij ku mnie dłonie, gdzie mdlejące tuje
 i zwiędłe tkwią narcyzy, i zbladłe lilije,
 których zapach powietrze przesyca i truje
 i skąd oddech omdlałość letargiczną pije.
 (...)
 Chcę zasnąć Przesyt pragnień i niesytość czynu
 męczy mnie i zabija... (...)

[K. Przerwa-Tetmajer, *Zamyślenia XIII*, s. 276]

W modernizmie złagodzonym wariantem śmierci był sen. W tekstach, eksponujących asocjacje między *lilią* i *snem*, konotacja ‘śmierć’ ewoluuje w kierunku ‘śmierci szczęśliwej’, ‘koicielki bólu istnienia’, np.:

Piękny sen! Prawda? Lecz ja znam piękniejszy.
 Sen wędnącego lilji kielicha...
 Dotknij mi ręki – puls coraz wolniejszy;
 Złóż dłoń na piersi, pierś słabiej oddycha...
 (...)
 Niech mię raz jeszcze ramię twe okoli,
 Gdy tajni grobu zasłonę rozdieram;
 Jam tak szczęśliwa – mnie nic, nic nie boli...
 Na ustach twoich tchem kwiatu zamieram –
 Słyszałam nieraz: „Za grobem nic nie ma,
 Wszystko się kończy.” – Zgoda! nie chcę więcej;
 Jeśli pragnieniem pierś jeszcze się wzdyma –
 Konając, szepnę: - pocałuj goręcej!

[Z. Trzeszczkowska, *Wieczorne sny*,
 „Dziennik Wileński”, nr 23, s. 2]

Ryszard Tokarski udowodnił, że konotacje ‘śmierci’ i ‘snu’ łączy kategoria ‘ciszy, spokoju’, która właściwa jest zarówno *snom*, jak i *śmierci* (cechę tę aktualizują frazeologizmy, np. *odbierać, płoszyć komu sen z oczu* ‘przysparzać komu trosk zmartwień’, czy chociażby metaforyczne określenie

śmierci *wieczny spokój, wieczny odpoczynek*), [zob. Tokarski 2004b: 53]. W tekstach Młodej Polski zespolenie konotacji ‘ciszy’ i ‘śmierci’ ewoluuje w kierunku ‘śmierci spokojnej’, np.:

Chciałabym umrzeć w bladą noc sierpniową
 Na jakiejś łące zielonej i cichej,
 Gdzieby mi gwiazdy spadały nad głową
 I lilij polnych szeptały kielichy
 Dziewiczej woni tajemną rozmową.
 (...)
 A kwiaty zbladłe i smętne ogromnie
 Kładą się łanem pod chłodną jej nogą,
 Pokotem kładą się, drżąc nieprzytomnie,
 I główek podnieść od ziemi nie mogą,
 I tak po kwiatach śmierć zbliża się do mnie...

[B. Ostrowska, *Po kwiatach*, O, s. 17-18]

Z kolei związek między ‘ciszą’ i ‘snem’ na niższych piętrach ramy pojęciowej słowa sprzyja wyekspozowaniu konotacji tekstowej *lilii* ‘cisza szczęśliwa, dobra’, np.:

I na jej oczy sypie i sypie
 Najbielsze kwiaty.
 I rój skrzydlatych płasza aniołów
 Ponad jej głowę,
 I rozkwiecione otula łożę
 Ciszą liliową.
 Jakieś jej jasne nawiewa śnienia,
 Śnienia z opalu
 I jakieś cuda rzeźbi nieznanie
 Na ust koralu.

[Z. Różycki, *Na kwiatach*, LŚ, s. 7]

Konstrukcja obrazu w przedstawionym wierszu wzmacnia pozytywne doznania związane z ciszą. Biel sypanych kwiatów, płasanie skrzydlatych aniołów (potęgujące dodatkowo wartościowanie ciszy), jasne śnienia z opalu i nieokreśloność (cuda „nieznane”), a także stała linia melodyczna wiersza tworzą nastrój przyjemnej, łagodnej senności, znieczulając odbiorcę, działają niemal hipnotycznie⁵. Cały utwór emanuje spokojem i „przyjazną” ciszą.

⁵ O zjawisku sugestii typu hipnotycznego w poezji modernistycznej pisze M. Podraza-Kwiatkowska [1994: 240-243].

Asocjacyjny szereg biel – sen (wieczny) – cisza szczęśliwa stwarza możliwość takich konceptualizacji *lilii*, w których przypisana jest jej cecha ‘ukojenie’, ‘uspokojenie’, np.:

Wyższego życia anioł skrzydlaty
 Z niebiańskich pól,
 Leci w liliowe ustrojon szaty,
 By koić ból.

[K. Woyczyński, *Pieśń*, s. 6]

Lilijną jeno biel swych rąk
 na spiekle oczy połóż me,
 Abym bezsłownie duchem kłakł,
 I widział w marzeń wonnej mgle
 Lilijną jeno biel.

Zgaś w ócz ogniskach skrę po skrze,
 Ust granatowy zasłoń pąk,
 Niech cicho, słodko, jasno śnię...

Ogłuszający zmysłów gong
 Zmilka na sennej toni dnie,
 Perłowy rozświetl leje w krąg
 Lilijną jeno biel.

[Z. Przesmycki, *Lilijną jeno biel swych rąk...*, s. 139]

W utworze Zenona Przesmyckiego sen utożsamiony jest ze snem wiecznym, a konotacja ‘ukojenie’ jawi się jako uspokojenie zmysłów, wyzwolenie od trosk, cierpień, bólu istnienia poprzez łagodną śmierć.

Łączenie ‘ciszy’ i ‘snu’ sprzyja także ewolucji konotacji *lilii* w kierunku wartości negatywnych, ‘ciszy smutnej, tęsknoty’, np.:

Na duszę senną kładzie ręce drżące –
 cicha i łzawa tęsknota;
 we mgłach srebrzystych wstają sny kwitnące,
 w łunie słonecznej złota...

Na duszę senną lilie rozplakane –
 i róże, wieczorną pieśnią,
 melodye legend kładą rozefkane, -
 co łzami – perły się prześnią...

[A. Dobrowolski, *Chwila była przedwieczorna*, s. 12]

czy też ‘rezygnacji’, np.:

Dusza

Głos rezygnacji słyszę świętokradzkiej.
 Nie na tej chciałam obaczyć cię drodze!
 Gdzież ogień męstwa, gdzie czynu orężę?
 W wieńcu twym dzisiaj miasto róż, lilije...
 Zwycięż ty ból mój!

[S. Rossowki, *Chmurny poranek*, s. 93]

W tekstach poetyckich przełomu XIX i XX wieku odnajdujemy także inne konceptualizacje lilii. W utworze J. Kasprowicza *złamana lilia* (poprzez odwołanie do motywowanej *bielą* kwiatów cechy ‘czystość’) konotuje ‘utraconą niewinność, dziewictwo’, a także ‘smutek’ i ‘beznadzieję’:

Sierocą
 Tuli dziecinę do młodego łona,
 Na którym wisi czerwona
 Chustka persowa;
 Łzy jeszcze w oczach nie zaschły migocą,
 Na piersi ciężka przechyla się głowa,
 A spod zawitki włos, spływając nocą,
 Twarz jej owija
 W cień –
 Twarz, z której znikła gra kolorów zdrowa,
 Jakimi róża, ta dziewicza, pała
 Śród rannych tchnień:
 Dziś tu złamana lilija,
 Jak na śmierć biała,
 Samotnie
 Stała.

[*Na rozdrożu*, III cz. 1, s. 98-99]

Złamaną lilią nazwał poeta bohaterkę wiersza, która z opuszczoną głową, zrezygnowana i pogrążona w smutku, tuli do łona dziecę – owoc grzesznej miłości. W kulturze *złamana lilia* z opuszczonym kwiatem symbolizuje smutek, beznadzieję, urażoną niewinność [Kopaliński 2006: 198]. Motyw ten wykorzystał m. in. J. Słowacki w poemacie *W Szwajcarii: Nie jam był winien – lecz lilija winna*, który traktuje o niezwykłej miłości zakończonej śmiercią bohaterki. Dodatkowo taką interpretację wspomaga wyeksponowane w utworze Kasprowicza skojarzenie barwy białej ze śmiercią, rozpaczą.

Omówione konotacje tekstowe (‘śmierć’, ‘sen’, ‘cisza’, ‘tęsknota’, ‘rezygnacja’) *lilii*, będące efektem młodopolskich modyfikacji semantycznych słowa i mające charakter ponadindywidualny, ponieważ zostały licznie poświadczane w tekstach poetyckich, nie są obecne we współczesnym semantycznym obrazie *lilii*. Może to świadczyć o nietrwałości zmian znaczeniowych dokonujących się w epoce Młodej Polski. Usunięciu z języka tego fragmentu ramy pojęciowej słowa sprzyjało także to, że wspomniane konotacje są z reguły wartościowane ujemnie, co kłóci się z kulturowo ustalonym wyobrażeniem *lilii* jako kwiatu, z którym związane są przede wszystkim pozytywne skojarzenia. Nie bez powodu przecież D. Piekarczyk rozdział książki poświęcony tej roślinie zatytułowała *Lilia – ucieleśnienie anielskości* [2004: 89-118]. Treści ewokowane przez *złamaną lilię* ‘utrącone dziewictwo’, ‘smutek’, ‘beznadzieja’ także nie zostały potwierdzone we współczesnym modelu konceptualizacyjnym słowa.

Lilie o białych kwiatach zdominowały młodopolskie teksty artystyczne. Nie znaczy to jednak, że nieobecne są w nich lilie mające inny kolor płatków. Z nazwą kwiatu kojarzona jest również barwa czerwona, purpurowa, która motywuje konotację ‘męczeństwa’:

I ślubowania niewymowne czyni
 I niewymowne szczęśliwości marzy:
 Męczeńskie lilie zakwitają przy niej,
 Bicze jej niosą pustelnicy starzy;
 Na odgłos kroków w bezludnej świątyni,
 Odbijających się od snu witraży,
 Całe procesje w jej oczach się rodzą
 I kroczą pod wielkiego Twórcy wiodą.

[J. Kasprowicz, *Ciche, samotne rzędy wierzb*, IV, s. 540]

Eksponowaną w utworze Kasprowicza konotację *lilii* uzasadnia związek *barwy czerwonej z krwią przelaną, męczeńską*. Na skojarzenie *lilii* z *krwią* bardziej wyraźnie wskazuje inny fragment: *Hej, ty krwawy losie Janiczkowy –/ Z krwi rycernej rosną złotogłowy...* [*Pieśń o Waligórze*, IV, s. 571], w którym pojawia się *lilia złotogłów*, roślina o brudnożółtoczerwonych płatkach. Symbolikę tę potwierdza *Leksykon sztuki chrześcijańskiej*, który podaje, że czerwone lilie wskazują na mękę Pańską [Seibert 2007: 178]. Szkarłatna *lilia* jako symbol rychłej męki Chrystusa została ukazana przez Hugona van der Goesa w *Pokłonie pasterzy*. Jest to środkowe panneau tryptyku Portinarich.

Cecha *lilii* ‘ma czerwone kwiaty’ uzasadnia także konotację ‘miłość’:

Miłości! Ty zaświecasz, jak gwiazda przewodnia,
Na tak gwiazdzistem młodych myśli niebie,
Zstępujesz, jako weselna pochodnia,
A potem kwitniesz, jak lilja ognista
Z nieba na ziemskiej zasadzona glebie,
Jasna i czysta,
A kto tę lilję, chociażby przez ciernie,
Znajdzie płonąca i zdobędzie,
I będzie ją hodował wiernie,
Błogosławiony będzie.
[K. Lubecki, *Oda do miłości*, s. 72]

W przytoczonym fragmencie wiersza ognista lilia, do której poeta porównuje uczucie miłości, jawi się jako element łączący sferę ziemską i niebiańską. Aspekt fizyczny i duchowy ‘miłości’, ewokowanej przez *lilię*, wyrażściej został wyeksponowany w liryku Kasprowicza:

W metafizyce wieszczce rozkochani
Niech o miłości prawią, co się boi
Skapać swych kształtów w fali ziemskich zdroi,
Ku urojonej wzlatując przystani...

Moją tęsknotę, która serce rani,
Niechaj balsamu kroplą dziś ukoi
To co jest z ciała: słodycz wargi twojej,
O ty wszechwładna wszystkich uczuć pani –

Wiem, że ta rozkosz, choć przez nią przebija
Krwii ludzkiej kolor, nie zetrze z miłości
Bożego piętna, tuląc mnie do siebie:

Najniewinniejsza wszakże z ziół, lilija,
W której kielichu wonna rosa gości,
Nie w mgłach wyrasta, lecz tu, na tej glebie.
[*W metafizyce*, III cz. 1, s. 19]

Symbolikę miłosną *lilii* potwierdza już starotestamentowa *Pieśń nad pieśniami*:

Jam narcyz Saronu,
lilia dolin
Jak lilia pośród cierni,
tak przyjaciółka ma pośród dziewcząt
[Pnp 2, 1-2]

W *Pieśni nad pieśniami* lilia jest symbolem wieloznacznym, tak jak wieloznaczna jest sama księga. Wydaje się, że z intencją Kasprowicza, zawartą w cytowanym wierszu, koresponduje eksplikacja znaczenia *lilii* i *Pieśni nad Pieśniami* dokonana przez Czyżę, który pisze: „W interpretacjach alegorycznych *Pieśń nad pieśniami* zachowywała swój podstawowy urok opowieści o miłości oblubieńczej, tej, która oznacza «wzajemne oddanie się osób» (także erotyczne, fizyczne), wzajemne ofiarowanie Innemu, aż po zatracenie. (...) *Pieśń nad pieśniami* odślania się jednocześnie jako seksualna i sakralna, a jej obrazy nabierają podwójnych, opalizujących znaczeniami wymiarów symbolicznych jako niezrównana i bogata mowa miłosna. (...) lilie z *Pieśni nad pieśniami* unaoczniają miłość, oddają niewyraźną więź dwojga” [1997: 74-75]. Wydaje się, że do takiej alegorycznej interpretacji odwołał się Kasprowicz w swoim liryku, w którym lilia jest metaforą miłości jednoczącej dwa wymiary: zmysłowy i mistyczny. Podobne wyobrażenie *lilii* zamieścił Dante Gabriel Rossetti na płótnie *Oblubienica*, które przedstawia piękną purpurową lilię obok cudnej twarzy oblubienicy. Oblicze kobiety wyraża jednocześnie zmysłowość oraz duchowy blask. Na ramie obrazu malarz umieścił cytaty z *Biblii*, m. in. z *Pieśni na pieśniami*. Purpurowa lilia na obrazie *Oblubienica* może być tropem wiodącym do interpretacji, że konotacja *lilii* ‘miłość’ motywowana jest czerwienią kwiatów, choć w wierszu czerwona barwa nie została wskazana bezpośrednio.

W innym młodopolskim tekście *lilia złotogłów* została skojarzona z *miłością* poprzez odwołanie do słowiańskiego bóstwa Dziedzilia – bogini miłości i małżeństwa, która według Jana Długosza była odpowiednikiem rzymskiej Wenery:

Z pian słonecznych na kłosa powodzi
Krasopani słowiańska się rodzi:

Złotogłowa zbóż pani – pralilia –
Pól gospodza – słoneczna Dziedzilia –
Dziedzilia.

(...)

Aż zakryje paizą słoneczną
Swych dopełnień tajnicę przedwieczną –
Złotogłowa zbóż pani – pralilia –
Miłośnica słoneczna – Dziedzilia –
Dziedzilia.

[B. Ostrowska, *Dziedzilia*, P, s.154,157]

W przytoczonym fragmencie aktywizowana jest także konotacja ‘płodność’. Anna Wydrycka w taki oto sposób interpretuje ów wiersz: „Bóstwo prasłowiańskie, podobnie jak Wenus, urodziło się więc z piany, nie morskiej jednak, lecz – jak na słoneczną boginię przystało – słonecznej. Reprezentuje płodną potęgę ziemi, podczas gdy słońce staje się kosmicznym oblubieńcem, zaś taniec kończy się miłosnym uściskiem pary bogów” [1998: 49]. Konotacja ‘płodność’ znajduje potwierdzenie w kulturze. Już w czasach starożytnych lilia była atrybutem mitycznej Wielkiej Macierzy [Impelluso 2006: 85]. Wcześniej przywoływałam kulturowe związki między lilią a Wenus, która wetknęła w środek kwiatu słupek przypominający kształtem fallusa osła [Biedermann 2001: 193]. Dzięki tym asocjacom lilia stała się symbolem prokreacji i płodności [Chevalier, Gheerbrant 1996: 608; Kopaliński 2006: 198]. Starożytni Grecy wierzyli także, że lilia powstała z mleka Hery, które spłynęło na ziemię, gdy bogini karmiła Heraklesa. Natomiast w starożytnym Rzymie lilia nosiła nazwę „róży Junony”, ponieważ była poświęcona bogini i odzwierciedlała ideę płodności [Impelluso 2006: 85].

Efektom dalszej semantycznej modyfikacji słowa jest konotacja ‘żądza’, np.: *tam kwitną żądze, jak lilie czerwone* [T. Miciński, *Nocy czarna, która idziesz nad wodami...*, s. 217], którą poświadcza *Słownik symboli* W. Kopalińskiego [2006: 198].

Związek czerwieni kwiatów *lilii z krwią* sprzyja rozwojowi innego nurtu konotacji tekstowych. W wierszu K. Tetmajera lilie są atrybutem upersonifikowanych zbrodni:

Lecą w purpurach i szmatach u ramion,
trzymając w rękach lilie i pochodnie,
krwią, łzami, błotem szlak ich dróg poplamion.

Jedne urocze, jak hurysy wschodnie,
inne, jak furie, pełne wstrętnych znamion:
na rozhukanych koniach lecą Zbrodnie.

[*Zbrodnie*, s. 367]

W innym utworze poety *spłomieniałe lilie* stanowią jeden z elementów scenerii, w której Adam i Ewa oddają się miłosnej rozkoszy:

Słońce roztapia błękit i ziemię rozłsniewa,
złotem spłynęły rzeki, promienieją skały,
palą się hijacynty, lilie spłomieniały,
pachną kwiaty i wonią wybuchają drzewa.

pod sennymi palmami legł Adam i Ewa:
 błyszczą w słońcu nagimi ciała,
 światło pełza po Ewy skórze gładkiej, białej,
 z liści się na nią złote, rozognione zlewa.

Adam patrzy i widzi to światło na włosach,
 na ustach jej, na oczach, na piersiach i łonie,
 widzi, jak między uda pieściwie się wkrada,

widzi, jak Ewa leży bezwładna i blada,
 jak w tych opłotach światła omdlewa i płonie –
 i utonął w jej objęć otwartych niebiosach.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Wąż*, s. 403]

Konstrukcja poetyckiego obrazu nie nasuwa jednoznacznie negatywnych skojarzeń, jednak tytuł wiersza, który jest przecież integralną częścią dzieła, niejako profiluje sytuację liryczną, zmieniając wymowę utworu. Wąż z drzewa wiadomości złego i dobrego (nazywanego także drzewem uświadomienia seksualnego) jest wyobrażeniem fallicznym, mającym jednocześnie silne związki z zasadą żeńską [Kopaliński 2006: 454]. Pamiętać jednak należy, że Pismo Święte – księga o niezwykłym oddziaływaniu kulturowym, poza dwoma wyjątkami, „wszędzie dostrzega w wężu *symbol szatana*, jego mocy i jego zwolenników, obraz *grzechu*, podstęp, zepsucia i oszczerstwa” [Forstner 2001: 307]. Wydaje się, że asocjacje z wężem, obecne w cytowanym liryku, modelują znaczenie *lilii*. Dzięki nim została wydobyta słabo utrwalona w ramie pojęciowej słowa, choć poświędzona w kulturze [Kopaliński 2006: 197], konotacja *lilii* ‘grzech’. W innym utworze skojarzenia z grzechem są bardziej bezpośrednie: *Wnikać w świat, co zwie się grzechu lilją* [W. Hordysz, *Leonardo da Vinci*, s. 81].

Z wężem, piekłem łączono także lilie o czarnych kwiatach, np.: *zimne marmurowe czarne lilie z piekła, / Oksydowane wężów srebrno-czarnych liany*, [W. Wolski, *Pustynia*, PT, s. 87], które ze względu na kulturowe konotacje *czerni* niezwykle sugestywnie oddawały nastrój znużenia, przygnębienia, tęsknoty, aż po identyfikację uczucia z kwiatem *lilii*:

Smutki to czarne lelije ogrodów,
 Ukrytych niby bolesne zdarzenia;
 Sieją się z siebie i, kwitnąc niezwiędle,
 Woń rozlewają, która bez imienia...

A po ogrodach w północne rocznice,
 Gdy pełnia żalu przyciąga tęskliwa,
 Rzewny poeta, o oczu spokojnych,
 Bieluchną ręką czarne kwiaty zrywa.

[W. Rolicz-Lieder, *Czarne lelije*, s. 241]

Podobne treści ewokowane są przez *lilię złotą*, która w tekstach artystycznych z przełomu XIX i XX stulecia występuje raczej sporadycznie, np.:

Moja tęsknota
 do niewidzialnej kochanki,
 jak lilia złota
 marznąca w zimne ranki.
 Lecz żaden duch z zaświatów
 skrzydłami nie oprzędnie -
 oh, tyle wędnie
 kwiatów...

[T. Miciński, *Moja tęsknota...*, s. 155]

Teksty poetyckie z przełomu XIX i XX wieku sugerują, że zestaw cech charakteryzujących prototypową *lilię*, należących do domeny CECHY FIZYCZNE, należy uzupełnić o komponenty ‘ma kwiaty w kształcie kielicha’, np.: *Gdzie lśnią wasze kielichy jak lilie o wiosnie* [W. Korab-Brzozowski, *Symbole VIII*, s. 97], *Białe jak lilie polne, kielichy czystości*, [L. Staff, *Pochwała pasterstwa*, II, s. 160], *Jak oddech sennej lilii kielicha* [Z. Rostkowski, *Chcesz pieśni?*, s. 65], *Pachniały lilii wysmukłe kielichy,/ Rosy nektarem nalane po brzegi,/ I białych pucharów wzbijały się śniegi/ W kryształ powietrza przejrzysty i cichy...* [W. Wolski, *Park. Ranek wiosenny*, *Róże*, s. 48], a także ‘ma długą, prostą, sztywną łodygę’, np.: *Wyrośnij lilią smukłopienną, białą* [W. Hordysz, *Pierwsze „tak”*, s. 37]; *W którym się kępa lilli wysmukłych kółysze*. [K. Saryusz-Zaleska, *Królewna Biała*, *Po*, s. 97]; *Barwi strzelistych lilij oplotem*, [K. Zawistowska, *Ksieni*, s. 100]. Epitety *smukłopienna*, *wysmukła*, *strzelista* świadczą o pozytywnym wartościowaniu omawianych cech. ‘Sztywna łodyga’ kwiatu może być jednak wartościowana ambiwalentnie. W wierszu K. M. Górskiego *Madonny*, które zostały porównane do lilii, są nie tylko urocze i czyste, ale także dziwne, sztywne, w twardych szatach:

I Madonny urocze a dziwne,
 Które Memling robił w twardych szatach,
 Takie czyste, bezwiedne a sztywne,
 Jako lilie, kiedy staną w kwiatach.

[*Poza głuchą traw i zbóż równiną...*, s. 144]

Ten poetycki obraz, w którym Madonnom i liliom zostały przypisane pozytywne cechy, przywodzi na myśl także skojarzenia z pewną sztucznością, brakiem wrażliwości, chłodem i oschłością. Czytelnik odnosi wrażenie, że owe Madonny, a pośrednio także lilie, są niemal posągowe, zimne, odległe i obojętne. Taką interpretację potwierdza przenośne znaczenie przymiotnika *sztwywny* 'nie okazujący wrażliwości, czułości; chłodny, oschły, obojętny; nienaruszalny, wymuszony; będący objawem czyjej oschłości' (SJPD). Przytoczony fragment wiersza jest interesujący jeszcze z innego powodu. Wykreowany w nim obraz kwiatu ewokuje konotację tekstową 'duma', którą motywuje 'sztywność' *lilii* (por. frazeologizm *mieć sztywny kark* 'być dumnym, niezależnym'). Inne teksty wskazują, że konotację tę uzasadnia także cecha *lilii* 'ma długą, prostą, wyniosłą łodygę', np.:

Oddycham wolno! Znowu gwiazdy widzę,
Nad bagnem ziemi stojąc na kolumnie,
Jak kwiat lilii na smukłej łodydze...
(...)
O! karz mnie! Panie! bom ja robak lichy,
co z niezrozumnej i zbrodniczej pychy
na pal ten wpełznął i chciał ponad światem
stać się lilii śnieżno-białym kwiatem...
Kaź mnie! jam więcej grzeszny niż te tłumy,
bom się przed Tobą okrył płaszczem dumy,

[J. Żuławski, *Święty Szymon Słupnik*, III, s. 137, 145]

Istotne miejsce w ramie pojęciowej słowa zajmuje składnik 'pachnie', który charakteryzuje prototypowe wyobrażenie *lilii* [zob. Piekarczyk 2004: 110]. Liczne teksty poetyckie z okresu Młodej Polski potwierdzają, że ten komponent pełni ważną funkcję w językowym obrazie *lilii*, np.: *Pachną lilie nieskalanej bieli* [Z. Dębicki, *W parku, Święto...*, s. 93]; *jak lilia – pełna woni* [K. Przerwa-Tetmajer, *Niechaj jej niebo świeci błękitnie...*, s. 776]; *O lilio czysta, co rozlewasz wonie* [Z. Przesmycki, *Francesca i Paolo VII*, s. 81]. O istotności tego komponentu w obrazie *lilii* świadczy również fakt, że w kulturze lilia jest atrybutem Węchu, jednego z pięciu zmysłów [Hall 1997: 230].

Uszczegółowienia 'zapachu' *lilii* rozwijają się w różnych kierunkach. Po pierwsze, teksty eksponują *delikatną, świeżą, subtelną* woń, która budzi skojarzenia z *czystością, mistycyzmem i pokorą*: *gdzie lilij woń świeża...* [W. Wolski, *Podróż w wieczności*, PT, s. 123]; *I wonie czyste, wiośniane, / Liliowych kwiatów* [M. Kazecka, *Czy to liliowe zadrżały...*, K, s. 44]; *I wieńca liliowego, z tą mistyczną wonią!* [B. Adamowicz, *Wstyd*, s. 66]; *A z serc*

śnieżystych lilij płynie woń pokorna [L. Staff, *Cisza wieczorna*, I, s. 723].
 ‘Zapach’ lilii może być konkretyzowany jako ‘senny’ i ‘cichy’, wtedy aktywizuje asocjacje z *harmonią*, np.:

Ach spod twej dłoni, twej białej dłoni,
 Harmonia płynie srebrna i cicha,
 Jak senne wonie z lilii kielicha - -
 (...)
 Jak w ciszy dźwięczy harmonia drżąca!

[L. Szczepański, *Gotycki zmrok*, s. 165]

Takie konkretyzacje ‘zapachu’ motywują konotacje tekstowe ‘uzdrowienie’, ‘uspokojenie, ukojenie’, np.: *Choćby twe dłonie jako lilie polne/ Uleczyć wonią swą były mnie zdolne*, [L. Staff, *Uśmiech*, I, s. 1024]; *Oto w dłoń świętą woń liljową czerpie,/ Blaski i wonie kładzie mi na czoło,/ Cichość – do łona*. [F. Arnsztajnowa, *Ukojenie*, PII, s. 135]. Konotacje te potwierdza medycyna ludowa, a lecznicze właściwości zapachu lilii znane już były żyjącej na przełomie XI i XII wieku uzdrowicielce, Hildegardzie z Bingen, która pisała: „woń lilii raduje serce człowieka i przywraca mu spokojne myśli” [Zioła 2000: 130].

Drugą grupę uszczegółowień komponentu ‘ma zapach’ stanowią takie konceptualizacje, w których *lilii* przypisywany jest ‘zapach intensywny’, ‘upajający’, ‘wyrazisty’, który wywołuje skojarzenia z *rozkoszą miłosną*, np.:

Białe lilie, zerwane z nad jasnego zdroja
 Kołyszają się i duszną rozsyłają woń...
 Paląca rozkosz zdradnie oplątuje skroń

I wślizga się jak żmija do snów nieukoja...
 O cudna, biała, słodka, ukochana dłoń,
 Wbrew życiu i wbrew śmierci moja... mój... moja...

[B. Ostrowska, ***, Ch, s. 25]

I jak z kielicha
 lilij w przestrzeń niezmierną
 haszysze,
 tak przez Ciebie rwą się naraz pieśni
 z duszy cieśni,
 by płynąć w ciszę
 miłości...

[A. Stodor, *Zjawiasz się cicha...*, Cd, s. 11]

Takie asocjacje znajdują potwierdzenie w faktach kulturowych. W jednym ze słowników symboli został przywołany francuski pisarz Joris-Karl Huysmans, który w swojej powieści *La Cathédrale* potępia pikantno-słodki zapach lilii spokrewniony z afrodyzjakami Orientu i Lewantu [Chevalier, Gheerbrant 1996: 608].

‘Odurzający zapach’ lilii może mieć również właściwości trujące, np.: *zbladłe lilije,/ których zapach powietrze przesysca i truje* [K. Przerwa-Tetmajer, *Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowoblada...*, s. 276], *Pękiem śnieżystych róż, lilij, tuberoz,/ Które odurzającą zabijają wonią* [L. Staff, *Słepiec spętany*, I, s. 77].

‘Woń’ lilii może być także uszczegółowiana jako ‘tajemna, czarodziejska’, np.:

A lilia w krąg tajemną woń rozwiała –
Ją szarpia też tęsknoty sępie szpony.

[C. Jellenta, *Szумы wiosenne X*, s. 48]

Gałazeczkę liliowego puchu
Jakaś z góry podała mi dłoń
I zastygłam bez słów i bez ruchu,
Pogrążona w czarodziejską woń.

[M. Grossek-Korycka, *Czar*, s. 299]

Być może tego typu skojarzenia uruchomiło łączenie lilii (złotogłów) z magią. Średniowieczni alchemicy wykorzystywali cebulę tego kwiatu do sporządzania substancji, która miała zamieniać metale nieszlachetne w złoto. Stąd też wzięło się określenie *złotogłów* [Radwańska-Paryska 1961: 138].

Dosyć wyrazisty status w ramie pojęciowej słowa zajmują komponenty domeny CZAS KWITNIENIA. Choć cechy tej subramy nie zostały utrwalone w żadnych skonwencjonalizowanych faktach językowych, młodopolskie teksty poetyckie często i w jednoznaczny sposób czas zakwitania lilii kojarzą z wiosną, np.: *Wiosna zakwitająca. Lilia otwiera kielich biały* [F. Mirandola, *Nokturn*, LT, s. 24]; *A co kwiatek liliowy minie,/ To on, w czyste wpatrzony niebiosy,/ Świeży pączek młodością rozwinie* [W. Orkan, *Wiosna*, I, s. 99-100]. Wydaje się, że duża liczba kontekstów, świadcząca o ponadindywidualnym charakterze komponentu ‘kwitnie wiosną’, oraz niezwykła wręcz regularność w przywoływaniu tej cechy upoważniają do włączenia tego składnika znaczenia w obręb cech tworzących prototyp *lilii*.

Ogólnie wyrażona cecha *lilii* ‘kwitnie wiosną’ w tekstach z przełomu XIX i XX stulecia może przybierać bardziej sprecyzowane warianty. Na

przykład w wierszu Wincentego Kosiakiewicza obecny jest taki oto obraz *lilii* związany z charakterystyką temporalną: *Wróciły wiosny dni – – Kwietniowe słońce świeci,/ (...)/ Wiśnie się stroją w biel, lilje się wiążą w pąki* [*Wróciły wiosny dni...*, s. 22]. W innym utworze aktywowana jest cecha ‘zakwita wczesną wiosną’:

Ledwie śnieg zeszedł... Jeszcze tam w rowie
Niby zbrudzone leży węzłowie...

W około sterczą badyle suche,
Odarte krzewy, nagie konary;
Liście ich mierzwą stały się, gniją...

Któż to uzbroił ciebie w otuchę,
Kto ci w swe siły tyle dal wiary,
Śnieżna lilijo?

(...)

Jutro, niech tylko zabłyśnie rano,
Stokrocie wstaną i fiołki wstaną
Na krzewach, drzewach pęcze urosną;
Świeży płaszcz wdziewą murawy wszędzie;
I nowe gniazda ptaki rozbiją.

Lecz ciebie, - pierwszej, co przyszła z wiosną,
Nikt wówczas pomnieć nawet nie będzie,
Śnieżna lilijo!

[S. Rossowki, *Śnieżna lilija*, s. 28-29]

Lilia konceptualizowana jest również jako roślina kwitnąca w maju, np.: *Cały maj zrywałem/ Narączko liliji* [W. Kosiakiewicz, *Wyciągałem za nią*, s. 82].

Tak wyraziste asocjacje między *lilią* a *wiosną*, konotującą pozytywne cechy (por. frazeologizmy: *wiosna życia* ‘młodość’, *wiosenny dzień* ‘ciepły słoneczny’, *piękna jak wiosna*, *wiosna w duszy* ‘radosny nastrój’) uzasadniają konotacje tekstowe ‘młodość’, np.:

Nie rzucaj skrzydeł białych!... Szkoda wiosny młodej,
Szkoda pączka wiotkiego dla uniesień burzy,
Błędnych lilii uśmiechów i zapłonień róży,
I ciszy i dziewczęcych dumek i swobody!....

[B. Adamowicz, *Nie rzucaj skrzydeł białych*, s. 143]

‘szczęście’, ‘radość’, ‘uroda życia’, np.:

ranek promienny, ciepły, pogodny, radosny,
 rozkosz ziemi, powietrza, wody i błękitu,
 pełen woni róż, lilii, heliotropu, sosny,
 upajający ranek pierwszego dnia wiosny,
 budzący bezmiar marzeń, tęsknot i zachwyty;

[K. Przerwa-Tetmajer, *Ona*, s. 205]

Cechy domeny CZAS KWITNIENIA we współczesnym językowym obrazie *lilii* nie są ani tak wyraziste jak w polszczyźnie przełomu XIX i XX wieku, ani zbyt często eksponowane. W dwudziestowiecznych tekstach artystycznych *lilii* przypisywane są cechy 'zakwita na przełomie wiosny i lata', 'kwitnie przez lato', tworzące prototypowe wyobrażenie kwiatu [Piekarczyk 2004: 112, 117].

Składniki znaczenia *lilii* związane z subramą MIEJSCE ROŚNIĘCIA tworzą dwie w miarę symetryczne grupy. Do pierwszej należą cechy lokujące lilię w środowisku stworzonym przez człowieka. Drugą grupę tworzą komponenty związane z naturalnym miejscem rośnięcia. Teksty, odwołując się do skonwencjonalizowanego wyobrażenia kwiatu, często eksponują cechy 'rośnie w ogrodzie', 'na rabacie', np.: *Wichry wieczorne ducha w ogród niosą./ Kędy lilia/ listki rozwija* [J. Żuławski, *Śmierć w ogrodzie*, IV s. 124]; *kiedy znów będziesz lilje na rabatach rwała* [Z. Wojnarowska, *Glossy VII*, KM, s. 180]. Uszczegółowieniem tych cech jest składnik 'rośnie w ogrodzie klasztornym, kościelnym', np.: *Białe lilie... snop mgławy... wirydarzów księżne...* [M. Kazecka, *Lilie*, A, s. 75], *Lilie najbielsze w kościelnym ogrodzie*; [L. Staff, *Pokutnik*, I, s. 852]. Z tymi składnikami bezpośrednio powiązane są elementy należące do innych domen. 'Rośnie w ogrodzie' łączy się z komponentem subramy RELACJA DO CZŁOWIEKA – 'hodowana dla ozdoby'. Natomiast konkretyzację 'rośnie w ogrodzie klasztornym' wiązać należy z konotacjami 'czystość', 'niewinność', 'dziewictwo', 'atrybut Matki Chrystusa' motywowanymi przez cechy domeny CECHY FIZYCZNE. Lilie stanowiły doskonałą alegorię cnót Bożej Rodzicielki: czystości, dziewictwa, niepokalanego poczęcia, dlatego wraz innymi kwiatami i ziołami, które były nośnikami podobnych znaczeń symbolicznych sadzone były przede wszystkim w obrębie klauzury, zwłaszcza w wirydarzach klasztorów kobiecych [por. Kobielus 1997: 140]. Ich zadaniem było przypomnienie zakonnikom o idei „duchowego ogrodu, który powinien rozkwitać w każdej duszy” [Antologia 1987: 11]. Bliskie tej koncepcji są metaforyczne ogrody duszy, w których wzrastają białe lilie, np.:

W zaczarowanej duszy mej wtedy ogrodzie
kwitnąć jęły cudowne, czarodziejskie kwiaty,
śnieżne lilje i krwawych róż zastęp bogaty,
i inne – w duszy mej przecichym ogrodzie.
A wonie balsamiczne czarodziejskich kwiatów
upajały me serce, które dotąd w trwodze
męczyło się bezsilne – a teraz w zaświatów
raj wleciawszy marzyło, żali na swej drodze
znajdzie serce i z niem się połączywszy w całość
nierozdzielną, miłości pozna wszechwspaniałość...

[A. Stodor, *O oczy moje ciche...*, Cd, s. 26]

Skonstruowany w ten sposób poetycki obraz ogrodu, w którym dochodzi do utożsamienia duszy i krajobrazu, doskonale oddaje przeżycia psychiczne podmiotu lirycznego. Uwaga ta ma szersze zastosowanie i dotyczy młodopolskiego pejzażu w ogóle. Ogród, łąka, sad nie miały z reguły w Młodej Polsce charakteru przestrzeni realnej. Były nacechowanymi emocjonalnie obrazowymi ekwiwalentami stanu duszy, swoistymi pejzażami wewnętrznymi [Podraza-Kwiatkowska 1994: 189-195].

We współczesnej polszczyźnie cecha 'rośnie w ogrodzie' jest najbardziej typową charakterystyką lokatywną *lilii*. Natomiast komponent 'rośnie dziko' jest słabo utrwalony w obrazie kwiatu [Piekarczyk 2004: 113]. Wydaje się, że w Młodej Polsce jest nieco inaczej. Konceptualizacje, w których *lilii* przypisywana jest cecha 'rośnie w naturalnym środowisku', mają równie mocne poświadczenia tekstowe jak te, w których *lilia* kojarzona jest z *ogrodem*. W tekstach uszczegółowieniami cechy 'rośnie dziko' są: 'rośnie na łące', np.: *Piękniśmy oku słońca jako lilij łąka* [L. Staff, *Yama i Yami*, I, s. 731]; 'rośnie nad strumieniem', np.: *Jak strumyk, który wokół lilije/ Osiadły ciche, obsiadły białe* [J. Kuczyński, *Moja piosenka*, s. 86]; 'rośnie na polu', np.: *Będziem w więzieniach, a po wolnych polach/ chodzić będziemy, białe lilije zbierać* [Z. Wojnarowska, *Pocałunek Psyche*, KM, s. 18].

W młodopolskiej poezji symbolicznie ujmowana łąka jest miejscem, gdzie po śmierci przebywają dusze. Jest to kraina idealna, w poetyckiej wersji K. Tetmajera przedstawiana w kategoriach chrześcijańskich:

Łąko Mistyczna,
gdzie między zioła i rośliny polne,
i lilie, srebrnym świecące się puchem,
czyste i białe chodzą dusze wolne,
czujące rozkosz najwyższą: być duchem
[W wyobraźni, s. 547]

Stereotypowe wyobrażenie zaświatowych łąk było częstym motywem powracającym w wielu utworach tego okresu [zob. Sikora 1992: 150-159].

Cecha ‘rośnie dziko’ uzasadnia słabo utrwaloną w ramie pojęciowej słowa konotację tekstową ‘wolność’, np.:

Jak lilia polna, jak ptak spod obłoku
Mam od przyrody grunt, wodę i sole –
A piękność, którą ponad wszystko wolę:
Gwiazdy mam wszędzie – wiosnę mam co roku.
(...)

Ty mnie nie kupisz za cesarów družbę,
Ani piękności słodki pocałunek,
Ani za wozów ze złotem ładunek...
Ptak ani lilia nie pójdzie na służbę!

[M. Grossek-Korycka, *Wolny duch*, U, s. 80]

Wyeksponowanie w tym kontekście poetyckim skojarzeń dotyczących bliskości z naturą, niezależności od nikogo czy niczego, potęgowane obrazami ptaka i gwiazd jako symbolami wolności [Kopaliński 2006: 101, 343] (por. frazeologizmy *wolny ptak*, *wolny jak ptak*), sprzyja wiązaniu znaczenia *lilii ze swobodą, brakiem skrępowania i przymusu*.

Fragment modelu pojęciowego słowa wyznaczony przez komponenty subramy RELACJA DO CZŁOWIEKA stanowi grupę cech dość wyrazistych, acz niezbyt ze sobą powiązanych. Taki stan rzeczy, obecny także we współczesnym językowym obrazie *lilii* [Piekarczyk 2004: 116], należy tłumaczyć tym, iż cechy te są z reguły motywowane przez treści należące do innych domen. I tak konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘świętość’, należące do subramy CECHY FIZYCZNE uzasadniają cechę ‘składane na ołtarzu’, np.:

Brat Jan
na ołtarzu postawił lilije,
a duszę mu jasnością zalało przymierze
z bracią i z Bogiem.

[B. Ostrowska, *Brat Jan*, P, s. 84]

Cały maj zrywałem
Narączko liliji
By przystroić ołtarz
Najświętszej Maryji.

[W. Kosiakiewicz, *Wyciągałem za nią*, s. 82]

Kulturowe funkcje lilii oraz dostojny, szlachetny wygląd rośliny sprawiają, że gest ofiarowania tego kwiatu drugiej osobie ma wyjątkowy cha-

rakter, oznacza podziw, szacunek, szczerłość intencji. W konkretnych realizacjach tekstowych lilii przypisywana jest cecha ‘ofiarowywana kobiecie jako wyraz podziwu, hołdu’, np.:

Te lilje białe,
 Jak ja nieśmiałe,
 Kornie schylają kielichy
 By złożyć w dani,
 U stóp twych Pani,
 Mój hołd tem szczerzy – że cichy.

[J. Lipkowski, *Do H. K. ofiarowując bukiet lilij białych*, s. 154]

‘miłości’, np.:

Czasem nosił z liścikiem – na wiosnę –
 Pierwsze lilie i pierwsze różyczki,
 Do najdroższej – wyznania miłosne,
 Do redakcji – żądanie zaliczki.

[A. Oppman, *Posłaniec*, s. 105]

czy też ‘jest wyrazem wdzięczności’, np.:

Smok się pod nim wije,
 Tratuje lilije,
 Które naród mnogi
 Jeźdźcowi pod nogi
 Rzucił w swej wdzięczności,
 Ludzie zwykli, prości.

[J. Kasprowicz, *Święty Jerzy*, VI, s. 435]

Z kolei konotacja ‘jest piękna’ tłumaczy cechę ‘wykorzystywana jako ozdoba’, np.: *Jasne lilie na srebrne wieszają kaskady* [K. Zawistowska, *Biała królowna I*, s. 98]; *splatom białe lilii kwiaty, / będziesz w wieniec przyodziana* [L. H. Morstin, *Psalm ziemi*, s. 14].

Chrześcijańska symbolika lilii i związane z nią konotacje ‘przebaczenie, łaska’ pozostają w związku z kulturowo utrwalonym zwyczajem składania lub sadzenia lilii na grobach. Językowym odzwierciedleniem tego obyczaju są cechy ‘używana do wieńców pogrzebowych’, np.:

Bo z zapachem róż, lilii, fiołków i lewkonii,
 Miast radości, myśl chłoniesz o życia agonii,
 Płotąc je w magazynie pogrzebowych wieńców.

[L. Staff, *Kwaciarka żałobna*, I, s. 1005]

Przedstawione analizy upoważniają do stwierdzenia, że w polszczyźnie przełomu XIX i XX wieku semantyczny obraz *lilii*, wewnątrznie uporządkowany i zhierarchizowany, jest niezwykle mocno utrwalony. Najważniejszą funkcję w modelu pojęciowym słowa pełnią składniki domeny CECHY FIZYCZNE, wśród których prototypowa cecha ‘ma białe kwiaty’ motywuje najliczniejsze ścieżki semantyczne. Charakterystyki związane z inną barwą kwiatów *lilii* zajmują w modelu pojęciowym słowa pozycję peryferyjną. Uwaga ta szczególnie dotyczy cechy ‘ma czarne kwiaty’, która nie znajduje odzwierciedlenia w naturze. Semantyczne jądro nazwy tworzą także cechy ‘ma długą, prostą, sztywną łodygę’ oraz ‘pachnie’. Ponadto na typowe wyobrażenie kwiatu składają się charakterystyki rozwijające domeny CZAS KWITNIENIA i MIEJSCE ROŚNIĘCIA, czyli ‘zakwita wiosną’ oraz ‘rośnie w ogrodzie’, ‘rośnie w warunkach naturalnych’, które powodują, że młodopolski konceptualny model *lilii* różni się nieco od współczesnego.

Stereotyp *lilii* tworzą konotacje kulturowe, wśród których dominują m.in. ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘świętość’, ‘dobro’, ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘cnota’, ‘królewskość’. Część z nich, np. ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘skromność’, to konotacje skonwencjonalizowane o charakterze systemowym. Stanowią one podstawę dalszego rozwoju semantycznego (np. ‘dziewictwo’, ‘bezgrzeszność’, ‘wybranie’, ‘wiarą’, należą tu również niezwykle silne asocjacje z *Matką Bożą* i *Chrystusem*, a także *kobietą czystą*).

W modernizmie obserwuje się również swoiste dla tego okresu przekształcenia semantyczne, których efektem są mniej utrwalone w strukturze pojęciowej słowa cechy konotacyjne, np. ‘chłód emocjonalny’, ‘śmierć’, ‘sen’, ‘cisza’, ‘tęsknota’, ‘rezygnacja’, a także wiązanie *lilii* z ‘kobiecością’ i ‘zmysłową namiętnością’. Niektóre z wymienionych konotacji tekstowych mają ujemne zabarwienie emocjonalne. Warto jednak zauważyć, że są one neutralizowane przez zdecydowaną dominację cech *lilii* wprowadzających wartościowanie pozytywne. Stąd też tytuł niniejszego rozdziału: *Lilia – anielska niewinność*. Dodatkowym uzasadnieniem tytułu jest konstatacja R. Tokarskiego, który stwierdza, że lilia nie może być prototypową referencją dla *bieli* ze względu na dominujące w jej strukturze semantycznej konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, które powodują, że nazwa kwiatu „stanowi zbyt wąsko zakreślony wzorzec barwy” [2004: 42].





NARCYZ

— O MĘŻCZYŹNIE, KTÓRY ZOSTAŁ KWIATEM¹

Narcyz jest kwiatem, który swoją nazwę (gr. *nárkissos*, łac. *narcissus*) i bogatą symbolikę zawdzięcza wierzeniom starożytnych Greków i Rzymian. Semantyka słowa w znacznej mierze również została ukształtowana pod wpływem mitologii. Niemal każdy Europejczyk zna opowieść o pięknym młodzieńcu zakochanym we własnym odbiciu, który po śmierci przemienił się w równie piękny kwiat – ponadczasowy symbol egoizmu. Jednak od czasów antycznych nazwa obrosła wieloma innymi symbolami i znaczeniami.

Źródła leksykograficzne z przełomu XIX i XX wieku niewiele nam mówią o cechach semantycznych nazwy *narcyz* utrwalonych w języku ogólnym. Omawiane słowo definiują w następujący sposób: SWil – ‘*bot.* (Narcissus), roślina należąca do klasy 6ój, rzędu *jednosłupkowego*, wedł. ukł. Linn., pochodzi z krajów półn., dla pięknych kwiatów w wielu gatunkach i odmianach utrzymuje się w ogrodach, oranżeryjach i w wazonach’; SW – (narcissus) roś. z rodziny amarylkowatych’. Po tych krótkich opisach, koncentrujących się głównie na przynależności narcyza do nadrzędnej kategorii botanicznej, oraz – w wypadku SWil – przywołaniu istotnej cechy ‘jest piękny’ i składników związanych z domeną MIEJSCE ROŚNIĘCIA i RELACJA DO CZŁOWIEKA, oba słowniki wyliczają ważniejsze gatunki rośliny. Niestety, ani w definicjach leksykograficznych, ani w innych skonwencjonalizowanych faktach językowych (np. derywatach słowotwórczych i semantycznych, frazeologizmach czy przysłowiach) nie utrzymało się zbyt wiele cech wyglądu, które mogłyby być uznane za składniki stereotypu. Spośród komponentów należących do subramy CECHY FIZYCZNE

¹ Tytuł zaczerpnęłam z rozdziału książki *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk* [Biała 2009: 404]

w języku eksponowany jest jedynie składnik ‘pachnie’ w połączeniu wyrazowym *zapach narcyzowy*, notowanym przez SWil. Na wagę charakterystyki związanej z wyglądem fizycznym wskazują jednak teksty poetyckie, które bardzo często aktualizują cechę ‘ma białe kwiaty’, np.: *Narcyze białe rozwarte o świcie...* [M. Kazecka, *Jest u nich czasem tajemnic godzina...*, A, s. 67]; *I narcyz młeczne gwiazdy swe rozwiera* [L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, s. 229]; *Gdzie srebrny narcyz w nieskalanej bieli/ Lśni jako gwiazda z niebiosów strącona* [L. Staff, *Gdzie srebrny narcyz...*, I, s. 843]. Przywołane fragmenty aktywizują jeszcze jeden składnik charakteryzujący wygląd narcyza ‘ma kwiaty w kształcie gwiazd’. Mocne potwierdzenia w tekstach znajduje także cecha ‘ma długą, smukłą łodygę’, np.: *Narcyzów chwiejne gwiazdy na łodydze długiej* [K. Saryusz-Zaleska, *Wiosenna burza*, Pj, s. 14]; *smukłe narcyzy* [K. Przerwa-Tetmajer, *Hymn do miłości*, s. 195], oraz ‘pachnie’, np.: *Świecą się kryształowe narcyzów szeregi,/ Dyszący kwiat swej woni krople trwożnie liczy,/ Bo kielich chwili pełny słodczy po brzegi* [K. Saryusz-Zaleska, *Ogród*, Po, s. 64]. Wydaje się, że z powodu wysokiej frekwencji w tekstach wymienione komponenty można uznać za elementy prototypu *narcyza*.

Wskazane składniki domeny CECHY FIZYCZNE motywują liczne konotacje kulturowe. Niektóre z nich mają status konotacji systemowych, inne z kolei można zaliczyć do cech skonwencjonalizowanych, do czego upoważnia wysoka częstotliwość aktualizowania ich w tekstach.

Komponenty ‘ma białe kwiaty’, ‘kwiaty mają kształt gwiazd’ oraz ‘ma długą, smukłą łodygę’ motywują cechę ‘jest piękny’, która została wskazana w definicji słownikowej. Cechę tę eksponuje także zdrobnienie *narcyzek*, które SWil definiuje jako ‘mały narcyz, piękny narcyz, roślina’. Dziś trudno sobie wyobrazić, by ten skromny i delikatny kwiat z pochyloną główką mógł wzbudzać zachwyt swoją urodą, ale narcyz z mitu jest rośliną cudowną, obsypaną kwieciami o słodkim i mocnym aromacie [Sermonti 1992: 62]. Kształtem kwiatów przypomina lilię [Biedermann 2001: 231], która swoim pięknem dorównuje przecież „królowej kwiatów” – róży [zob. Piekarczyk 2004: 100]. W młodopolskiej poezji narcyz zestawiany jest z różą i lilią, co może być świadectwem tego, że konceptualizowany jest jako roślina należąca do elitarnego grona kwiatów najpiękniejszych, np.: *a kędy spojrzy, kwiat przesłiczny wnet wyrośnie/ i wkoło lilii, róż, narcyzów kwitnie mnóstwo* [K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny*, s. 202-203]. Trzeba także zauważyć, że ‘piękno’ konotowane przez róże, lilie i narcyzy jest postrzegane jako wyszukane, wyrafinowane, wręcz wysublimowane. Komponent semantyczny ‘piękno wyrafinowane’ obecny jest także we współczesnym

językowym obrazie *narcyza*, co potwierdzają teksty artystyczne, np. wiersz U. Koziół².

Konotację 'piękna' motywują nie tylko cechy fizyczne rośliny, ale także tradycja kulturowa. Niewątpliwie niebagatelną rolę w utrwaleniu tego komponentu w semantycznej strukturze słowa odegrał mit o młodzieńcu niezwyklej urody, który za to, że nie odwzajemnił uczuć nimfy Echo, został ukarany przez Nemezis miłością do własnego wizerunku widzianego w lustrze wody. Według wersji Owidiusza [1995: III], Narcyz, nie mogąc połączyć się z własnym odbiciem, umarł z tęsknoty i rozpacz³, a z jego ciała wyrósł piękny kwiat nazwany imieniem chłopca. Poetycką reminiscencję mitu stanowi wiersz L. Staffa o znamienym tytule *Narcyza*:

Włos szafranem barwiony przeplótszy bursztynem
Przepaski, podkreśliwszy źrenice zielone
Modrym cieniem, wśród bieli lic usta czerwone
Namaściła gorętszym niżli krew karminem.

I śnieżne, jak jej zęby kwitnące jaśminem,
Ciało skąpawszy w mleku, cudo rozdwojone
Piersi natarła sokiem fiołków i, zasłonę
Wziąwszy przezrocza, ręce pokropiła winem.

I w oczach mężów hołdu czytała zachwyty
Dla najpiękniejszej, jaką widzą nieb błękity,
Jednej, niezrównanej z niczym, co zna życie.

Aż stanąwszy nad źródłem, cudniejsza niż wiosna,
W śmiertelną toń skoczyła z rozpaczy, zazdrosna,
Że jest cud drugi równy: jej własne odbicie.

[L. Staff, *Narcyza*, I, s. 749]

Poeta, opisując przepiękną urodę kobiety, nieprzypadkowo wykorzystuje barwy charakterystyczne dla mitycznego narcyza, czyli szafran (włosów) i biel, śnieżność (ciała). Zgodnie z wersją Owidiusza zrodzony z młodzieńca kwiat miał barwę szafranu i białe płatki dookoła. I choć w wierszu nie ma mowy o roślinie, ten poetycki zabieg, dzięki któremu powstała nić łącząca kobietę i kwiat, stanowi niejako subtelne odesłanie do symboliki florystycz-

² *Z nazwy, wyglądu, bardzo pospolita./ Gdzie jej do róży, ba, do lilii dwornej./ Gardzi nią złota dalia zakonnica/ i narcyz jej się nie kłania wytworzy* [U. Koziół, *Maciejka*, Strofy, s. 127]

³ Sermonti na przykład przyjmuje wersję, według której młodzieniec, uświadomiwszy sobie niemożność połączenia się z własnym odbiciem, przebił się mieczem. Z jego krwi zrodził się *Narcissus poeticus* – kwiat o właściwościach narkotycznych. Jeszcze inny wariant opowieści podaje, że kwiaty wyrosły na grobie Narcyza.

nej narcyza, który stał się emblematem ukochania samego siebie, zwłaszcza własnej urody, egoizmu, próżności [Kopaliński 2006: 248]. Warto zwrócić uwagę na fakt, że Staff połączył tu kontemplację siebie i podziw dla własnej osoby z kobiecością. Nie bez powodu starożytni ukazywali Narcyza, jako młodzieńca o kobiecych kształtach [por. Kubacki 1963: 327]. W kulturze narcyz jest atrybutem Miłości własnej, która w ikonografii przedstawiana jest jako kobieta z wieńcem z kolutei na głowie, kwiatem narcyza w prawej dłoni oraz pawiem u stóp [Impelluso 2006: 93]. Związek kwiatu i greckiego młodzieńca został wyeksponowany także w innych dziedzinach sztuki, na przykład w malarstwie. Niezwykły obraz Salvadora Dali *Metamorfoza Narcyza* ukazuje przemianę młodzieńca w kwiat. Płótno Johna Wiliama Waterhouse'a *Narcyz i Echo* przedstawia szafranowe kwiaty z białymi płatkami rosnące u stóp zmarłego Narcyza jako symbol piękna, w które po śmierci przemieniło się ciało młodego mężczyzny. Kwiaty towarzyszą Narcyzowi także na obrazie Nicolasa Poussina *Dzieciństwo Bachusa i śmierć Narcyza*.

Symbolika kwiatu jest nierozzerwalnie związana z mitem, a cechy przynależne chłopcu zostały przeniesione na roślinę. W wierszu Maryli Czerkawskiej *narcyzy* zostały skojarzone z *samouwielbieniem, odrzuceniem miłości drugiej osoby i próżnością*. Tego typu asocjacje uzasadnia konotacja 'piękna':

...I rzucił serce pod jej białe stopy
W niemej modlitwie, co mu w duszy drżała,
I przeszła po niem słodka, i zdeptała,
Jak krwawe róże, ciemne heliotropy.

Przeszła wpatrzona w cud swojego ciała,
W śnieżne narcyzy kwitnące na grzędzie,
W puchów bielami okryte łabędzie.

[*Serce*, P, s. 105]

Podobne treści semantyczne ewokowane są w liryku Wacława Liedera, choć tu główny akcent poeta położył na cechy semantyczne 'egoizmu', 'introspekcji', 'zamykania się w sobie': *Więc w własnych narcyzowo smutkach zakochani, / Nie płoszymy białych myśli naszego jestestwa*, [Do tegoż *co inszego*, s. 258]. W utworze Anny Kłopotowskiej pojawia się upersonifikowany narcyz, któremu poetka przypisała właśnie negatywnie wartościujące konotacje 'samowystarczalności' i 'samoobserwacji':

W promieniu księżycowym tajemniczy, błąd
 Śni narcyz sen swój srebrny... może o tych bytach
 Minionych, które przeszedł, nim puste Najady
 Kazały rosą płakać w przedporannych świtach.

Może wspomina dawne swe wiosny rozkoszy,
 Może skarży się bólem jego dusza chora,
 Może wir pragnień ludzkich sen słodki mu płoszy,
 Może zwiędnąć już pragnie, on, co zakwitł wczora!

Bo złote wargi jego wciąż drżą do księżycy,
 Bo mu coraz bieleją nieruchome lica,
 Bo zimny jest pod liści zielonym uściskiem –

Bo smutny jak ta piosnka co ginie bez echa –
 Bo piękny jak ta gwiazda co z niebios uśmiecha –
 Bo nieczuły na wszystko, sam sobie jest wszystkim.

[*Żywy narcyz*, s. 27]

Konotacje ‘miłość własna’, ‘próżność’, ‘egoizm’ można chyba uznać za cechy charakteryzujące stereotypowe wyobrażenie kwiatu. Wskazuje na to nie tylko liczba kontekstów czy obecność tych znaczeń w dziewiętnastowiecznych „mowach kwiatów”. Pośrednio te komponenty semantyczne uzasadniają także derywaty słowotwórcze i semantyczne, co prawda nie-notowane jeszcze w źródłach leksykograficznych z przełomu XIX i XX wieku, ale obecne już w SJPD: *narcyzm* ‘bezkrytyczne umiłowanie samego siebie, zwłaszcza zachwywanie się własnym ciałem, urodą; zakochanie się w sobie’ i *narcyzowaty* ‘odznaczający się narcyzmem, zakochany w sobie, w swojej urodzie’, pochodzące od nazwy pospolitej *narcyz* ‘człowiek chlubiący się swoją pięknnością, zakochany w sobie jak Narcyz’. Wydaje się, że ściśle kulturowe zespolenie młodego mężczyzny i kwiatu, a przede wszystkim przypisanie przez tradycję kulturową roślinie tych samych znaczeń symbolicznych, które odnosiły się do mitologicznego bohatera, upoważnia do przywołania tych nazw jako świadectwa wagi konotacji ‘miłości własnej’, ‘próżności’ i ‘egoizmu’ *narcyza* w języku. I choć określenia *narcyzm*, *narcyzowaty* bezpośrednio nie odnoszą się do nazwy kwiatu, są w pewnym sensie z nim związane. Elżbieta Zarych zauważa, że mit o Narcyzie należy do grupy tekstów o metamorfozie, jest „mitem kwiatowym”⁴, podobnie jak opowieści o Hiacyncie czy Adonisie. Wszyscy młodzieńcy, po śmierci zostali przemienieni w kwiaty, a wyróżniali się szczególną urodą

⁴ Określenie S. Jaworskiego [1992: 135].

i uwikłaniem w nieszczęśliwą miłość [2003: 118]. Jean Chevalier i Alain Gheerbrant wyjaśniają, że kwiat stanowi przypomnienie symboliki dotyczącej Narcyza, który zakochany w swoim odbiciu utonął w stawie. Z tego też powodu postrzegany był przez moralistów jako emblemat próżności, egoizmu i miłości własnej [1996: 696].

Przywołane konotacje, a szczególnie ‘miłość własna’, ‘egoizm’, ‘próżność’, są silnie utrwalone w strukturze semantycznej słowa we współczesnej polszczyźnie. Świadczą o tym derywaty semantyczne i słowotwórcze *narcyz*, *narcystyczny*, *narcyzm*, *narcyzowaty* odnotowane w USJP. Konotacje te znajdują potwierdzenie również w tekstach artystycznych, np. w cytowanym wcześniej wierszu *Maciejka*, lirykach Anny Zelenay *Narcyz*⁵, Arnolda Śluckiego *Narcyz*⁶, Wojciecha Wencla *Zjedzenie jabłka*⁷, a także w tekście popularnej piosenki *Narcyz* zespołu *Łzy*. O żywotności omawianych konotacji *narcyza* mogą także świadczyć wiersze internautów, którzy na stronach WWW publikują swoje prace. Pobieżny przegląd Internetu pozwolił odnaleźć kilka utworów z narcyzem w tytule (np. autorstwa Nietuzinkowego⁸ czy Lidii Bednarz⁹).

O współczesnym młodzieńcu, który został kwiatem, traktuje utwór *Narcyz* Zbigniewa Herberta. Poeta, niejako w opozycji do utrwalonego w kulturze wyobrażenia Narcyza, przypisuje bohaterowi wszystkie cechy charakteryzujące mityczną postać, z wyjątkiem tej najważniejszej – urody, która motywuje przecież pozostałe:

Wbrew legendzie, która przypisuje mu wielką urodę, Narcyz był pospolitym chłopakiem o wulgarnych rysach, nieczystej cerze, szerokich barach i długich kończynach. Przypominał do złudzenia owych głuptasów z elektryczną gitarą lub filmowych bohaterów, poszukujących daremnie sensu życia na dnie pustej duszy, którzy po idiotycznych perypetiach marnie kończą, a trzeźwy widz pamięta z tego galimatiasu picia, łózkowania, bijatyk – tylko markę samochodu, jaki zawiózł ich dobrotliwie w przepaść

[*Król mrówek, Prywatna mitologia*, s. 63].

Ukazana w cytowanym fragmencie polemika z obrazami młodzieńca i kwiatu dowodzi tego, jak mocno są one utrwalone w kulturze i języku. Zbigniew Herbert w Aneksie do *Króla mrówek* zamieścił jeszcze jedną wer-

⁵ *Nie ma sadzawki/ więc przegląda się/ we mnie/ wśród lutowej śnieżycy/ na przekór czasowi/ potwierdza siebie* [Strofy, s. 123].

⁶ *Kimże on jest,/ ten narcyz?/ Kto go tu w środku świata / ustawił...* [Strofy, s. 114].

⁷ *zakwitły narcyzy i choroba woli/ stałem się wyznawcą nędznego stulecia/ grzech doszczętnie serce moje przepołowił* [*Ziemia święta*, s. 25].

⁸ <http://www.kobieta.pl/wiersze/pokazwiersz.php?wierszid=1460886790> (dostęp: 15 marca 2011).

⁹ <http://liidiabednarz.blog.pl/kat,408186,index.html?ticaid=69084> (dostęp: 15 marca 2011).

sję opowieści o Narcyzie, której fragment chciałabym zacytować, ponieważ poeta polemizuje w nim z przyjętą w tradycji kulturowej kolejnością zjawisk i traktuje opowieść o pięknym młodzieńcu jako wtórną wobec zjawiska natury:

Jak widać, brak Narcyzowi zarysu charakteru, czy choćby załóżka winy tragicznej, by można go było traktować poważnie i tropić jego losy naszym współczuciem lub gniewem. Tłumaczyć może on najwyżej imię kwiatu, uodździelskiego oczywiście, ale róża, która nie ma swojego kawalera i trubadura, jak wiadomo – obywa się bez mitów.

I jaka była kolejność? Zapewne olśnienie nowym zjawiskiem natury, poszukiwanie nazwy, wreszcie próba dopasowania anegdoty, bez której i tak istniał, więc była ona czymś przypadkowym i bez znaczenia, niekoniecznym. Tak więc Narcyz został emblematem tautologii.

Taki los musiał spotkać Narcyza, którego jedyną cnotą była – uroda [s. 119]

Konotacje ‘piękno’, ‘introspekcja’, ‘samoobserwacja’, a także cechy motywowane właściwościami fizycznymi płatków (kruchosc, delikatność, subtelność), dają podstawę do kojarzenia *narcyza z poezją*. Ireneusz Sikora stwierdza, że „narcyz w bardziej wysublimowanych wersjach stawał się synonimem człowieka o wyjątkowej wrażliwości, wysokim stopniu autoświadomości, który świat dostrzega przede wszystkim w kategoriach estetycznych, a więc był po prostu florystycznym synonimem poety” [1987: 79], np.:

Na wiosnę żyje tylko kwiat wyższego rodu,
Na przykład narcyz, co mieszkał przy wodzie,
Którego dawno już nie ma w ogrodzie,
On był poetą – więc umarł za młodu;
Zmarł na suchoty.

[M. Grossek-Korycka: *Hafciarka*, cz. I, P, s. 190]

Narcyz symbolizował postawę twórczego artysty wobec aktu własnej kreacji nie tylko w polskiej poezji, ale także, czy może przede wszystkim, w europejskich utworach dziewiętnastowiecznych symbolistów i neoromantyków [zob. Massey 1976; Quinn 1955; Berman 1990; Vinge 1967]. Asocjacje między *narcyzem a poezją, poetą* obecne są także we współczesnej tekstach kreatywnych. Motyw ten pojawia się między innymi w cyklu

poetyckim *Wiersz* izraelskiego poety o polskich korzeniach, Amira Ora [2006], czy Romana Kaźmierskiego *Narcyz wypisany*¹⁰.

Komponent semantyczny 'jest piękny' motywuje także konotację 'dobrych i intensywnych uczuć', w tym 'szczęścia', 'radości', np.:

Fala wiatru rozwiewa narcyze po łące,
Na nich drobnych światełek błyszcząca kapela,
Muska się i całuje i gra tak jak słońce
Pieśni życia upojne, złoty hymn wesela.

[M. Kazecka, *Gaj miłości*, P, s. 19]

Komponenty semantyczne 'szczęście', 'radość' dodatkowo wspiera kulturowa funkcja kwiatów. Narcyzy na Dalekim Wschodzie symbolizują szczęście, powodzenie, dobry los i wręczane są jako noworoczny prezent [Kopaliński 2006: 248; Chevalier, Gheerbrant 1996: 696].

'Piękno', 'radość', 'szczęście' nie są jedynymi dodatnio waloryzowanymi konotacjami *narcyza*. W młodopolskiej poezji kwiaty te ewokują także inne pozytywne stany emocjonalne oraz dodatnie wartości, np.:

Coraz dalej płyniesz, rzeko, rzeko,
brzeg twój coraz pustszy i urwistszy,
a twe wody płyną coraz bystrzej
i pian męty ciemne z sobą wleką
ku otchłani, gdzie wszystko przepada,
gdzie ostoi się tylko Zagłada.

Ach, te źródła jasne i przejrzyste
pod promiennym, pogodnym błękitem;
te narcyzy z kwieciem srebrnolitem
nad źródłami i lilie śnieżyste,
i to złote słońce, co upadło
w pełne kwiatów szklanych wód zwierciadło...

Ach, nie wrócisz ty już, rzeko, rzeko...
Coraz dalej płyniesz, coraz dalej...
Źródła twoje zostały w oddali,
brzeg twój kwietny pozostał daleko...
Między martwe stepy i pustynie
fala twoja głucho, martwo płynie.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Rzeka mistyczna*, s. 345]

¹⁰ http://www.poewiki.org/index.php/Strona_osobista:Roman_Ka%C5%BAmierski/Nowsze_wiersze/Narcyz_wypisany (dostęp: 15 marca 2011)

W przywołanym wierszu narcyzy zostały skojarzone z jasnym, przejrzystym źródłem rzeki symbolizującym dobry początek. Wszystkie elementy tego poetyckiego obrazu, a więc i srebrnolite narcyzy, i śnieżyste lilie, a także promienny, pogodny błękit nieba, złote słońce, współtworzą nastrój błogości, idylliczność, przywodzą na myśl krainę pełną szczęśliwości, wręcz arkadię. Dodatkowo skontrastowanie bieli narcyzów i lilii z ciemnymi mętami pian, kwietnego brzegu z martwością stepów i pustyń ma inne konsekwencje. Dzięki tej opozycji wydobyte zostały konotacje *narcyza* ‘dobro’, ‘czystość’, które wzmacnia semantyka *lilii*, oraz ‘radość, uroda życia’.

Konotacja tekstowa ‘dobro’ na niższym piętrze struktury semantycznej słowa może być uszczegółowiana jako ‘prawość’, ‘uczciwość’, np.:

Czuć... ale czuć mimozy subtelne mi zmysły
W śnieżności dorównywałam narcyzom lub nardom,
Co wyrastając z bagna głowę wznoszą hardą
I nie mają plam w skroni choćby i wdół zwisłej.

Tak czuć i od wszystkiego, co w życiu jest małym!
Odrodzić się błękitnych zatopów kryształem
I wisząc tak w przeźroczy wzniesiony nad bliźnię
Być ogromnie samotnym i sobą ogromnie –

[M. Szukiewicz, *Rankiem w Morskiem Oku*, s. 106]

W przywołanym liryku można odnaleźć wiele tropów wiodących do takiej konceptualizacji narcyza. Po pierwsze, wyeksponowana została tu symbolicznie ujęta doskonałość, czystość moralna wyrażona w tekście za pomocą określenia *śnieżność*, której nie kalają żadne plamy (por. związki frazeologiczne *plama na sumieniu*, *honorze*, *nazwisku*; *zmyć*, *zmasać*, *zetrzeć plamę* ‘zrehabilitować się’; *rzucić plamę na co*, *okryć co plamą* (imię czyje) ‘zniesławić’). Śnieżność narcyzów została przeciwstawiona temu, *co w życiu jest małym* (wcześniej poeta odwołuje się do przenośnych znaczeń *bagna*) i od czego odciąć się chce podmiot liryczny. Obecny jest tu także drugi obraz narcyzów, które, *wyrastając z bagna, głowę wznoszą hardą*. Szukiewicz w metaforyczny sposób wyraził tu dążenie człowieka do doskonałości, czystości moralnej. Taką interpretację wspiera cecha *narcyza* ‘ma długą, prostą łodygę’, która ewokuje wiele pozytywnych skojarzeń (por. frazeologizmy z członem *prosto*, *prosty*: *prostoliniwny charakter*; *mówić prawdę prosto w oczy*, *prosto z mostu*; *prosty czym np. sercem* ‘prawdy, szczerzy’). Uzasadnieniem dla tych skojarzeń może być także znaczenie narcyza w kulturze arabskiej, w której symbolizuje on uczciwy, szczerzy, prostoliniwny charakter. Władysław Kopaliński przypuszcza, że wpływ na tę sym-

bolikę miała właśnie prosta, wyniosła łodyga kwiatu [2006: 248]. Większą pewnością co do motywacji tych cech wykazują J. Chevalier i A. Gheerbrant, którzy wyjaśniają, że z powodu prostej łodygi, poeci arabscy postrzegają narcyza jako symbol człowieka sprawiedliwego, wiernego sługi, człowieka pobożnego próbującego poświęcić się bożej służbie [1996: 696].

Do dobrych i intensywnych uczuć należy miłość. Miłosna symbolika narcyza oraz negatywnie wartościująca konkretyzacja znaczeniowa ‘miłości egoistycznej’, ‘miłości własnej’ zostały już omówione wcześniej. W Młodej Polsce, dzięki przekształceniom semantycznym, obecne są również asocjacje między *narcyzem* a *uczuciami i przeżyciami miłosnymi* nacechowanymi dodatnio. W wierszach z przełomu XIX i XX stulecia ‘miłość’ *narcyza*, ukazana w kontekście szczęścia, sprowadzona jest między innymi do obcowania wysublimowanych dusz [zob. Sikora 1987: 82], np.:

Białe narcyzy kwitną na wilgotnej łące,
A fala wiatru śnieg ich ku ziemi przygina...
(Dwie dusze się spotkały po długiej rozłące,
Wielka się tajemnica Miłości zaczyna...)

Wiatr ku sobie nachyla narcyzy kwitnące
I opyl zwiewny niesie z kielicha na kielich
Pod złoty dźwięk harfiany lotnych rojów pszczelich
W południe przysłoneczne, ciche i gorące...

Wielka się tajemnica iści w tej godzinie,
Dwie dusze się spotkały po długiej rozłące,
Jak dwa korable kruche, po morzach błędzące,
Trafem na wielkiej życia zeszyły się głębinie...

Dwie dusze się spotkały i stanęły drżące
W przeczuciu, że się zbliża obiady godzina...
(Białe narcyzy kwitną na wilgotnej łące,
A fala wiatru śnieg ich ku ziemi przygina...)

[Z. Dębicki, *Narcyzy*, Śk, s. 56]

W młodopolskim erotyku narcyz stanowił atrybut idealnej kochanki, wybranki serca, podkreślał jej wdzięki i urodę, np.:

W pachnących włosów czarnej lawie
 Śnieżyste, wonne lśnią narcyzy...
 Śniąc w twych ramionach Mony Lizy,
 Ich płatków się szarpaniem bawię,
 Zanim znów usta me zanurzę
 W płomiennych twoich warg purpurze..

[W. Wolski, *Jak wonny, ciepły deszcz majowy...*,
 M, s. 28]

Na niższych piętrach konkretyzacji znaczeniowych konotacja tekstowa ‘miłość’ ewoluuje w kierunku ‘nostalgicznego wspomnienia o miłosnym przeżyciu i pięknej kochance’, np.:

Białe,
 do księżycowych snów podobne płatki
 wędną i tulą się wokół gwiazdzistych,
 płomiennie-złotych serc wędnących kwiatów...

Takie jest białe ciało twoje młode,
 takie są złote drogie włosy twoje...
 i taka wonna jesteś cała...

Pachną,
 mdleją od woni te białe,
 te mrące kwiaty w glinianym
 dzbanie na moim stole...
 W mem sercu
 płaczą dziwne wspomnienia...

[J. Żuławski, *Narcyzy*, IV, s. 229]

czy też ‘marzenia o pięknej miłości’, np.:

Gałazki ku nam zwisać będą,
 narcyzy pięć się srebrna grzędą
 i padnie biały kwiat lipowy
 na rozkochane nasze głowy.
 (...)
 Pójdziemy cisi, zamyśleni
 wśród złotych przymgleń i promieni,
 pójdziemy w ogród pełen zorzy,
 kędy drzwi miłość nam otworzy.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Dla Rymu*, s. 429]

Konotacje te, będące efektem dalszych transformacji słowa, są słabo utrwalone w semantycznej strukturze nazwy. Niewielka liczba kontekstów eksponujących je oraz brak potwierdzeń językowych czy kulturowych sprawiają, że zajmują one miejsce oddalone od stereotypu.

Prototypowa cecha *narczyza* ‘ma białe kwiaty’ tłumaczy również inny krąg konotacji tekstowych. *Biel* kwiatów kojarzona z *czystością* i *niewinnością* uzasadnia takie konceptualizacje, w których *narcyzowi* została przypisana cecha ‘jest atrybutem dziewic’, np.:

Pod ich baldachimem snują się rzędy młodzianków i dziewic – ta z lilią, tamta z różą, (...) znowu inna z tuberozą czy narcyzem, a pomiędzy nimi starsza moja córka w wianku mirtowym i białym welonie; przy fortepianie znany wykonawca-wirtuoz i artysta-kompozytor w niebieskim fraku, a wszyscy sunęli i sunęli, śpiewając *Hosanna* i *Jubilate Domino!*

[J. Kasproicz, *Pana Antoniego C. & Sp. przy ulicy M. sen o Sądzie Ostatecznym*, IV, s. 438].

Leksykony symboli wyjaśniają, że narcyz, razem z lilią i konwalią, jest wymieniany w *Pieśni nad Pieśniami* jako symbol mistycznej Oblubienicy. Z tego też powodu w tradycji chrześcijańskiej ma symboliczne znaczenie czystości, a także rośliny rajskiej i Maryjnej [Feuillet 2006: 83; Seibert 2007: 215-216]. W ikonografii chrześcijańskiej narcyz czasami zastępuje lilię jako atrybut Marii Dziewicy [Tresidder 2005: 138]. Pojawia się w „scenach Zwiastowania i przedstawieniach raju ziemskiego, symbolizując triumf miłości boskiej i życia wiecznego nad śmiercią, egoizmem i grzechem” [Impelluso 2006: 93]. Na płótnie Fransa Ykensa i Gerarda Seghersa *Maria Panna z Dzieciątkiem w girlandzie kwiatów* narcyzy współtworzą piękną kompozycję kwiatową w kształcie serca, otaczającą medalion z wizerunkiem Matki Bożej i Jezusa. Natomiast Beato Angelico na obrazie *Noli me tangere* przedstawia narcyzy rosnące wokół Magdaleny i Jezusa. Kwiaty symbolizują miłość Bożą.

Młodopolskie teksty poetyckie aktywizują pozytywnie wartościujące konotacje *narczyza* ‘jest atrybutem Matki Bożej’, a także ‘czystości’, ‘pobożności’, np.:

Zaszedłem tutaj – nie wiem którądy –
 Pomiędzy białych narcyzów grzędy,
 W mały, klasztorny ogrójec wonny,
 Gdzie kwiaty rosną ku czci Madonny...
 (...)

Białe narcyzy na grzędach kwitną,
 pod nieba ciszą słodką, błękitną,
 I tylko czasem mnich przejdzie tędy
 Z konwią od studni polewać grzędy...

I tylko czasem ogród powtarza
 Szeptane cicho słowa brewiarza,
 Kiedy braciszek z schyloną głową,
 Modląc się minie gąszcz narcyzową...

[Z. Dębicki, *W ogrodzie klasztorным*, P, s. 117]

Z kolei asocjacje między *narcyzem* a *Matką Bożą* i *Chrystusem* motywują cechę ‘sadzony w ogrodzie klasztorным’ należąca do subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Klasztorny ogród nosi nazwę wirydarza i stanowi obraz Raju na ziemi, lustrzaną rzeczywistość pierwotnego szczęścia i bezgrzesznego spokoju. Kwiaty i zioła rosnące w wirydarzu miały symboliczne znaczenie odsyłające do przestrzeni *sacrum* i Boskich wartości [Krenz 2005: 108, 110]. Współcześnie na kulturowy związek narcyzów z tradycją chrześcijańską wskazuje zwyczaj ozdabiania tymi kwiatami wielkanocnego stołu. W języku natomiast rzadko znajdujemy przykłady potwierdzające te asocjacje. Jednym z tekstów obrazujących związek narcyzów z Maryją i wartościami z kręgu kultury chrześcijańskiej jest wiersz Ludmiły Marjańskiej *Pod koniec maja*¹¹.

Ważną funkcję w obrazie *narcyza* pełni komponent ‘pachnie’. ‘Zapach’, który może być uszczegóławiany jako ‘słodki’ motywuje nieliczne treści semantyczne o nacechowaniu pozytywnym, np. ‘wspomnienie szczęścia’:

Gdzie srebrny narcyz na smukłej lodydze
 Modli się niebu słodyczą swej woni,
 Pójdę wspomnienia budzić, w których widzę
 Serce swe w szczęścia kwiecistej ustroni.

[L. Staff, *Gdzie srebrny narcyz...*, I, s. 843]

¹¹ rozpoczyna się znowu młodzieńcze „majowe”./ „O, chwalcie łąki umajone” – śpiewam/ i chwalcę blask słoneczny i zmierzch, i zapachy/ powracających bzów i gwiazdy rozkwitłe narcyzów [Kwiaty ojczystej ziemi, s. 53].

Młodopolskie teksty poetyckie częściej podkreślają dużą intensywność ‘zapachu’, który konkretyzują jako ‘silny, upajający’, np.:

Oddycham wonią,
 myślę, czuję wonią upojną
 tych mrących kwiatów...
 i sen,
 jakiś przedwczoraj zerwany,
 biały, pachnący sen wędnących kwiatów
 cicho na oczy mi spada,
 jak narcyzowe lekkie, chłodne listki
 dobrą ręką rzucane...
 (...)
 i pachną,
 jak usta twoje, co całują cicho
 i upajają bez miary, bez miary –
 snem, co od śmierci nie jest mniej rozkoszny! –
 Pachną w tym dzbanie wędnące narcyzy,
 coraz to silniej pachną, coraz mocniej
 przedwczoraj zerwane narcyzy –
 i mrą...

[J. Żuławski, *Narcyzy*, IV, s. 230-231]

W przytoczonym fragmencie *mocny, upajający zapach* narcyzów został skojarzony ze *snem* i *śmiercią*. Semantykę *snu* modelują tu określenia *biały, pachnący, cichy*, a także właściwości *rzucanych dobrą ręką* narcyzowych płatków (lekkość i chłód), do których sen został porównany. Elementy tego metaforycznego zestawienia: śmierć kwiatów – sen podmiotu lirycznego łączy kategoria ‘ciszy, spokoju’, właściwa zarówno *snom*, jak i *śmierci* (cechę tę aktualizują związki frazeologiczne, np. *odbierać, płoszyć komu sen z oczu* ‘przysparzać komu trosk, zmartwień’, *coś zdaje się snem* ‘jest niezwykle piękne itp.’, a także metaforyczne określenia śmierci *wieczny spokój, wieczny odpoczynek*), [zob. Tokarski 2004 b: 53]. Cały obraz ewokuje dodatkowo wartościujące asocjacje ‘spokoju’, ‘wygaszenia emocji’, ‘ukojenia’.

Śmierć, często przez modernistów utożsamiana ze snem, miała być koicielką, wyzwolicielką od cierpienia i nędzy ziemskiego życia, stąd jej dodatnia waloryzacja w utworze Żuławskiego. Podobną funkcję pełniła nirwana, która usuwała z duszy wolę i świadomość [zob. Wyka 2003: 103]. W liryku K. Tetmajera nirwana, będąca spełnieniem marzenia o „śnie nie-przespanym”, pojawia się z narcyzami w dłoni:

Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowo-bładą
 (...)

Z spływających ku ziemi, jak falista rzeka,
 falą włosów, co lniane są, matowopłowe,
 podobnych z woni kwiatom, co z wolna człowieka
 odurzają i duszą: pochyl ku mnie głowę.

Wyciągnij ku mnie dłonie, gdzie mdlejące tuje
 i zwiędłe tkwią narcyzy, i zbladłe lilije,
 których zapach powietrze przesyca i truje
 i skąd oddech omdlałość letargiczną pije.

Niech ulegnę senności, co z postaci twojej
 w seledynowe, wiotkie odzianej osłony
 snuje się i owija pierś na kształt powoi
 owijających drzewo mnogimi ramiony.

Chcę zasnąć Przesyt pragnień i niesytość czynu
 męczy mnie i zabija...

[K. Przerwa-Tetmajer, *Zamyślenia XIII [Nirwano!
 Pochyl ku mnie twarz matowo-bładą...]*, s. 276]

Konotacja 'śmierci' *narcyza* może rozwijać się także w kierunku negatywnej waloryzacji. W wierszu B. Ostrowskiej narcyzy są wyznacznikiem zanikania, kresu życia. Białe kwiaty, umieszczone w pustej przestrzeni, na tle ciemnego nieba i gasnących gwiazd, budują nastrój smutku i grozy:

Gwiazdy spadają w dal jedna za drugą
 Niby łyzy nocy bezgłośnie i senne,
 A każda ciemność znaczy jasną smugą,
 Co płynie za nią, jak echo promienne...

A gdzieś na pustej wykoszonej łące
 Pod mgły wieczornej widmowym obłokiem
 Białe narcyzy nikłe i więdnące
 W gasnące gwiazdy patrzą bladym okiem.

[B. Ostrowska, *Gwiazdy spadają*, O, s. 69]

Cytowany fragment pokazuje także, że konotację 'śmierci' *narcyza* może motywować nie tylko komponent 'pachnie', ale także cecha 'ma białe kwiaty' (zob. wcześniejsze uwagi na temat związku *bieli* i *śmierci* w obrazie *róży*). Składnik semantyczny *narcyza* 'jest oznaką śmierci' znajduje uzasadnienie w kulturze. W Grecji narcyz był symbolem śmierci i snu, wierzono

także, że jest to kwiat piekielny [Impelluso 2006: 93]. Antoni Lithuanis wyjaśnia: „Kwiat ten był u starożytnych Greków kwiatem umarłych, kwiatem zaginionych i w takiej postaci figurował nieraz w starożytnej mitologii” [1914: 124-125]. W świecie grecko-rzymskim wieńce z narcyzów wkładano na szyję zmarłym [Maciotti 2006: 162]. Jedna z greckich etymologii sugeruje, że słowo *narcyz*, *nárkissos*, łączone było z rzeczownikiem *he nárka* ‘zdrętwienie’, od którego pochodzą również wyrazy obecne w języku polskim *narkoza*, *narkotyk*, *narkotyczny* [Chantrain 1983: 736]. Skazańcy rzymscy składali narcyzy w ofierze Furiom, które – jak wierzano – paraliżowały winnego, a także sami wieńczyli się narcyzami, których narkotyczne działanie miało uśmierzyć ból związany z ukrzyżowaniem [Kopaliński 2006: 248; Chevalier, Gheerbrant 1996: 695]. Grecy byli przekonani także, że słodka, odurzająca woń narcyzów może powodować pomieszanie zmysłów. Hades porwał do swojego podziemnego królestwa Korę, którą oszołomił zapach narcyza. Kwiat ten stworzyła ziemia z woli Zeusa, by zadowolić boga podziemi:

Ziemia wydała na przynętę dla rozkwitłej dziewczyny,
Aby się przypodobać Przyjmującemu-Wielu,
Cudownie promieniejący, dziw dla wszystkich patrzących,
Tak dla nieśmiertelnych bogów, jak i śmiertelnych ludzi.
Z korzenia wyrastało sto kwiatów rozkosznie pachnących,
Aż się szerokie niebo w górze i cała ziemia,
I słońca topiel morza roześmiały z radości

[*Hymnus Homericus In Cererem* 1989: 210]

Z tego też powodu narcyzy związane były z kultem krainy cieni, Demeter i Hadesem. Mitologia zdeterminowała postrzeganie narcyza jako kwiatu ułudy i podstępny, a także omamienia. Narcyz był kwiatem odurzająco pachnącym i prowadzącym w wilgotną głębię, co podkreśla Friedrich Creuzer [1812: 191-193]. Motyw narcyza jako symbolu śmierci powraca i dosyć mocno zaznacza się w dobie romantyzmu, np. w wierszu Perajego Shelleya *The Sensetive Plant*¹², a także w romantyzmie polskim, np. w utworach Mickiewicza i Słowackiego [Zarych 2003: 118-120; Pilewicz 2003: 348-358; Sawicka-Lewczuk 2007: 215-218].

Z kolei składnik znaczeniowy ‘śmierć’ motywuje cechę ‘jest kwiatem nagrobnym’, np.: *Bo ktoś grób ubrał wieńcami cyprysów,/ A na krzyż rzucił garść białych narcyzów.* [B. Ostrowska, *Dywagacje*, (P), s. 207], która również znajduje uzasadnienie w kulturze antycznej. Narcyzy sadzono na grobach, by

¹² *I narcyzy ze wszystkich najpiękniejsze,/ co patrzą w swoje oczy w zakątkach strumienia,/ póki nie pomrą od swojego lubego powabu* (tłumaczenie E. Zarych).

przypomnieć że drętwa śmierci może być tylko odrętwieniem snu [Kopaliński 2006: 248]. Logiczną konsekwencją tych komponentów semantycznych stanowi konotacja tekstowa ‘smutku’, która należy do treści semantycznych najczęściej eksponowanych w tekstach młodopolskich, np.:

Do cię wyciągam ramię, o, kwiecie padołu,
 Smutku, narcyzie biały, co go szron pożera,
 I wplatom cię w swój wieniec z różami pospołu,
 Z których barwą wspomnienie szczęśnych dni umiera
 [L. Staff, *Smutek*, I, s. 991]

Konotacje ‘sen’, ‘śmierć’, ‘smutek’ są mocno utrwalone w językowym obrazie *narcyza*. Liczba kontekstów i mocne uzasadnienie kulturowe sprawiają, że te komponenty semantyczne tworzą w miarę wyraźne centrum konotacyjne nazwy w okresie Młodej Polski. Dziś nie odnajdujemy przykładów, które potwierdzałyby ich obecność w polszczyźnie współczesnej.

Konotacja *narcyza* ‘śmierć’, a także ‘jest kwiatem nagrobnym’ na niższym poziomie ramy interpretacyjnej słowa otwierają miejsce dla treści semantycznych związanych z innym obrazem kwiatu:

Bo ktoś grób ubrał wieńcami cyprysów,
 A na krzyż rzucił garść białych narcyzów.

I tak świeciły one białe kwiaty
 Właśnie jakoby gwiazdy na tym grobie,
 Że się wydawał gwiazdami skrzydlaty,
 I taką wewnętrzną promiennność miał w sobie,
 Jakby ta jedna samotna mogiła
 Więcej żywota niż sam żywot kryła.

[B. Ostrowska, *Dywagacje*, P, s. 207-208]

W opisie nagrobnych narcyzów poetka wyeksponowała biel, światło i promiennność ewokujące odrodzenie. „Ta wewnętrzna promiennność kwiatów i grobu to blask życia, które zwycięsko przekroczyło bramę śmierci (...) Białe i promienne groby poety stają się więc apoteozą twórczości i poświęceniem jej trwalszego niż doczesność wymiaru” [Wydrycka 1998: 35]. Taką interpretację wspiera związek *narcyza z poezją, poetą*, a także symbolika bieli, która traktowana jest jako barwa walki ze śmiercią, znakiem jej przezwyciężenia i drogą wiodącą ku nieśmiertelności. Barwa biała, która wszystko jeszcze w sobie zawiera, jest także symbolem początku, otwartych możliwości, nowego [Chevalier, Gheerbrant 1996: 1105-1106; Forstner 2001: 116]. Kandinsky, pisząc z perspektywy malarskiej o tym kolorze, po-

sługuje się zmetaforyzowanymi określeniami typu „wielka cisza”, „milczenie ogromu”, „milczenie absolutne”, „cisza pełna możliwości życia”, „nicość wypełniona dziecięcym szczęściem”, „nicość przed narodzeniem”, „nicość przed każdym początkiem” [1984: 87].

Motywację konotacji ‘odrodzenie’ wspierają dodatkowo cechy należące do subram MIEJSCE ROŚNIĘCIA oraz CZAS KWITNIENIA – ‘rośnie w miejscach wilgotnych’ (związek z symboliką wody – zanurzenie w wodzie symbolizuje m. in. odrodzenie, ponowne narodziny [SSiSL I, 2: 154]), ‘zakwita na wiosnę’, np.: *Białe narcyzy kwitną na wilgotnej łące* [Z. Dębicki, *Narcyzy*, Śk, s. 56]; *I narcyz mleczne gwiazdy swe rozwiera, (...)/ Znasz polską wiosnę, domyślasz się reszty* [L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, s. 229]. Semantyka słowa *wiosna*, która zawiera liczne pozytywne treści, bardzo wyraźnie modeluje konotacje *narcyza* (por. frazeologizmy *wiosna życia*, *wiosna w duszy* oraz określenia typu: *czekać*, *wyglądać wiosny*, *pachnie wiosną*, *wiosna się budzi* *rozkwita*). Cechy ‘zakwita wiosną’, ‘każdej wiosny odradza się’ motywują zatem konotacje o dodatnim kierunku wartościowania: ‘nadzieję’, ‘odrodzenie’, ‘radość’, ‘miłość’, np.:

W złocisty szafir ócz objęła świat miłości,
a kędy spojrzy, kwiat przeszliczny wnet wyrośnie
i wkoło lilii, róż, narcyzów kwitnie mnóstwo,
a wśród nich słońcu śle uśmiechy jasne bóstwo.
I powstał lasów bóg, strząśł zwiędłe liście z głowy
i z świeżych sobie wnet splótł liści wian dębowy,
i rozkołysał drzew gałęzie i konary,
i słuchał -- płynął hymn, hymn uroczysty, stary,
i długo słuchał bóg w powadze i zadumie
odwiecznych baśni w tym rozkołysanym szumie.
Brodatych faunów huf i śnieżne nimfy społem,
za ręce wzięwszy się, płasają nadzy kołem
na łące, kędy blask od słońca złoty pada --
przy cudnej wiatru grze tam płasza bóstw gromada,
świat pachnie, lśni się w krąg i jakaś moc miłosna
lubieżnie pieści go... Rodząca wstała wiosna.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Narodziny wiosny*, s. 202-203]

Konotację ‘odrodzenie’ dodatkowo uzasadnia tradycja kulturowa. Maria Macioty wyjaśnia: „Narcyz – kwiat oddycha, cieszy się promieniami słońca – ich odbiciem jest żółta barwa kielichów. Przegląda się w księżycu (...), którego bladość przypomina biel jego płatków. Narcyz wynurzył się ponownie z wód śmierci, wstał z martwych do nowego życia. Może właśnie dlatego, nie licząc pewnego podobieństwa z lilią, nieraz spotykamy narcyz

na wizerunkach Dziewicy Maryi, nawet razem z jednorożcem” [2006: 162]. W tradycji chrześcijańskiej narcyz symbolizuje zmartwychwstanie Chrystusa. W tym znaczeniu pojawia się w średniowiecznych scenach ukrzyżowania, wskazując jednocześnie zwycięstwo Chrystusa nad śmiercią [Seibert 2007: 216].

Z domeną CZAS KWITNIENIA związany jest również inny obraz *narcyza*. Cecha ‘szybko przekwita’, uzasadniana przez krótki czas kwitnienia rośliny, motywuje konotację ‘nie trwałości’, ‘przemijania’, np.:

Pachną w tym dzbanie więdnące narcyzy,
coraz to silniej pachną, coraz mocniej
przedwczoraj zerwane narcyzy –
i mrą...

W woni
kwiecica, czy wspomnień moich, w sercu mrących,
zasypiam cicho...

A takie białe jest twe ciało młode,
takie są złote twoje włosy,
a usta twoje tak pachną...

[Żuławski, *Narcyzy*, IV, s. 230-231]

Dosyć wyraźny status w strukturze semantycznej nazwy mają cechy domeny MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Lokalizacja środowiskowa *narcyza* została wyeksponowana np. w wierszach M. Czerkawskiej *W śnieżne narcyzy kwitnące na grzędzie*, Z. Dębickiego *Białe narcyzy kwitną na wilgotnej łące* czy K. Saryusz-Zaleskiej *Ustał ogród w ogromie bezmiernej słodyczy./ Świecą się kryształowe narcyzów szeregi* [Ogród, Po, s. 64]. Cechy ‘rośnie w ogrodzie’ (najczęściej aktualizowana w tekstach), ‘rośnie na grzędzie’, a więc ‘w miejscach stworzonych przez człowieka’, tworzą stereotypowe wyobrażenie kwiatu, a także pokazują, że już na przełomie XIX i XX wieku narcyz rzadko był konceptualizowany jako kwiat rosnący w warunkach naturalnych: na polach, łąkach czy w lasach. Relewanckiej przywołanych cech dowodzą nie tylko teksty, ale także definicja ze SWil: ‘rośnie w ogrodzie’, ‘w oranżerii’.

W tekstach poetyckich Młodej Polski miejsce rośnięcia narcyza może być także wyrażone w sposób metaforyczny. Kwiat ten pojawia się w tekstach modernistycznych jako ‘element tajemniczych, metafizycznych okolic’, ‘łąk pośmiertnych’, gdzie przebywała młodopolska dusza [zob. Sikora 1987: 82], np.:

Ona kieruje obłądnymi stady,
 Wiodąc je kędyś na darń aksamitną,
 Gdzie jak anielskich łez srebrzyste ślady
 Gwiazdne narcyzy promieniście kwitną,
 Kędy się leją komet światło spady
 I przelśniewają dalekość błękitną
 I gdzie się kładą chmur śniegowe piany
 Na szafirowych głębin oceany...

[B. Ostrowska, *Miłowanie*, O, s. 11]

W przytoczonym fragmencie odnajdujemy jeszcze jeden trop interpretacyjny, który ściśle wiąże się z wyglądem fizycznym narcyza, a mianowicie B. Ostrowska uwypukliła tu promienną, jaśniejącą biel kwiatów i ich kształt przypominający gwiazdy. Prawdopodobnie z tego powodu narcyz nazywany jest „Gwiazdą Marii” [Krenz 2005: 102]. W młodopolskich tekstach artystycznych często spotykamy metaforyczne zestawienie narcyz – gwiazda, np. w wierszach Ostrowskiej przywołany został obraz więdnących narcyzów i spadających gwiazd czy też świecących narcyzów na grobie Słowackiego i skrzydlatych gwiazd. Związek kwiatów i gwiazd ma długą tradycję. Manfred Lurker wyjaśnia, że kwiaty są gwiazdami na niebiańskiej łące. „Stylizowane kwiaty-gwiazdy były z pewnością w dawnych kulturach czymś więcej niż dekoracją wypełniającą przestrzeń; są one raczej odbiciem obrazu świata, który uwzględniał związki łączące uzależnioną od cyklu rocznego vegetację i ruchy gwiazd” [1994: 233]. Promienne, jaśniejące narcyzy ewokują w przywołanych wierszach niejako konotację tekstową ‘pełni’ poprzez połączenie tego, co ziemskie i niebiańskie. Efekt ten dodatkowo podkreśla symbolika bieli jako koloru całości (synteza wszystkich barw daje kolor biały), [Chenel 2008: 18]. Biel zestawiona ze światłem symbolizuje ponadmysłowość, „staje się znakiem odejścia ze świata odbieranego sensualnie ku czystej duchowości” [Wydrycka 1998: 32]. Płomienie roślinne jako zjawisko występujące w poezji zauważył i opisał na podstawie francuskich tekstów poetyckich Gaston Bachelard, który wyjaśnia, że płomienie roślinne realizują w marzeniu jedność ognia między sferą ziemską a kosmiczną, sugerują subtelną całość [1969; zob. Wydrycka 1998: 67].

Komponenty semantyczne ‘rośnie w ogrodzie’ i ‘rośnie na grzędzie’ wiążą się bezpośrednio z domeną RELACJA DO CZŁOWIEKA, ponieważ implikują cechę ‘sadzony przez człowieka dla ozdoby’. W tekstach uobecniony jest także składnik ‘ofiarowywany innym ludziom’, np.: *A jak wie: co, gdzie, komu/ Z jakiej zażyć doniczki:/ Pannom wtyka narcyzy,/ Kawalerom różyczki;* [K. Laskowski, *Jeszcze hola do maja...*, MII, s. 74]. Pozostałe cechy należące do tej subramy, np. ‘wykorzystywany do bukietów’, ‘wieńców’,

‘do ozdoby włosów’, powiązane są z treściami semantycznymi z innych subram, dlatego utwory, w których były one aktualizowane, zostały przywołane we wcześniejszych analizach.

Dotychczasowe rozważania pokazują, że najbardziej stabilną część semantycznego rdzenia nazwy *narcyz* tworzą składniki należące do domeny CECHY FIZYCZNE, a zwłaszcza cechy ‘ma białe kwiaty’, ‘ma długą prostą łodygę’ oraz ‘pachnie’. Od nich wywodzą się najliczniejsze ścieżki konotacyjne. Za cechy charakteryzujące typowe wyobrażenie narcyza należy uznać także składniki subram CZAS KWITNIENIA i MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘zakwita wiosną’, ‘rośnie w ogrodzie’. Z przeprowadzonych analiz wynika również, że centrum konotacyjne nazwy tworzą następujące cechy: ‘piękno’, ‘szczęście’, ‘radość’, ‘czystość’, a także ‘próżność’, ‘miłość własna’, ‘egoizm’, mające silne poświadczenia językowe i kulturowe, co świadczy o ich mocnym osadzeniu w tradycji kulturowej. Blisko semantycznego centrum znajdują się także konotacje tekstowe ‘sen’, ‘śmierć’, ‘smutek’. Inne komponenty semantyczne są efektem modyfikacji semantycznych słowa, a ich miejsce w modelu konceptualizacyjnym nazwy nie jest zbyt ostro zaznaczone.

We współczesnej polszczyźnie językowy obraz *narcyza* nie jest zbyt mocno utrwalony. Wskazują na to badania ankietowe, w których ma on niewysoką frekwencję [Bondkowska 1994: 21], jak i teksty [Piekarczyk 2004: 224]. Semantyczna struktura *narcyza* również nie jest tak rozbudowana jak w języku polskim przełomu XIX i XX stulecia. Stabilne jądro znaczeniowe nazwy tworzą konotacje, które związane są z *narcyzem* nieprzerwanie od czasów antycznych: ‘piękno wyrafinowane’, ‘miłość własna’, ‘egoizm’, ‘próżność’. Wskazanym składnikom znaczenia towarzyszy wartościowanie negatywne, które zdominowało funkcjonowanie *narcyza* i w kulturze, i w języku. Natomiast konotacje tekstowe, będące efektem semantycznych przekształceń charakterystycznych dla Młodej Polsce, nie przetrwały próby czasu.





MAK

— KWIAT SNU

Mak jest jedną z nazw kwiatów, której etymologii nie udało się do końca wyjaśnić. Wiadomo, że słowo to wywodzi się z prasłowiańskiego **makъ*, które kontynuują wszystkie języki słowiańskie. Przypuszcza się także, że jest ono starym indoeuropejskim dialektyzmem, choć nie odtworzono jego pierwotnego źródła [Spółnik 1990: 62]. Na podstawie znaczenia nazwy nie można zatem ustalić żadnych cech desygnatu. Nieprzydatne w tym względzie okazują się także opisy leksykograficzne słowa zamieszczone w słownikach z drugiej połowy XIX i początku XX wieku, definiujące *mak* w następujący sposób: SWil – ‘bot. (Papaver), roślina z rodziny *makowych* (Papaveraceae), której i dała nazwanie, należąca do klasy 13-téj rzędu *jednosłupkowego*, wedł. ukł. Linn.’; SW – ‘bot. = a) (papaver) *rośl. z rodziny makowatych*’. Składniki znaczenia związane z wyglądem maku można natomiast zrekonstruować na podstawie tekstów artystycznych, które przede wszystkim koncentrują się na charakterystyce kolorystycznej kwiatu. Najczęściej przywoływaną przez młodopolskich poetów cechą fizyczną *maku* jest komponent ‘ma czerwone kwiaty’, np.: *Tam pośród zbóż tlą się czerwone maki* [J. Podhorska, *Ja kocham te sinawe mórz obszary...*, P, s. 112]; *Maki błyszczące łanem w ognistej purpurze*; [K. Saryusz-Zaleska, *Wirydarz w słońcu 1*, *Róże*, s. 97]; *Płonną radością jak purpurą mak* [S. Wyrzykowski, *Wiersze*, s. 7]; *Jak polny mak, / Co czerwoną sukienką / Pośród łanu się pali* – [L. Rydel, *Wyrośłaś tak...*, s. 139]; *Jak to było? – w twoich zbożach / czerwień maków, chabry jasne* [E. Leszczyński, *Mater tenebrarum*, WP, s. 179]; *Krasne maków szkarlaty* [K. Lewandowski, *Usta jej*, 16]. Czerwona barwa płatków *maku* jest wpisana w strukturę semantyczną słowa jako cecha skonwencjonalizowana. Dowodzą tego nie tylko liczne konteksty, ale także fakty kodowe, na przykład s frazeologizowane struktury porównawcze *czerwony jak mak*, *pąsowy jak mak*, *zarumienić się jak ma-*

czek. Na zespolenie barwy *czerwonej z makiem* wskazuje także przymiotnik *pąsowy* ‘jasnoczerwony’, który wywodzi się z francuskiego *ponceau* ‘mak polny, barwa jego kwiatów’. Ryszard Tokarski twierdzi wszakże, że związek z francuską nazwą uległ zatarciu, o czym świadczy chociażby zmiana grafii z *ponsowy* na *pąsowy* [2004: 148], jednak w polszczyźnie przełomu XIX i XX wieku motywacja semantyczna nazwy musiała być jeszcze wyczuwalna, a świadectwem tego jest starsza wersja zapisu *ponsowy*, potwierdzona w tekstach artystycznych, np.: *jak myśli moje – one – te ponsowe maki* [W. Krzyżanowska, *Czerwone maki*, s. 125]. Przytoczone fakty językowe wskazują na to, że *czerwień* kwiatów *maku* jest cechą prototypową i tworzy stabilny rdzeń znaczeniowy nazwy.

Do innych składników znaczenia związanych z wyglądem *maku*, utrwalonych w młodopolskich tekstach poetyckich, należą cechy: ‘ma duże kwiaty’, ‘kwiaty mają kształt kielicha’:

Oto ogród warzywny,
Pełen kwiecia i ziela –
Mak pąsowy w przedziwny,
Duży kielich wystrzela.

[K. Gliński, *Pod sosenki koronę*, PIII, s. 62]

W wierszu M. Grossek-Koryckiej korona kwiatów maku porównana jest do rozdętych w tańcu spódnic tancerek baletu:

Najpierw te maki:
Czy baletnice,
Czy to są płatki?
Czy to rozdęte w tańcu spódnice?
Czy rozpostarte skrzydła motyli?
Kolor i w słońcu ma ton ceglaty...
To barwa żywa!
W żółtość zarywa –
Lecz gdy się kwiatek w cień gdzie przechyli,
To pociemnieją na nim te szaty
Aż do koloru krwi i purpury –

[*Hafciarka*, P, s. 183]

Cytowany wcześniej fragment liryku K. Glińskiego umożliwia wydobycie jeszcze jednej cechy, a mianowicie ‘jest wysoki’, implikowanej przez czasownik *wystrzelić*, który w przenośnym użyciu oznacza ‘sięgać wysoko ponad coś’ (USJP, SJPD).

Komponenty znaczenia *maku* związane z kształtem korony kwiatu, jego wielkością, a także wysokością całej rośliny pojawiają się w tekstach rzadziej niż cecha ‘ma czerwone kwiaty’, stąd też trudno tym składnikom przypisać status identyczny jak charakterystyce kolorystycznej. Ze względu jednak na utrwalenie w potocznym wyobrażeniu maku jako kwiatu wysokiego¹, o dużym kielichu, cechy powyższe można uznać za relewantne. Dodatkowym potwierdzeniem takiej interpretacji może być definicja *maku* pochodząca ze SJPD, w którym jako materiał źródłowy zostały uwzględnione nie tylko teksty z pierwszej połowy XX wieku, ale także te pochodzące z XIX stulecia: ‘Papaver, roślina z rodziny makowatych (Papaveraceae) o dużych barwnych kwiatach osadzonych na wysokich kosmatych łodygach (...)’. Wskazane składniki obecne są także we współczesnym językowym obrazie *maku* [Piekarczyk 2004: 142].

W pierwszej chwili zaskakuje utrwalona w młodopolskich tekstach dysproporcja między komponentem ‘ma czerwone kwiaty’ a pozostałymi cechami fizycznymi *maku*. Fakt ten przestaje jednak dziwić, gdy uzmysłowimy sobie sposób rośnięcia maków, które z reguły występują w dużych skupiskach, np.: *Pszczół i motyli przecież nie mamy,/ Jak maków krasne wokół gromady* [W. Łaszczyński, *Polna róża*, s. 68]. Patrząc na kwitnące maki, widzimy przede wszystkim morze czerwieni. Czerwieni tak sugestywnej, przyciągającej i skupiającej uwagę, że nie jesteśmy w stanie dostrzec nic więcej. Siłą rzeczy pozostałe cechy fizyczne maków schodzą na dalszy plan, przestajemy je zauważać. Spostrzeżenie to potwierdzają malarzkie, szczególnie impresjonistyczne, przedstawienia maków z dominującą intensywną czerwienią barwnych plam, która kontrastuje z zielenią łąk i szafirem nieba, np. na płótnach Claude’a Moneta *Maki w Argenteuil* i *Pole maków* czy też Józefa Weyssenhoffa *Pole maków*. Monet nie bez powodu wybrał temat maków. Był on przecież malarzem, którego przede wszystkim zajmowała barwa: „Maki w realizacjach Moneta odzwierciedlają nie tyle, jak u Weyssenhoffa, fascynację urodą ziemi, ile raczej fascynację jej zmiennością i różnorodnością kolorystyczną, urodą zaskakujących zestawień barwnych, które artysta »odnotował«, podobnie jak w wielu innych pejzażach, podejmujących studia natury” [Rossa 2003: 242]. Podobne artystyczne kreacje pejzażu z makami obserwujemy w poezji, np.: *Pól mi zielone błyszczą malachity/ korałem maków tkane, srebrem ros* [G. Daniłowski, *Gdzie ona?*, s. 78].

¹ Wskazuje na to chociażby skonwencjonalizowany obraz łąki, na której maki z reguły wyrastają ponad inne rośliny, czy też pola z dojrzewającym zbożem i makami, które są w tym zbożu widoczne, a zatem muszą mu co najmniej dorównywać.

Najważniejsza w językowym obrazie *maku* cecha ‘ma czerwone kwiaty’ motywuje, co zresztą zrozumiałe, najliczniejszy krąg konotacji semantycznych. Czerwień makowych płatków jest szczególna: niezwykle żywa, wręcz płomiennoczerwona czy też ognistoczerwona z odcieniem żółci w słońcu i krwistej czerwieni, wręcz purpury – w cieniu. W poetycki sposób tę barwną zmienność oddała M. Grossek-Korycka w cytowanym wyżej fragmencie *Hafciarki*. Określenia barwy nawiązujące do ognia i krwi pojawiły się tu nieprzypadkowo. *Ogień* i *krw* to dwie nazwy referencji prototypowych słowa *czerwony* [zob. Tokarski 2004 b: 83-84]. Młodopolscy poeci bardzo często, odwołując się do tych kategorii, opisują kolor kwiatów maku, np.:

Płoną rzeką ognistą maki purpurowe!...
kwiaty ogniem płomienne... kwiaty krwią kwitnące,
łan szkarłatny pożogą buchający w słońce,
żywą krwią rozognione żagwie łun pąsowe!...

[A. Dobrowolski, *Płoną rzeką ognistą...*, *Róże*, s. 164]

Tego typu zabiegi artystyczne mają oczywiście konsekwencje semantyczne. Konotacje nazw odniesień prototypowych barwy *czerwonej*, wykazujące w języku polskim wyraźną zbieżność [Tokarski 2004b: 83], modelują znaczenie *maku*.

Skojarzenie *czerwieni maku* z *ogniem namiętności i żądz*, *ognistym temperamentem*, a także z (*gorącą*) *krwią* jako symbolem namiętności i pasji czy też krwią będącą wyrazem życia aktywnego, emocjonalnego [por. np. *człowiek z krwi i kości*, *pełnokrwisty bohater*, *krw nie woda*] pozwala wydobyc konotacje *maku* skupione wokół *treści erotycznych*, najogólniej rzecz ujmując. Konkretnie teksty uwydatniają szczegółowe konotacje mieszczące się w ogólnym spektrum *miłości zmysłowej*, np. w liryku Henryka Zbierzchowskiego jest to ‘dzikie pożądanie’:

Mrok... w oknie maki purpurowe płoną –
Rozgranych zmysłów tajemna muzyka,
Czas niby płyty szarawe umyka
Do gwiazd... w dal ciszą i snem rozdzwonioną.

Wzrok nasz moc jakaś opętała dzika,
W twoich źrenicach moje oczy toną...
Jak pod zaklęcia tajemną osłoną
Przestrzeń się od nas odsuwa i znika.

[*Sen nocy letniej*, s. 17]

W innych utworach *czerwone maki* konotują 'zmysłową rozkosz', 'żądze', np.:

o, pieniące się krwią szkarłatne maków kruże!...

O, godzino szaleństwa żarna... słodka... pusta!...

o, oczy, w których żądzę płoną błyskawice!...

o, wezbrany rozkoszą piersi – gołębice!...

o, usta całowane... słodkie, krwawe usta!...

[A. Dobrowolski, *Omdlenie*, Róże, s. 163]

czy też 'gwałtowną namiętność', np.:

Płoną łańcem szkarłatnym maki purpurowe,
krwią nabrzmiałe z rozkoszy słonecznej pieśczoły...
(w białym dworku dziewczyna w warkocz szczerozłoty
wpina jak mak czerwone maki koralowe...)

(...)

Płoną maki!... wybucha ogniem każdy kielich,

rozpłomienia je żarnie słoneczna rozpusta...

(gdzieś dziewczę daje komuś swoje maki-usta,

z uśmiechem na witrażach twarzączek anielich...)

[A. Dobrowolski, *Płoną rzeką ognistą...*,
Róże, s. 164-165]

Miłość i rozkosz to także symboliczne znaczenia maku, potwierdzone przez W. Kopalińskiego [2006: 216], który przywołuje przykład Kanachosa – twórcy posągu Afrodyty w Sykionie, ukazującego boginię z makiem w jednej ręce, a jabłkiem w drugiej. Inne źródła także podają, że mak był jednym z atrybutów Afrodyty. Ponadto Wenus piła wywar z maku na swym weselu z Wulkanem [Kempiński 1993: 268]. Do związku maku z Afrodytą odnosi się także wróżba miłosna (gr. *tēléphilon*) z liści maku [Kopaliński 2006: 216].

Za element konwencjonalnego obrazowania można uznać porównanie ust do maków, np.: *Rozpłomień usta jako maku pęk/ Ust swoich lekkim drżeniem* [S. Wyrzykowski, *Rozkołysz zmysły wonią białych rąk...*, s. 118]; *Poznałam ja usta twoje/ Usta palące,/ I są mi one jak maki/ Krasne na łące...* [M. Kulikowska, *Miłość*, P, s. 63]. Zabiegi poetyckie polegające na zestawianiu ust kochanki z kwitnącymi makami mają na celu nie tylko podkreślenie zmysłowej urody ukochanej (a konkretnie pięknych ust kobiety), ale służą także wyeksponowaniu treści erotycznych poprzez skojarzenie *ust z pocałunkiem*, np.: *O, maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie!//*

O, usta całowane, drogie usta twoje! [K. Zawistowska, *O, maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie...*, s. 29]; *Kiedy maki nam w zbożach zakwitną –/ pocałunki – płomień kochania?* [Z. Wojnarowska, *Przed wiosną*, KM, s. 229]. Regularnie realizowany w młodopolskich tekstach poetyckich ciąg asocjacyjny: maki – usta – pocałunek ma zdecydowanie erotyczny charakter. Motyw ten zresztą odznacza się szerszym zasięgiem. W kulturze europejskiej całowanie czyichś ust jest jednoznacznie kojarzone z miłością erotyczną [zob. też Wysocka 2009: 73].

Cytowane wcześniej liryki S. Wyrzykowskiego i M. Kulikowskiej pokazują jednak, że w tekście niekoniecznie muszą pojawić się słowa *pocałunek*, *całowanie*, by poetycki obraz *maki – usta* miał zabarwienie erotyczne. Usta zestawione z makami lub do nich porównane niemal zawsze w młodopolskich tekstach kreatywnych symbolizują miłość zmysłową i namiętą. Dlaczego? Usta odznaczające się intensywną czerwienią (w tekstach młodopolskich tę intensywną czerwień podkreślają właśnie maki) to przecież jeden z najbardziej zmysłowych atrybutów kobiety postrzeganej jako obiekt erotycznego zainteresowania. Odpowiedzi na postawione wyżej pytanie udziela nam nie tylko kulturowo zdeterminowane wyobrażenie kobiety, ale również język, w którym zostało odzwierciedlone wyobrażenie ust „służących do pocałunków”. Semantyka słowa *całować* zawiera sąd, „że usta są »narzędziem« czynności, do której odsyła verbum, dlatego w zasadzie język nie dopuszcza tautologii typu *całować ustami/ wargami*” [Wysocka 2009: 72].

Konotacja *maku* ‘namiętność’ w młodopolskich tekstach artystycznych często jest uszczegółowiana jako ‘gwałtowna męska namiętność’. Na przykład w wierszu Bolesława Leśmiana mak przemienił się w purpurowego koguta, który symbolizuje m.in. chuć, męskość i zabronione pożądanie seksualne [Kopaliński 2006: 146-147]:

Mak, sam siebie w śródpolnym wykrywszy bezbrzeżu,
Z wrzaskiem, który dla ucha nie był żadnym brzmieniem,
Przekrwawił się w koguta w purpurowym pierzu,
I aż do krwi potrząsał szkarłatnym grzebieniem,
I piał w mrok, rozdzierając dziób, trwogą zatruty,
Aż mu zinał prawdziwe odpiały koguty.

[Przemiany, s. 97]

Wskazaną cechą konotacyjną potwierdza także dziewiętnastowieczna „mowa kwiatów”, w której mak był głównie symbolem gwałtownej męskiej namiętności [Baturewicz /b.d.w./: 53]. Podobne konceptualizacje maku występują również we współczesnej polszczyźnie, czego świadectwem

mogą być między innymi wiersze Jerzego Harasymowicza² czy Haliny Poświatowskiej³.

Z kolei konotacja *maku* 'miłość zmysłowa' rozwija się w kierunku 'rozpusty' poprzez skojarzenie kwiatu z fenicką boginią miłości, Astarte, której kultowi towarzyszyła świątynna prostytutka. Bóstwo słynęło także z niezwykłej agresji, brodziła, na przykład, we krwi zabitych wrogów [Cotterell 1993: 32-33]. Przykładem takiej konceptualizacji maku może być wiersz W. Kosiakiewicza:

Do twej świątyni biegnę, o! krwawa Astarte!
Gdzie progów – drzwi bronzowa tarcza strzeże wiernie
Tympany na kolumnach z porfiru oparte,
Na lśniącym czole fryzu – bazaltowe ciernie.

Tobie ofiary moje składam, o! Astarte!
Wieniec czerwonych maków umaiwszy głowę
Różgami twych kapłanek ciało me podarte
Niosę – spragniony nowych mąk – pod różgi nowe.

[*Astarte*, s. 53]

Konotacje skupione wokół 'miłości zmysłowej', 'namiętności' i 'rozkośszy', ze względu na liczne poświadczenia tekstowa, ich ponadindywidualny charakter, a także obecność w kulturze, można uznać za relewantne w młodopolskim obrazie *maku*.

Drugi biegun semantyki *maku* tworzą konotacje 'zagrożenia', 'cierpienia', 'nieszczęścia', a nawet 'śmierci'. Wskazane cechy znaczeniowe są konsekwencją dwubiegunowości emocjonalnej barwy *czerwonej*, która znajduje uzasadnienie w konotacjach nazw odniesień prototypowych [zob. Tokarski 2004 b: 83-87]. Uwikłanie *maku* w semantykę *krwi*, która konotuje treści wnoszące wartościowanie negatywne (por. *krw zbrodniczo przelana, mieć krew na rękach, broczyć krwią*) sprzyja uwydatnieniu konotacji 'nieszczęścia', 'zbrodni', np.:

² *mak/ wiele ma spraw/ na kapeluszu czerwonym/ jako grządk/ ognisty kawaler/ o oczach przekrwionych/ wszystkie jeszcze zielone/ panny rabarbarowe uwodzi/ przyparłszy je/ do płota/ słodycz z nich wyciąga* [*Mak*, Kwiaty ojczystej, s. 170].

³ *ten pocałunek/ pachniał jak rozgryziona lodyga maku/ czerwono posypał się z warg/ ten pocałunek/ zakwitł/ w miękkim wgłębieniu dłoni/ kiedy się wspierałam na palce/ dzwonił/ w dojrzalym polu* [****ten pocałunek...*, s. 90].

Rzeź krwawa kwitnie jak makowe pole,
 Makowym sokiem snu śmierć poi wargi...
 Jak piękna blada twarz na krwi purpurze,
 Na nieb błękitcie miedziana pożoga!

[L. Staff, *Adam*, I, s. 1118]

a także ‘śmierci’, czego przykładem może być wiersz Adama Stodora, w którym maki towarzyszą słowiańskiej bogini zimy i śmierci – Marzannie:

O, ty Marzanno, śmierci Pani!
 na skroniach twoich maków krew
 i biel blekotu – do Przystani
 twój obłąkańczy wabi śpiew

[*Marzanna XI*, Cd, s. 59]

Motyw *krwi przelanej*, jednoznacznie kojarzonej ze *śmiercią*, *poświęceniem życia*, szczególnie dla ojczyzny, w młodopolskiej poezji często zawężany jest do *przelanej polskiej krwi*, np.:

Na pola patrzę pszeniczne i żytnie
 I na winnice, zali na nich kwiaty
 Kraśne nie kwitną posiane przed laty,
 Zali krwi polskiej mak na nich nie kwitnie.

[W. Denhoff Czarnocki, *U obcych*, Zbiór5, s. 775]

a także *krwi żołnierskiej*, np.:

- Krew jego, lekkim kwieciem maków
 polnych na pobojowisku dawnem zakwita, purpurowa,
 młodzieńcza krew, ojczyźnie na sławę przelana.

[M. Wolska, *Ballada*, Tv, s. 36]

Sypcie garścią polne maki,
 bo trup to nie lada jaki
 postawiony na rozdrożu
 w srebrnym owsie, w złotym zbożu
 - żołnierz poległy na wojnie.
 Ubierzcie go, płaczki, hojnie,
 strójcie, jak obyczaj słyńie,
 aby leżał w karmazynie.

[K. Hłakowiczówna, *Lament nad poległym*, s. 50]

W kulturze czerwone maki symbolizują krew [Kopaliński 2006: 216], czego ilustracją stanowi popularna do dziś żołnierska pieśń *Czerwone maki* Feliksa Konarskiego. Potwierdzeniem tej symboliki jest także brytyjski zwyczaj noszenia w rocznicę zawieszenia broni w 1918 roku sztucznego kwiatu maku na cześć żołnierzy poległych w wojnie. Opracowania kulturowe, podejmujące próbę wytłumaczenia pochodzenia intensywnej czerwieni polnego maku, wyjaśniają, że w miejscach wielkich bitew wyrosły purpurowe kwiaty z krwi poległych żołnierzy [Kołodziejczyk 1946: 202; Lithuanis 1914: 146-171].

Przedstawione konotacje tworzą skonwencjonalizowany obraz *maku*, który obecny jest także we współczesnej polszczyźnie [por. np. wiersze Józefa Barana⁴, Janiny Więclawskiej-Laurentowskiej⁵, Poświatowskiej⁶].

Mniej liczne poświęcenia tekstowe charakteryzują konceptualizacje *maku* ewokujące 'niebezpieczeństwo', 'zagrożenie', które uwypuklone zostały, na przykład w tekście J. Żuławskiego, poprzez powiązanie *maku* z *gorączką*:

Żółta szata ją kryje; wargi ma spieczone,
krwawy wypiek na licach i oddech zatruty;
w oku obłąd się pali, pot ją zrasza suty,
mak i zwiędły heliotrop tworzą jej koronę.

Kurczowo prężąc palce przybliży się do mnie:
woń jej wieńca mnie dusi, jej oddech mię piecze,
wzrok jej myśli me miesza i zmieszane wlecze
w otchłań jakąś gorącą a mglistą ogromnie...

[*Gorączka*, I, s. 273]

Z kolei wiązanie *maku* z *krwawą pracą*, *trudem* i *krwawicą* wyzwała konotacje 'niezmiernego wysiłku', 'męki' i 'cierpienia', np:

⁴ *Żywy w nim tylko/ szkarłatny bukiet maków/ w wazonie / tik-tak-tik/ wyciekają z kwiatów/ ostatnie krople/ krwi* [*Martwy dom*, s. 250].

⁵ *Kule – kula o kula/ tu na dole w trzewiach – na ramieniu/ krew – I na dłoni – Mak – maki* [*Święty czas*, s. 60].

⁶ *potem jeden kwiat maku/ jak wykrzyknik / czerwony/ ona przeczy naszym ruchom/ przegina nas do ziemi/ zapachem/ ciepłem/ zatrzymuje wiecznie/ na chropowatej powierzchni ziemi/ bezwładnych miłością – śmierć* [***ona jest z nami..., s. 51].

Na łan wchodzę sam
 Patrę tu i tam:
 Rzadkie kłosy, bo łan taki,
 Tylko gęsto płyną maki,
 Nakształt krwawych płam.

(...)

Bo łan cichy, bo ta niwa,
 Przesycona tak jak żywa
 Krwiał pracownych łon

[J. S. Wierzbicki, *Łan*, P, s. 76-77]

Logicznym rozwinięciem konotacji skupionych wokół tematyki *śmierci, cierpienia* jest 'smutek', np.:

Byłaś jak cień tajemny, wciąż biegnący za mną;
 Byłaś na makach polnych krasną strugą krwi;
 Byłaś w Rosach poranka łzą tęczową kłamną
 I szaloną tęsknotą mych młodzieńczych dni.

[B. Ostrowska, *Tęsknota*, Ch, s. 26]

Mak ze względu na czerwoną barwę płatków łączony jest także z *męką Chrystusa*, np.:

I kto ujrzysz - gdy wiosna powróci
 I przylotny ptak znowu zanuci,
 I znów kwiaty pokojem zakwitną -
 Barwą w zbożu krwawą i błękitną:
 Pomnij, czyich przechodów to znaki
 Bo z Chrystusa krwawych potów maki
 Wzrosły w złotych zbóż fali bogatej,
 A z łez jego litości - bławaty.

[L. Staff, *Jak Polska przetrwała*, II, 96]

Według apokryficznych legend chrześcijańskich maki wyrosły z krwi Chrystusa, stąd też w scenach Ukrzyżowania są emblematem cierpienia Zbawiciela [Sikora 1987: 63; Impelluso 2006: 111]. W malarskich przedstawieniach, gdy towarzyszą Maryi i dzieciątku Jezus, są zapowiedzią przyszłej męki Chrystusa, np. na obrazie Rafaela *Madonna na łące* czy Mistrza z Kassy *Madonna z różą*. Wartościowanie konotacji 'cierpienie' w takim kontekście kulturowym jest ambiwalentne, ponieważ ofiara Boga-Człowieka ma wyższy eschatologiczny sens. Odkupieńcza rola męki i śmierci Jezusa, a także Zmartwychwstanie (taką symbolikę maków potwierdza

W. Kopaliński (2006: 215)) uzasadniają zatem asocjacje między *makami* a *niebem* i *aniołami*, które ewokują pozytywne doznania i emocje, np.:

Niebo się otwiera. I aniołowie po złotej drabinie schodzą na łąki zielone, kwieciste, srebrzystymi skrzydłami szeleszczą, gdy się po maki schylają czerwone.
Nie ma aniołów. Niebo jest zamknięte.
Niebo się otwiera. I mały Jezus u Marii na ręku igra, i z ocząt ciepłuchne promyki rzuca na domki biednych, małych ludzi.
Nie ma Jezusa. Niebo jest zamknięte.
Niebo się otwiera: uśmiech dziewczyny do narzeczonego – i uśmiech dziecka małego w kolebce.
O, bracia! bądźmy żniwiarzami uśmiechów.

[Z. Wojnarowska, *Uśmiechy 1*, Ww, s. 41]

Związek maków z wartościami chrześcijańskimi wciąż jest obecny i w kulturze, co poświadczają opracowania kulturowe, i w języku, czego świadectwem są m. in. współczesne teksty poetyckie Genowefy Jachowicz⁷ i Jana Twardowskiego⁸.

Czerwona barwa *maków* motywuje również inny krąg konotacji tekstowych. Czerwień i różnorodne jej odcienie, a szczególnie purpura i karmazyn, uznawane za barwy atrakcyjne, nobilitujące [Tokarski 2004: 84-85], uzasadniają konotację 'piękno'. Motywację cechy *maku* 'jest piękny' odnajdujemy zresztą w samych tekstach, np.:

I owszem, coraz ich więcej
Jarą płonieją krasą;
W królewskiej iście purpurze
Maki się słońcem pasą.

[J. Kasprówicz, *Księga ubogich*, V, s. 281]

'Piękno' *maku* ewokują utwory, w których kwiat podkreśla kobiecą urodę, np.:

⁷ Pani, przyniosłam Ci:/ (...) i mak czerwony, co zakwita w zbożu [Pani, przyniosłam Ci..., s. 5].

⁸ Modlę się Panie żebym nie zasłaniał/ był byle jaki ale przezroczyستی/ żebyś widział przeze mnie kaczkę z płaskim nosem/ żółtego wiesiołka co kwitnie wieczorem/ wciąż od początku świata cztery płatki maku [Przezroczyść, s. 109].

Na pierwszy bal, na pierwszy płas
 Ustroiłbym ja cię dziewczyno!
 W chabrów bławaty, w maków pons
 Rozkwitła spiętych kaliną,
 Zarzucił z mgły porannej szal,
 Przepasał kibić miedzą płową,
 Srebrny miesięczek dał nad głową —
 Na pierwszy bal!

[K. Laskowski, *Na pierwszy bal*, WiS, s. 115]

W tekstach o charakterze kreatywnym ‘piękno’ *maku* aktywizowane jest również dzięki porównaniu urodziwej dziewczyny do płonącego maku, np.:

Więc przed średnią pan wstał, złoty pierścień jej dał:
 „Ty mi będziesz kochanką i żoną,
 Kraśna dziewczko, już tak ci sądzono -
 Kraśna dziewczko, już tak ci sądzono.”
 Lecz ta, płonąc by mak, odpowiada mu tak: (...)

[B. Ostrowska, *Baśń o trzech siostrach*, P, s. 61]

Ze względu na odwołanie wiersza do gatunku baśni można uznać, że przedstawiony obraz kwiatu jest skonwencjonalizowany. O konceptualnej wyrazistości konotacji ‘piękno’ świadczy także fakt, że w Rosji o pięknej dziewczynie mawia się *śliczna jak mak* [Chevalier, Gheerbrant 1996: 769]. Ocena estetyczna *maku* uobecniona może być także wtedy, gdy wykładnikiem urody staje się prototypowa barwa przypisana roślinie. Na przykład w wierszu Z. Wojnarowskiej jest ona wyrażona przymiotnikiem *makowy*, np.: *W słonecznym blasku twoje usta/ makową mają barwę...* [Twe oczy, KM, s. 72]. Nie ulega wątpliwości, że w cytowanym fragmencie wiersza przymiotnik *makowy* odwołuje się nie tylko do koloru, ale jest także poetyckim wyrazem pochwały urody ukochanej.

‘Piękno’ *maku* w poezji z przełomu XIX i XX wieku konkretyzowane jest jako ‘piękno prawdziwe, naturalne’, np.:

Tłum urękawiczony i ukrochmalony,
 kolorem parasolek, staników i krawat
 zdumiewający żaby, słowiki i wrony
 i gaszący narcyzy, mak polny i bławat:

Pożegnajmy, o pani... wraz z jego codzienną
nudną inteligencją i mieszczańskim sprytem,
i chodźmy gdzieś na ziemię patrzeć cichą, senną,
zamajoną zielenią, gajami i żytem.

(...)

Nic nie szkodzi, o pani, choć twe sztuczne kwiaty
zapylą się od kurzu lub na deszczu zmiękną:
w polu rosną prawdziwe maki i bławaty,
a zamiast twych znajomych spotka pani piękno.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Na wiosnę VI*, s. 752]

Na takie modelowanie konotacji 'piękno' ma wpływ cecha *maku* 'rośnie w polu', a więc 'dziko', rozwijająca domenę MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Mak, powszechnie spotykany na polskich polach i łąkach, łączony jest ze swoją, rodzimą przyrodą.

Ewokowana w tekstach 'uroda' *maku* uzasadnia związane z nim pozytywne stany emocjonalne, przede wszystkim 'szczęście, radość', np.:

Przyszło przez krasę gorejących maków,
Przez rozedrganą miedź pszenicznych pól...
Błękitną ciszą, głębią orlich szlaków,
Przyszło jak szczęście – odeszło jak ból

[M. Czerkawska, *Sonata*, P, s. 122]

Na blizkiej cerkwi igrają równinie
Dziewczęta — rade świątecznej przyczynie
A gry ich proste, a śmiech nienaganny:
We wstęgach maku barw i barw dziewanny.

[M. Metelicki, *Wiośnianki*, s. 71]

Teksty artystyczne uwydatniają także przyczyny emocji łączonych z makiem. W Młodej Polsce warunkiem odczuwania pełnej radości życia było uczucie miłosne o charakterze erotycznym [zob. Sikora 1987: 44]. Nie dziwi zatem, że w liryku Jana Pietrzyckiego dziewczyna marząca o szczęściu, którego gwarantem jest miłość, przyciska do twarzy czerwone maki:

Płyną z zagonów fale czerwone,
Wiatr ponad niemi przelata cichy.
drżą purpurowe, cudne kielichy,
Złocistym pyłem słońca przelśnione...
(Dziewczyna kędyś o szczęściu marzy!
Śni miłość – usta, pragnieniem tchnące –
I w upojeniu tuli do twarzy
Maki czerwone, krwią gorejące...)

[*Maki*, F, s. 18]

‘Piękno’, ‘szczęście’, ‘radość’, wywodzące się od cechy *maku* ‘ma czerwone kwiaty’, stanowią podstawę motywacyjną dla konotacji ‘uroda życia’, np.:

Radości życia mego – krasne maki,
Purpurą malowane kwietne ptaki,
Motyle wy szkarłatne, dziwy, cuda!
Wy ognie w polach drżące, żywa Żłuda!

Radości wy, uśmiechy! Życie moje!
W pokłonach ja przed wami smętna stoję,
I ręce moje do was, krasne maki,
Wyciągam, w pustę Życia idąc szlaki!

[M. Kulikowska, *Bukiet maków*, P, s. 104]

Z kolei cecha konotacyjna ‘życie’ rozwija się w kierunku ‘życia aktywnego, emocjonalnego’. Jest to aktywność żywa i emocjonalna sprowadzona do działań w sferze cielesnej i zmysłowej, w pewnym sensie wykraczająca poza ustalone normy, np.:

Ciało mówi do duszy: „Jestem tu - w tych światach,
Gdzie i ty się zbłąkałaś. Ta sama nam droga.
(...)
Jeśli wolisz - każ mi się zapodziać na łące,
A zobaczysz, jak zaraz swoją białość zmacę
Purpurą rośnych maków, których dotyk nagły
Budzi szczęście i życie tak jasno tłumaczy!
(...)
Jam z tych światów, gdzie w ogniu grzech, śpiewając, płąsa,
Gdzie płoną piersi, wargi i kły, chciwe strawy -

[B. Leśmian, *Rozmowa*, s. 148-149]

Konotacje *maku* ‘piękno’, ‘szczęście’, ‘radość’ można uznać za cechy skonwencjonalizowane. Wskazują na to nie tylko liczne konteksty, które mają intersubiektywny charakter, ale także to, że przywołane komponenty znaczenia przypisane są całej kategorii KWIAT, a także mają status konotacji zleksykalizowanych nazwy *kwiat* [Piekarczyk 2004: 173-174].

Omawiane cechy odnajdujemy także we współczesnych tekstach artystycznych, np. Feliksa Raka⁹ czy też Franciszka Becińskiego¹⁰.

Niską frekwencję w młodopolskich tekstach kreatywnych wykazuje cecha *maku* ‘ma białe kwiaty’, np.: *płyń melodia Sabałowych skrzypiec,/ utkana z przędzy białych halnych maków...* [E. Kozikowski, *Nad „Króla Ducha”*, Zbiór5, s. 655], która motywuje konotację ‘ciszy’, np.:

Cisza... cisza w przestworzu...
Księżyc w srebrną sieć garnie
Śnieżne kwiaty makowe,
Gwiazd lśnią ciche latarnie – –

[W. Hordysz, *Kołysanka*, s. 48]

W tekstach z przełomu XIX i XX stulecia obserwujemy mocne utrwalenie konotacji *maku* skoncentrowanych wokół ‘spokoju’, ‘ciszy’ i ‘snu’. Wskazane cechy znaczeniowe rzadko motywuje cecha ‘ma białe kwiaty’. Zasadniczą podstawę motywacyjną tych konotacji stanowią właściwości fizyczne rośliny. Ziarenka maku mają działanie uspokajające i usypiające, stąd też na zasadzie metonimii, symboliczne znaczenia ciszy, spokoju i snu zostały przypisane całej roślinie [zob. Sikora 1986: 63]. Na poziomie języka omawianym treściami symbolicznym odpowiadają konotacje kulturowe. Najczęściej aktualizowaną cechą konotacyjną należącą do tego fragmentu ramy pojęciowej jest ‘sen’, np.:

Czym purpurowe maki
Na ciemną rzucił drogę?
Sen miałem, ale – jaki?
Przypomnieć już nie mogę.

[B. Leśmian, *Róża*, s. 19]

Teksty artystyczne często wprost odwołują się do obrazu *mak – sen*, np.: *Eheu, herosie! sny porzuć makowe* [Z. Wojnarowska, *Lecę do ciebie przez wieczność rozwartą...*, KM, s. 31]; *Piers twoja to z alabastru czarna, co napoje/ Makowe kryje w sobie, leniwych snów haszysz...* [L. Staff, *Szmaragdy*, I, s. 418]; *Ani mi noce z gwiazdzistych szlaków/ Rzucają snopy nasennych maków* [M. Czerkawska, *Odkąd na wojnę*, Zbiór5, s. 309]. *Ze snem łączona*

⁹ *Idź, posłuchaj śpiewu ptaków,/ Tych zza górki moich krzaków,/ Tam się spotkasz z pięknym kwiatem,/ Makiem polnym i bławatkiem./ W polu kwitnie mak czerwony,/ (...)/ Wiosna, radość, ptaków śpiew,/ Niech ustąpi ludzki gniew* [Niech ustąpi ludzki gniew, Kocham, s. 15].

¹⁰ *Zakwitł w zbożu mak kraśny, niebieskie modraki;/ uśmiecha się do nic pogodny błękit nieba,/ radośnie o nich śpiewa wonna niwa pszenna: -/ hej! hej! kwitną w zbożu i chabry i maki* [Polne kwiaty, Kocham, s. 42].

jest kategoria ‘cisza, spokój’, która warunkuje dobry wypoczynek (por. *sen dziecka, sprawiedliwego* ‘spokojny, mocny’, *odbierać, płoszyć komu sen z oczu* ‘przysparzać komu trosk, zmartwień’). W mitologiach indoeuropejskich jest to roślina wiązana ze śmiertelnym spokojem i ciszą [Kempiński 1993: 268]. Nie dziwi zatem, że w młodopolskie teksty aktualizują konotację *maku* ‘cisza, spokój’, np.:

Schodzą na duszę moją cisze,
Drzemią gdzieś rzeki w jasnej łunie,
A wiatr falami ich kołysze
I błądzi pieśnią w fal całunie.
Schodzą na duszę moją cisze.

Po polu morza zbóż się złocą,
Ogniste maki w nich się palą,
Szelestem cichym się łopocą
Ponad drzemiacą w słońcu falą.
Po polu morza zbóż się złocą.

[M. Kazecka, *Schodzą na duszę moją cisze...*, K, s. 71]

która ewoluuje w kierunku ‘ciszy szczęśliwej, dobrej’, np.:

Blask, cisza, spokój, taka moc wesela,
że zda się całą ludzkość niem obdzieli.

Kocham tę ziemię, maki i kąkole
zrywam garściami w żądne kwiatów dłonie,
nawet te osty w ciernistej koronie

[L. H. Morstin, *Południe skwarne, w blasku stawy, rzeki...*, Ch, s. 54]

Motyw wiązania *maków z ciszą i snem* stanowi jeden z najbardziej skonwencjonalizowanych sposobów obrazowania, którego źródła tkwią w czasach starożytnych. W Grecji boga snu, Hypnosa, przedstawiano najczęściej z wieńcem maków na głowie [Impelluso 2006: 111]. Według Hezjoda, Hypnos to uskrzydłony duch, który „fruwa w spokoju, pełen dobroci dla śmiertelnych” [Schmidt 2006: 150]. Mak jest także atrybutem Morfeusza – syna Hypnosa. Starożytni wierzyli, że uskrzydłone bóstwo przemierzało świat w poszukiwaniu śmiertelników, których dotykało kwiatem maku, by zasnąć [Schmidt 2006: 217]. Owidiusz przedstawia krainę snu jako ukrytą jaskinię, do której wejście porasta łąn maków i traw. Z tychże roślin Noc „wyciska sen”, który rozsiewa po osnutej mrokiem ziemi [Owidiusz 1995: XI].

Alegorycznym przedstawieniem Nocy jest kobieta z wieńcem z maków na głowie [Ripa 2008: 301]. Mak jako bardzo wyrazisty symbol snu pojawia się na obrazie francuskiego malarza Balthazara Klossowskiego de Rola *Le rêve I (Sen I)*. Znawca tematu, Tymoteusz Andrearczyk, w taki oto sposób interpretuje dzieło francuskiego artysty: „Mak polny znajduje się w centrum jego obrazu. Kiedy się wpatrzymy w przedstawioną scenę, symbol snu, ukryty w maku, staje się od razu bardzo czytelny. (...) Atmosfera w obrazie jest tajemnicza, jakby ze snu lub przejścia między jawą a snem, gdyż kobieta zasnęła w pozycji siedzącej, osunęła się na czerwoną poduszkę. Druga postać stąpa na palcach, przez co podkreślona zostaje cisza w obrazie” [2007: 35].

Ciąg skojarzeniowy cisza – spokój – sen znajduje w poezji modernistycznej dalsze rozwinięcie, które można wyeksplikować jako ‘spokój wieczny’, ‘sen wieczny’, ‘śmierć’. Artur Gruszecki pisał: „Sen i śmierć to dwaj bracia, jeden do drugiego podobny, wspólny jest im spokój, więc też symbolem śmierci jest mak” [1877: 449]. Starożytni Grecy przedstawiali nie tylko Sen i Noc, ale również Śmierć w wieńcach z maków [Macioti 2006: 93]. Takie konceptualizacje maku znajdujemy na przykład w poezji M. Szukiewicza:

A więc to ty, olbrzymi cieniu!
 Śnieżne brylanty na twej szacie,
 Nagie czerepy na ciemieniu,
 Zakrzepły uśmiech pośród szczęk,
 Miast berła w dłoniach – kośna żerdź,
 Miast róż – snorodnych maków pęk...
 Poznając: tyś jest Śmierć.

[*Na głębiach*, s. 35]

Makowe kwiaty są atrybutem nie tylko upersonifikowanej Śmierci, ale także Nirwany, np.:

Blask jej widziałem, nie podnosząc oczu
 i czułem, że to Nirwana się zbliża
 z makowem kwieciem w rozwianym warkoczu.

[J. Żuławski, *Lotos XXXV*, II, s. 201]

i Prozerpiny, np.:

Poraniłem ręce czerni gęstwina,
 Serce znikąd echa zwołać nie zdoła,
 I kołata martwą w piersi machiną:
 Niechże mi do snu już maki u czoła
 Strząśnie pomocna twa dłoń, Prozerpino!

[W. Korab-Brzozowski, *Maki* s. 283]

Przedstawiony w przywołanych utworach obraz śmierci utożsamianej ze snem niejako łączy się z pojęciem nirwany i postacią Prozerpiny. Atrybutem królowej Krainy Zmarłych jest mak, którego właściwości usypiające „symbolizują coroczne zasypianie ziemi, tak bliskie śmierci” [Schmidt 2006: 258]. Śmierć i nirwana były dla modernistów lekiem na ból istnienia, chorobę duszy. Z kolei mit o Persefonie – Prozerpinie stał się dla neoromantyków kosmiczną i metafizyczną alternatywą otchłani. „Za symbolami czerwienią płonącego maku i wyniesionego ponad korny tłum wtajemniczonych – mystów – wysmukłego kłosa pełnej pszenicy dostrzeżono już uniwersalną wykładnię tajemnicy życia, śmierci i z martwych powstawania, interpretację zatem ciągłości istnienia w najściślejszym splocie z tak wówczas pociągającą tajemnicą nieistnienia, niebytu, Nirwany” [Nowakowski 1977: 328]. W takim ujęciu waloryzowana pozytywnie śmierć nie budzi przerażenia czy grozy, lecz przynosi pożądane ukojenie, jest oczekiwana, bo niczego ostatecznie nie kończy i nie przekreśla.

Mak jako symbol śmierci często pojawia się na obrazach martwej natury, na przykład jest jednym z elementów kompozycji na obrazie *Martwa natura z kwiatami i owadami*, którego autorem jest Jacob van Walscapelle. Mak, będący emblematem snu i śmierci, spoczywa na innych kwiatkach – m.in. różach – symbolizujących życie. Całość stanowi ilustrację odwiecznego cyklu życia i śmierci [Impelluso 2006: 111-112]. Podobną wymowę ma obraz *Ofelia* Johna Everetta Maillaisa. Unoszące się na wodzie ciało ukochanej Hamleta, otaczają kwiaty, m.in. róże oznaczające młodość i życie oraz czerwone maki symbolizujące śmierć. Mak jako symbol snu wiecznego widnieje również na obrazie *Beata Beatrix* Gabriela Rossettiego, który namalował to dzieło po śmierci ukochanej żony, a zarazem modelki, Elizabeth Siddal, zmarłej po długiej chorobie, prawdopodobnie po przedawkowaniu opium [100 najświetniejszych obrazów świata 2010: 153].

Kojące właściwości snu łączonego z makiem sprzyjają wyzwoleniu asocjacji związanych z ‘ukojeniem’, ‘pokrzepieniem’, a nawet ‘uzdrowieniem’, np.:

W dłoni mej kwiaty maku widzicie:
 To sen, gdy nadto życie zaboli;
 Makowe ziarnka rzucam obficie:
 To krocie życzeń szczęśliwej doli.
 (...)
 Lecz gdy coś w waszym sercu się zwali,
 Niechaj was listek uśpi makowy,
 Byście do życia silniejsi wstali.

[K. Gliński, *Znajomy gość*, PII, s. 75]

Pociechę daje nie tylko dobry, krzepiący sen, ale także ‘zapomnienie, niepamięć’, które konotuje *mak*, np.:

„Zaśnij na kwiatach” szept królewna
I mak na oczy prószy
„Niech spłynie słodka melodia rzewna
„Do smutnej Twojej duszy...

„Zaśnij na kwiatach – zniknie niedola
I znowu jasno będzie
Popłyniem razem przez ciche pola
Jak białe dwa łabędzie...

[E. Bieder, *Zapomnienie*, s. 51]

Konotacje *maku* ‘niepamięć’, ‘zapomnienie’ znajdują uzasadnienie w kulturze. Owidiusz (XI) powiada, że maki rosły na brzegach rzeki Zapomnienia. Cesare Ripa Zapomnienie miłosne opisuje w taki oto sposób: „Dzieciak uskrzydłony, w wieńcu z maków, siedzący w uśpieniu koło studni, na której podstawie wypisane jest FONS CYZICI. (...) Maki na jego głowie są znakiem spoczynku, jakim cieszymy się w miłosnym Zapomnieniu, gdyż mak napędza sen. Nie bez przyczyny Ariosto, opisujący w 14 pieśni siedzibę i jaskinię snu, u wejścia do niej stawia Zapomnienie” [2008: 422-423]. Takie konceptualizacje maku sprzyjają ewolucji konotacji ‘pokrzepienie’, ‘uzdrowienie’, ‘zapomnienia’ w kierunku ‘odrodzenia’, rozumianego jako nadanie sensu życiu, np.:

My dziś chodzimy posępni, chmurni,
Sądząc, że góry cudownym znakiem
Serca obsięją upojeń makiem,
I szare życie się rozkoturni.

[J. Kościelski, *Odrodzenie*, s. 61]

której logicznym rozwinięciem jest konotacja ‘nowe życie’, np.:

A śladem biegło jej – zniszczenie.
A kiedym śledził, pełen gniewu,
Jej dróg – szedł czas pustkowie szlakiem,
I niepamięci wiejąc makiem,
Byt nowy budził z jej posiewu.
Mogły w darni upowiciu
Stroiły kwieciami swoje czoła,
I grała ptaszków pieśń wesoła,
Psalm zwycięskiemu dzwoniąc życiu.

[W. Zagórski, *Vanitas vanitatum*, s. 139]

Dodatkowym kontekstem dla omawianych treści semantycznych może być eleuzyńska symbolika maku obecna w kulturze: mak łączony z Demeter oznacza potęgę snu i zapomnienia, które właściwe jest ludziom po śmierci i przed odrodzeniem [Magnien 1950: 136]. Ten fragment struktury znaczeniowej słowa odznacza się trwałością oraz zakorzeniem w kulturze i języku, o czym może świadczyć obecność omawianych konotacji we współczesnych tekstach artystycznych, np. w wierszu Doroty Kostewicz¹¹.

Młodopolskie teksty artystyczne aktualizują także inne konotacje *maku*, których podstawę motywacyjną stanowi 'sen' zespolony z 'marzeniem sennym', np.:

Mówią, że jeszcze chowa wielki dar mi życie,
który tak płomiennymi powiedzie mnie szlaki,
jak myśli moje – one – te ponsowe maki.

[W. Krzyżanowska, *Czerwone maki*, s. 125]

Taki obraz *maku*, w którym zaktywizowane zostały skojarzenia z *pięknem*, *urodą życia* i *niespodzianką*, wyzwała konotacje 'nadzieja', 'marzenie'. Istnienie komponentu semantycznego 'piękno' w znaczeniu słowa *sen* poświadczają chociażby frazeologizmy *piękny jak sen* 'bardzo piękny', *być, zdawać się snem* 'być zdawać się czymś niezwykłym, pięknym, czarownym, nieuchwytnym'. Jeszcze wyraźniej, bo *explicite* zestawione z nazwą, te potencjalne odcienie znaczeniowe *maku* widoczne są w utworze Z. Dębickiego:

Jakże ciężko zobaczyć, że kwitnące maki
Górnym marzeń, snów pięknych i złotych nadziei
Odarte swe łodygi poddają zawiei
I kruszą się na wietrze i na deszczu mokną,
Co kropli gęstych biczem siecze co dzień okno,
Gdy jesień przewielmożna do wrót zakołata,
Ukazując bez obsłon prawdziwą twarz świata!...

[*Jakże ciężko...*, P, s. 51]

Warto podkreślić, że w cytowanym fragmencie wiersza poetyckiemu zestawieniu maki – marzenia, sny, nadzieje, które charakteryzuje krótkotrwałość, kruchość i ulotność, towarzyszy nastrój smutku i melancholii. Owa przygnębiająca atmosfera wynika z refleksji podmiotu lirycznego nad

¹¹ w kalejdoskopie dni/ geometryczny wzór/ życie/ na wszystkie sposoby/ układa/ co słuszne/ co niesłuszne/ i tylko Onejros wie/ o postaciach którymi/ zaludniasz swoje sny/ misterium eleuzyńskie/ trwa/ kwiaty maku wplatasz/ we włosy [Misterium Eleuzyńskie, s. 57].

istotą życia, z uświadomienia, że piękne, młodzieńcze nadzieje w prawdziwym życiu nigdy się nie spełniają.

Młodopolskie teksty poetyckie wyraźnie pokazują (dowodzi tego ich wysoka liczba), że istotne miejsce w strukturze semantycznej nazwy *mak* zajmuje cecha 'kwitnie latem', rozwijająca domenę CZAS KWITNIE-NIA. Skojarzenie maku z letnią porą roku jest bardzo silne, w badanym materiale w zasadzie nie znajdujemy kontekstów wskazujących na inny czas kwitnienia rośliny, co pozwala uznać cechę 'kwitnie latem' za składnik skonwencjonalizowanej części znaczenia nazwy. Omawiany komponent obecny jest także we współczesnym semantycznym obrazie *maku* [Piekarczyk 2004: 146].

Kwitnące maki stanowią z reguły centralny element letniego pejzażu przesyconego blaskiem życiodajnego słońca, np.:

Słońce! – w upalnym złotem, rozgrzanem lecie...
 Życie, hen gdzieś na oścież rozwarło podwoje.
 Pośród łąnów poszumnych kraśne maków kwiecie,
 Rozchyła purpurowe, słodkie usta swoje –

Nietknięte przez nikogo koralowe kwiecie
 Całowane skrzydłami pszczoł grających w roje,
 Wtulone w pszennych kłosów pieszczące zamiecie,
 Rozchyła purpurowe, słodkie usta swoje...

[M. Kazecka, *Maki*, P, s. 44]

Wydaje się, że jasny, przeniknięty światłem słonecznym obraz z czerwonymi makami sygnalizuje 'witalność' i 'energetyzm', charakterystyczne dla solarnego kultu, który obecny jest w literaturze Młodej Polski¹². Maki, kwitnące w *upalnym złotem, rozgrzanem lecie* i zestawione z życiem, które *na oścież rozwarło podwoje*, są niejako nasycane, napromieniowane znaczeniami ewokowanymi przez *słońce* – symbol źródła energii i mocy życiowej. Wyeksponowaną w liryku 'witalność' i 'biologiczną siłę natury', dodatkowo wspiera motyw pszczoły i pszenicznych kłosów – symbole płodności.

¹² Genezę kultu słonecznego wiązać można z „nietzscheanizmem lub synkretyzmem religijnym, pozwalającym odwołać się do egzotycznych i prasłowiańskich kultów” [Wydrycka 1998: 48].

Obraz *maków* w klasycznym letnim anturazie (*promienne słońce motające złotą sieć*¹³, *złote zboże, lipcowe południe*), aktywizuje pierwiastek erotyczny¹⁴, potęguje ekspresję uczucia miłosnego, np.:

O, jak się płoną maki pośród kłosów złota!
O, jak pęki ich płoną jasne, karminowe!
Przyszło słońce promienne i złotą sieć mota
W rozmodlone i ciche południe lipcowe.

Pośród kwiecia rozgościł się blasków czar święty!
Obudziła się harfa miłości grająca,
(Patrząc w namiot słoneczny, nad łańcem rozpięty,
Chłoną maki w pierś młodą pałacy żar słońca).

[J. Pietrzycki, *Maki*, F, s. 18]

Cytowany fragment wiersza zwraca uwagę również dlatego, że aktualizuje konkretyzację cechy ‘kwitnie latem’, czyli ‘kwitnie w lipcu’.

Konstrukcja letniego pejzażu, podkreślająca erotyczną funkcję maku, stanowi idealną scenografię dla miłosnych pieśniod. Przykładowo, w liryku Kazimierzy Zawistowskiej zmysłowe doświadczenia upalnego, letniego dnia i maków – symbolu lata [Kopaliński 2006: 216] zostały połączone z fragmentami erotycznych scen:

Słońce, Słońce! I maków purpurowych kwiecie!
Pszennych łańców poszumy, pszczoł grające roje,
I usta całowane, drogie usta twoje,
I w lipowych alejach kwietniane zamiecie!

[O, *maków purpurowych, kraśnych maków kwiecie...*,
s. 29]

Zdecydowanie ponadindywidualny charakter ma cecha *maku* należąca do subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘rośnie w polu, zbożu’, wprowadzająca informację, że mak rośnie dziko, nie jest sadzony przez człowieka, np.: *Czasem krasny mak wystrzeli/ Łanów król!* [K. Gliński, *Obrazek sielski*, PII, s. 15]; *Biegające prosto miedze wśród żyta,/ gdzie mak czerwienią śmiałą*

¹³ *Złota sieć* może tu być poetyckim ekwiwalentem „złotego pyłu”, który jako jeden z elementów południowej pory dnia stawał się wyznacznikiem erotycznego wymiaru utworów np. B. Ostrowskiej. Złoty pył był także częstym motywem orientalnej poezji miłosnej [Wydrycka 1998: 50].

¹⁴ Młodopolskiemu witalizmowi i biologizmowi często towarzyszył panerotyzm: „Witalistyczna odmiana młodopolskiego seksualizmu różni się zdecydowanie od jego odmiany schopenhauerowskiej. Jest to seksualizm wzorujący się na elementarnych prawach natury, jak gdyby pozapsychiczny” [J. Kwiatkowski 1977: 278-279].

rozkwita [Z. Dębicki, *Za bramą*, P, s. 29]; *Idę ci łanem... żyto się kłania,*/ *Szumią wesoło chabry i maki* [F. Arnsztajnowa, *Pani*, PII, s. 23]; *W rozchwianej gęstwie żyta chabry się niebieszczą,*/ *Gdzieniedzie pąsowieją maków polnych kwiaty* [W. Wolski, *W zbożu*, Róże, s. 49]. Duża liczba tekstów i załóżona oczywistość eksponowanej w nich cechy ‘rośnie w zbożu’ dowodzą, że obraz *maku* jako kwiatu polnego jest mocno utrwalony w polszczyźnie przełomu XIX i XX wieku. Komponent ten ma analogiczny status również we współczesnej strukturze semantycznej nazwy [Piekarczyk 2004: 223; Bondkowska 1994: 19, 21]. Na utrwalenie takiego wyobrażenia kwiatu niewątpliwie wpłynęły czynniki pozajęzykowe, związane z bazą doświadczeniową człowieka: maki są nieodłącznym elementem polskiego krajobrazu, głównie występują na polach, łąkach, miedzach.

Prototypowa cecha ‘rośnie w polu’ i konotacja ‘jest piękny’ motywują cechę ‘jest ozdobą pól’, za przykład mogą tu posłużyć cytowane wcześniej fragmenty wierszy Gustawa Daniłowskiego *Gdzie ona?* czy też M. Kulińskiej *Bukiet kwiatów*.

Wiązanie *maków z polem, naturą* sprzyja również wyzwalanu asocjacji z ‘prostotą’ i ‘swojskością’, np.:

Pierś mi strawił zatruty mego wieku rozczyn –
 Duch zmęczony, że sam by pragnął siebie przerość,
 Tęskni dziś za spokojem zapomnianych wioszczyn,
 Gdzie pod lip starych cieniem kwitnie złota szczerzość.
 Znudziły mnie zawroty tej abrakadabry –
 Prostoty chcę, zieleni śród lasów i opól:
 Nęcą mnie kraśne maki i niebieskie chabry

[A. Lange, *Rym III*, Zbiór4, s. 311]

Konceptualizacja *maku* jako kwiatu rosnącego w zbożu pozwala również wydobyc konotacje ‘płodność’, ‘urodzaj’, ‘dostatek’, np.:

Ziemia rodzi – Pot chlebny wydycha jej łono –
 Nad tłem grudy spalonej, spękanem i szarem,
 Gną się omdlałe łany pod ziarna ciężarem,
 Krasne maki krwi pianą wezbranych warg płoną...

[W. Dzierżanowski, *Ziemia rodzi ...*, Nj, s. 73]

Kto całował mak w zbożu - nie zazna niedoli!
 Trawa z ziemi wyrwana pachnie, lecz nie boli...
 Kocham stopy twoje bose,
 Że deptały kruchą rosę,
 Rozróżniając na oślepek chabry od kąkoli.

[B. Leśmian, *Łąka*, s. 152]

Wskazane konotacje dodatkowo wpierają właściwości fizyczne rośliny, a mianowicie wielość ziaren mieszczących się w główce maku. Z tego powodu mak był symbolem płodności już w czasach starożytnych, a używano go do zabiegów magicznych mających na celu pomnażanie dóbr materialnych. Mak w antycznej Grecji wiązano także z Demeter, opiekunką zbóż [Kobielus 2006: 127]. Był on również atrybutem Hery i Kybele jako patronek żon i matek, a także Artemidy jako dawnego bóstwa płodności i opiekuńki rodzących [Kopaliński 2006: 215].

Konceptualizacja maku jako kwiatu pięknego determinuje główne cechy rozwijające domenę RELACJA DO CZŁOWIEKA. Zebrany materiał wyraźnie pokazuje, że mak najczęściej wykorzystywany jest przez człowieka do ozdoby, np.: *Maków włożę polnych wianek/ na włosy* [K. Iłakowiczówna, *Czarna plama*, s. 66]; *Krasne maki, pragnę, wpleść w me długie kosy...* [M. Kulikowska, *A dla ciebie miły, a dla ciebie miły...*, P, s. 68]. Może być także ofiarowany innym ludziom, np.:

Gdym był dzieckiem, dla swej Matki
Rwałem kwiecie z pól i łąk:
Barwne maki i bławatki,
Czasem polnej róży pąk.

[W. Bukowiński, *Kwiaty V*, Np, s. 102]

Teksty eksponują również cechę ‘ma właściwości lecznicze’, np.: *Czy widzialesz wschód słońca, czy lecznicze maki?* [L. M. Staff, *Błogosławiony bądź mi...*, s. 108].

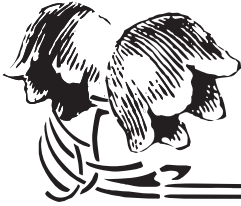
Z przedstawionych analiz wynika, że semantyczny obraz *maku* jest dosyć mocno utrwalony w języku i kulturze Młodej Polski. Najważniejszym, prototypowym składnikiem, który determinuje rozbudowaną strukturę znaczenia, jest charakterystyka kolorystyczna. *Czerwień* kwiatów *maku*, poprzez odwołania do nazw *ognia* i *krwi* – referencji prototypowych dla barwy czerwonej, otwiera miejsce dla cech tworzących centrum konotacyjne słowa: ‘miłość zmysłowa’, ‘namiętność’, ‘pożądanie’, ‘piękno’, ‘szczęście’, ‘radość’, ale i ‘zagrożenie’, ‘cierpienie’, ‘przelana krew żołnierska’, które obecne są także we współczesnej polszczyźnie. Wartościowanie towarzyszące poszczególnym składnikom znaczenia jest także pochodną dwubiegunowości emocjonalnej nazw odniesień prototypowych.

Istotne miejsce w ramie pojęciowej słowa *mak* zajmują także konotacje ‘spokój’, ‘cisza’, ‘sen’ i ‘śmierć’, motywowane uspokajającymi i usypiającymi właściwościami makowych nasion, obecne do dziś w semantyce nazwy.

Do rozbudowy znaczenia *maku* przyczyniają się także cechy związane z charakterystyką temporalną – ‘kwitnie latem’ oraz środowiskową – ‘rośnie w polu, zbożu’, które tworzą stabilny rdzeń znaczenia nazwy. Pierwsza z nich stanowi podstawę motywacyjną dla konotacji ‘witalność’ i ‘energetyzm’, druga natomiast motywuje cechy ‘jest ozdobą pól’, ‘prostota’, ‘płodność’, ‘urodzaj’, ‘dostatek’. Fragment znaczenia *maku* uwarunkowany cechami subram CZAS KWITNIENIA i MIEJSCE ROŚNIĘCIA w dużej mierze jest kontynuowany we współczesnym językowym obrazie kwiatu.

Trzeba jednak zaznaczyć, że choć najistotniejsze, mające swoje źródło jeszcze w starożytności, konotacje kulturowe *maku* są nadal obecne w semantycznej strukturze słowa, to nie mają one już tak mocnych poświadczeń we współczesnych tekstach jak w młodopolskich. Badania ankietowe, w których *mak* ma niską frekwencję [Bondkowska 1994: 21], także wskazują na słabe utrwalenie obrazu kwiatu w języku współczesnych Polaków. Wpływ na to może mieć kilka czynników: słabnące oddziaływanie tradycji kulturowej na użytkowników polszczyzny, utrata przez współczesnego mieszkańca Polski bliskiego kontaktu z „dziką” przyrodą, a także coraz rzadsze występowanie maków w krajobrazie polskim.





KONWALIA

— KWIAT MAJA

Słowo *konwalia* wywodzi się z łac. *Lilium convalium* (lilia dolin, lilia z doliny), powszechnie używanego w piśmiennictwie XV i XVI wieku. Osiemnastowieczny przyrodnik, K. Linneusz, zmienił nazwę kwiatu na *Convallaria maialis*¹, ponieważ *Lilium convalium* często mylono z *Lilium candidum* [Rumińska 1981: 505]. *Convallaria maialis*, nawiązuje do czasu kwitnienia rośliny, jednak czytelny związek z doliną pozostał w pierwszym członie terminu, ponieważ *convallaria* została utworzona od łacińskiego *convallis* ‘dolina’ i greckiego *leirion* ‘lilia’ [Guyot, Gibassier 1968: 17]. Pierwotna nazwa, eksponująca miejsce rośnięcia kwiatu, przetrwała w wielu językach europejskich, np. ang. *lily of the valley*, fr. *lys de la vallée* czy wł. *giglio della valle*. W świetle przytoczonych faktów uprawnione wydaje się założenie, że: skoro nazwa jest łacińską pożyczką, nie odzwierciedla doświadczeń, jakie z kwiatem wiązali użytkownicy języka polskiego. W konsekwencji trzeba także uznać, że informacje wyłaniające się ze struktury onomazjologicznej nazwy są nieistotne z punktu widzenia semantycznego obrazu *konwalii* utrwalonego w polszczyźnie. W dalszej części pracy będę starała się jednak pokazać, że nie można zupełnie ignorować problemu nazwy i wiedzy, jaką ona ze sobą niesie.

Niewiele o językowym obrazie *konwalii* można odczytać z definicji zamieszczonych w słownikach pochodzących z drugiej połowy XIX i początku XX wieku. Znajdują się w nich następujące charakterystyki kwiatu: SWil – ‘(Convallaria) roślina z rodziny *szparagowych* (Asparageae), należąca do klasy 6, rzędu *jednostłupkowego* wedł. ukł. Linn.; gatunki: = *wonna*

¹ W polszczyźnie słowo *konwalia* po raz pierwszy odnotował Syreniusz w *Zielniku* [1613], a nazwę *konwalia majowa* R. Pacewicz w pracy *Botanika treściwie zebrana dla młodzieży* [1867]. Kwiat ten posiada wiele nazw zwyczajowych i ludowych, np. *konwalia leśna*, *lanusz*, *lanka*, *lanuszka*, *końska grzywa*, *lilia polna*, *gładysz*, *kokoryczka*, *majówka*.

v. *dwuliściowa* (convalja majalis), *Lanuszką*, *Lanką* zwana, kwiaty ma białe, pachnące, jagody czerwone; odmiana o kwiatach różowych w języku emblematycznym kwiatów oznacza *powrót szczęścia*; = *kanciasta* v. *kątowa* (*C. polygonatum*), dawn. *Kokoryczką*, posp. *Babiąkrówką* v. *Krówką* zwana, roślina lekarska, kwiaty ma białe u wierzchu zielone, jagody błękitne; = *wielokwiatowa* (*C. multi flora*), in. *Liczydło*, *Łoczydło*, *Licznokwiat*, jagody ma czerwone; = *okrągowa* v. *okółkowata* (*C. verticillata*); *szerokoliściowa* (*C. latifolia*); = *czteropręcikowa*, ob. *Majownik dwuliściowy* (*Maianthemum bifolium*); SW – ‘(convallaria) roś. z rodziny liliowatych a. jej kwiat’ – dalej następuje spis nazw gatunkowych, jednak bez wskazania ich cech. Poza przyporządkowaniem *konwalii* do nadrzędnej kategorii botanicznej i terminami łacińskimi, definicje zawarte w obu słownikach nie podają żadnych istotnych informacji o cechach rośliny, np. wyglądzie, miejscu rośnięcia czy czasie kwitnienia. W *Słowniku wileńskim* bardziej szczegółowo zostały opisane konkretne gatunki, spośród których najbardziej rozpowszechniona jest *convalia maialis*, a przypisana jej cecha ‘ma białe kwiaty’ charakteryzuje typowe wyobrażenie kwiatu. Na stereotypowość tego składnika wskazuje także komentarz w *Słowniku Lindego*: „ziele znajome z kwiatów białych, rośnie po lasach wilgotnych”. Warto tu zwrócić uwagę na fakt, że *biel kwiatów* została przypisana *konwalii* jako nazwie z poziomu *folk genera*, a nie *specific taxa* (tak jak w SWil). Ponadto w *Słowniku wileńskim* odnotowana została konotacja kulturowa ‘oznacza powrót szczęścia’.

Komponent semantyczny ‘ma białe kwiaty’ *konwalii*, należący do najważniejszej w strukturze semantycznej nazw kwiatów subramy CECHY FIZYCZNE, jest składnikiem prototypowym, choć nie dowodzą tego ani definicje leksykograficzne, ani skonwencjonalizowane fakty językowe. Pomocne okazują się tu utwory poetyckie, w których znajduje się potwierdzenie dla tej kulturowo ustabilizowanej cechy (trudno przecież wyobrazić sobie konwalię o innych kwiatach niż białe). W młodopolskiej poezji składnik ‘ma białe kwiaty’ pojawia się z dużą częstotliwością i jest jedyną nazwą barwy, którą teksty przypisują konwaliowym kwiatom, np. *O konwalie! Jesteście białe, ciche, z słodką wonią*, [L. Szczepański, *Konwalie*, s. 51]; *irys w konwaliach – Murzyn zapędzony w śniegi* [S. Miłaszewski, *Okno kwiaciarni*, s. 26]; *Pęk konwalji śnieżno-białe* [W. Bukowiński, *Kwiaty III*, Np, s. 101]; *i konwalje białe* [M. Gawalewicz, *Znane dzieje*, s. 248]. Ponadindywidualny charakter kontekstów, a także regularność i częstotliwość eksponowania tego komponentu dowodzą relewancji cechy ‘ma białe kwiaty’ w językowym obrazie *konwalii*.

Obok charakterystyki kolorystycznej młodopolskie teksty artystyczne dosyć regularnie eksponują cechę ‘jest niewielka, delikatna’, którą impli-

kują między innymi zdrobnienia i spieszczenia *konwalijka*, *kwiatuszek* czy też epitet *drobna*, np. *Konwalia – jeden zeschęty kwiatuszek konwalii* [W. Sterling, *Sonet*, Antologia, s. 503]; *I konwalii kwiatuszek biały* [W. Bukowiński, *Grajek*, Zm s. 8]; *Wyrwała drobną konwalijkę, białą* [M. Gawalewicz, *Znane dzieje*, s. 247]. Cecha ‘jest niewielka’ presuponowana jest także w wierszu K. Przerwy-Tetmajera: *białe konwalie rosą nam stopy rosy z listeczków opadłą łzą* [*Senne marzenie*, s. 118]. Z jednej strony na niewielki rozmiar kwiatu wskazuje tu deminutywna forma *listeczki*, z drugiej natomiast – sugestia, że kwiat nie może być zbyt wysoki, skoro rosa spadająca z jego płatków osiada na stopach człowieka. Niepozorny wygląd kwiatu aktywizowany jest również w poetyckim obrazie zbudowanym na zasadzie opozycji: *Wiecznie to samo!... kwiaty wybująe, / W snach i marzeniach, i konwalje białe*, [M. Gawalewicz, *Znane dzieje*, s. 248]. Wybująe kwiaty, będące metaforą wyobrażeń o wielkiej miłości i oczekiwaniach wobec kochanki, zostały tu przeciwstawione białym konwaliom, symbolizującym rzeczywiste uczucia, które odarte z iluzji są równie niepozorne jak owe kwiaty. Wydaje się, że niewielki rozmiar *konwalii* można uznać za element prototypu, choć komponent ten nie jest aktualizowany równie często jak cecha ‘kwiaty mają biały kolor’.

Do cech relewantnych *konwalii*, choć niemających już tak mocnych potwierdzeń tekstowych, należą także składniki semantyczne ‘ma ząbkowane kwiaty w kształcie dzwonka’, ‘ma liczne, pochylone w dół kwiaty tworzące grono’, ‘rośnie w skupiskach’, ‘ma dwa szerokie liście’, np.: *Może wietrzyk wilgotny w przelocie / Śnieżnobiałych konwalii gnąc kiście, / Bijąc dzwonkiem perłowym o dzwonek?* [L. Rydel, *Chopin: Prelud nr: 15*, s. 107]; *Konwalje tyle pachnące w oprysku / modlą się: zostań – i mdlejące kłonią / naszyjnik srebrny* [Z. Idzikowski, *Ktoś grał na skrzypcach*, s. 124]; *konwalie rzeźbione misternie* – [K. Króliński, *Moje kwiaty*, s. 74]; *W dole konwalii białych rozchwiane tłumy / Oczy swoje promienne przemywają rosą* [K. Saryusz Zaleska, *Wiosenna burza*, Pj, s.15]; ... *Znów konwalii kwiaty / Puszysty, miękki ścielą kobierzec na ziemi...* [W. Stanisławska, *I znów...*, s. 73]; *I ty byłaś konwalia też białą – / A dwa liście szerokie zielone / Nad twem czołem się plotły w koronę*. [M. Gawalewicz, *Sen konwaljowy*, s. 64].

Biel kwiatów oraz delikatny i subtelny wygląd *konwalii* motywują konotacje kulturowe ‘czystość’, ‘niewinność’ i ‘skromność’, które nie mają co prawda statusu konotacji systemowych, ale częstość aktualizowania ich w tekstach pozwala uznać je za cechy skonwencjonalizowane. Konotacje te eksponowane są głównie w utworach ukazujących związek między *konwalia* a *jasnością*, *promiennością* czy wręcz *nieziemskim blaskiem*, co uaktywnia istniejącą w języku opozycję *jasny – ciemny*, której odpowiada-

ją wartościujące konotacje ‘dobry’ – ‘zły’ [por. np. *jasna dusza, jasne rysy charakteru* ‘szlachetne, dobre’, *jasne myśli* ‘optymistyczne’, *zrobić z czarnego białe* ‘wykrętnie dowodzić czyjej niewinności’; *wiedzieć, co czarne, a co białe* ‘odróżnić zło od dobra’ [por. Lakoff, Johnson 1988: 83; Tokarski 2004 b: 38-40, 47-49]. Tak jest, przykładowo, w wierszu Władysława Zalewskiego:

Ciche majowe rano. W to rano tak cudnie
Dyszące jasną ciszą błękitów otchłanną
Idzie sznur białych dziewcząt na modlitwę ranną –
Idzie przez łąki moje leżące odludnie...

I słyhać dzwonów granie na mszę pośród błoni
Upojną tchnącą wonią – i widać te w dali,
Jak puszyste obłoki, dziewczęta – z konwalii
Co mają białe wianki uwite u skroni...

A słońce to majowe na każdej sukience
Wiesza blaski słoneczne, ciche rozłożone...
Idzie sznur białych dziewcząt... A ja duszą chłonę

Sny owe, widma białe, co idą otchłanną
Błękitów jasną ciszą, wzięwszy się za ręce – –
Idzie sznur białych dziewcząt na modlitwę ranną...

[*Ciche, majowe rano*, s. 9]

Wskazane konotacje tłumaczą się w cytowanym utworze na tle sceny zorganizowanej wokół rozmodlonych, białych dziewcząt spieszących na poranną mszę. Poetycki obraz przesycony jest atmosferą ciszy i spokoju, właściwą modlitwnej kontemplacji. Ciszę zakłócają jedynie kościelne dzwony wzywające na poranne modły. Elementów uwydatniających konotacje ‘czystości’ i ‘niewinności’ jest jednak w tekście więcej: błękit nieba i majowy poranek wywołujące skojarzenia z Matką Bożą i majowym nabożeństwem ku Jej czci, wianki z białych kwiatów – atrybut dziewic, a także kilkakrotnie przywołany leksem *biały*, który określa bohaterki liryczne i w tym kontekście oznacza ‘czysty, niewinny’ (w SJPD przymiotnik *biały* jest jeszcze notowany w tym właśnie znaczeniu). Z kolei w wierszu Józefa Wierzbickiego konwalia i lilie podkreślają czystość duszy umierającego rycerza:

Świt ranny się pali,
 Gra złotych pszczoł sfera;
 Na łożu z konwalii
 Parciwał umiera.
 (...)
 Z tych lilii, co drżały,
 Z konwalii, co w lesie,
 Rycerza duch biały
 Do nieba ją niesie.

[*Śmierć*, Ob, s. 28-29]

W innym utworze eksplicytnie przypisana *konwalii* cecha 'jest czysta', rozwija się w kierunku 'bezgrzeszności':

O majowe łzy młeczne!
 Świtezianki białe rozrzuciły swe włosy
 po mrokach dąbrowy,
 Na polankę wypadły z włosów perły białe.
 Kwiececzka przedmiejska zbiera was po lesie, -
 Gminu kwiat chorobliwy zbiera czyste kwiaty,
 I kochankom stolicy za pieniądz oddaje.
 Miłość się stroi w kwiaty,
 Pieniądz głód przycisza,
 Gminu kwiat chorobliwy, napojone wonią,
 Ciało swe rozpustnikom stolicy oddaje...

[K. Lewandowski, *Konwalie*, s. 27]

Nie ulega wątpliwości, że cytowany fragment wiersza należy interpretować w kategoriach moralnych. Omawianą konotację pozwala ujawnić poetycki zabieg, polegający na skonstrastowaniu *chorobliwego kwiatu gminu* uosabiającego grzech, rozpustę z *czystymi kwiatami konwalii* wyobrażającymi bezgrzeszność i cnotę.

Konceptualną wyrazistość konotacji *konwalii* 'czystość', 'niewinność', 'bezgrzeszność' potwierdzają fakty kulturowe. W ikonografii chrześcijańskiej konwalia ze względu na biały kolor kwiatów odnoszona jest do Matki Chrystusa. Symbolizuje dziewczą czystość, niewinność, a także pokorę Bożej Rodzicielki. Konwalia pojawiająca się zamiast lilii² w scenach Zwiastowania łączona jest także z narodzinami Mesjasza, wyobraża wówczas zbawienie i czystą miłość [Seibert 2007: 158]. Źródłem tej symboliki jest oczywiście *Pieśń nad Pieśniami: Jam narcyz Saronu, lilia dolin* (2,1).

² Zestawianie w tekstach nazw *lilia* i *konwalia* wskazuje na to, że ewokują one podobne treści, np.: *kwiaty lilii i konwalii/ w kroplach srebrnej rosy lśniące* [K. Przerwa-Tetmajer, *Skądś z daleka*, s. 75].

Badacze wyjaśniają, że lilia dolin, po łacinie *lilium convallium*, to właśnie konwalia [Impelluso 2006: 79]. Takie treści symboliczne wyraża ów kwiat między innymi na płótnie Albrechta Dürera *Madonna z czyżykiem* czy też Bartholomäusa Zeitbloma *Zwiastowanie*. Natomiast na Ołtarzu Gandawskim braci van Eyck (Gandawa, kościół Sankt Bavo) głowę Madonny zdobi korona udekorowana różami, liliami, orlikami i konwaliami, które symbolizują czystość i niewinność Matki Bożej. Konwalie rosną u stóp Marii w przedstawieniach ogrodu rajskiego, np. na obrazie *Rajski ogród* pędzla Mistrza Górnej Nadrenii. Konwalia jako symbol czystości wręczana jest przystępującym do sakramentu bierzmowania [Hoffsümmer 2001: 43]. Święty Augustyn nazwał Marię „kwiatem polnym, z którego zrodził się kosztowny kwiat konwalii, a dzięki Jego narodzinom została zmieniona natura i zniesiona wina pierwszych rodziców” [Kobielus 2006: 111].

Z tą symboliką związane są inne wyobrażenia kulturowe konwalii. Na przedstawieniach Sądu Ostatecznego kwiaty te rosną w miejscu zmagania się aniołów z diabłami o dusze [Kobielus 2006: 111], np. na obrazie Stefana Lochnera *Sąd Ostateczny*, lub też występują po stronie błogosławionych [Hoffsümmer 2001: 43]. Kwiaty konwalii zdobiły ponadto ołtarze, teksty liturgiczne czy wizerunki świętych [Rumińska 1981: 507]. Wydaje się, że taki obraz *konwalii* przetrwał do czasów współczesnych. Świadczy o tym spektakl telewizji *Stygmatyczka* Grzegorza Łoszewskiego [2007], w reżyserii Wojciecha Nowaka. Tytułowa bohaterka – Wanda Boniszewska – zakonniczka bezhabitowa, mistyczka i stygmatyczka, nazywała siebie „konwalia leśną”. Obiecywała, że w Niebie będzie miała większe możliwości pomagania ludziom i wypraszenia łask, które będzie zrzucała stamtąd niczym płatki konwalii.

Legenda głosi, że konwalie wyrosły w miejscu, gdzie spadły łzy Najświętszej Marii Panny stojącej pod krzyżem. Malarskim odzwierciedleniem tej legendy jest obraz Hansa Pleydenwurffa *Zdjęcie z krzyża*, na którym konwalia rośnie u stóp krzyża. Podobnie kwiaty te zostały ukazane w scenie *Oplakiwania* na poliptyku z Olkusza³. W takich przedstawieniach konwalia wiązana jest z cierpieniem [Rotter 2007 b: 157]. Małe kwiatki konwalii obrazują łzy Matki Chrystusa również w tradycji ludowej. Takie wyobrażenia miały wpływ na obecność kwiatów w ogrodach klasztornych, w których symbolizują one płacz Najświętszej Marii Panny [Krenz 2005: 127-128].

³ Konwalia może odnosić się także do Chrystusa, szczególnie w scenach ukrzyżowania. Jej obecność na takich obrazach motywowana była właściwościami leczniczymi kwiatu. Wyciąg z konwalii działa bowiem wzmacniająco na mięsień sercowy, a zatem zasadne było umieszczenie rośliny tam, gdzie wydawało się pożądane wzmocnienie pracy serca [Polakowska 1982: 129-130; Kobielus 2006: 111].

Wydaje się, że w potocznej świadomości językowej przełomu XIX i XX wieku kulturowa konotacja *konwalii* ‘cierpienie’ była słabo utrwalona, mieściła się jednak w ogólnym spektrum semantycznym nazwy. Konotację tę implikuje niejako metafora *majowe łyzy mleczne* z cytowanego wyżej wiersza, przesyconego atmosferą przygnębienia i bolesnej samotności: *O majowe łyzy mleczne! nie ma dać was komu!.../ Zwiędnięcie, zatrutowane nikotyny kłębem,/ Na stoliku poety, u portretu matki* (s. 27). Można ją także wydobyć z utworu Stanisława Miłaszewskiego:

Tuberoza – królewna przykuta do pala,
 irys w konwaliach – Murzyn zapędzony w śniegi,
 zaś pęk kraśnych goździków – to barwne szeregi
 Azteków, których przemoc kastylska zniewala.

[S. Miłaszewski, *Okno kwiaciarni*, s. 26]

Przywołane w liryku kwiaty – tuberoza, irys, goździki – to niewątpliwie symbole ludzi cierpiących, konwalie natomiast, będące metaforą śniegu, czyli warunków nieprzyjaznych, wręcz wrogich człowiekowi przyzwyczajonemu do ciepła i słońca, można interpretować jako źródło cierpienia. Opiswane tu treści semantyczne dodatkowo podkreśla imiesłów *zapędzony*, w którego znaczeniu zawiera się element przymusu, działania pod wpływem presji (por. np. *zapędzić kogoś w kozę róg* ‘postawić w sytuacji bez wyjścia’).

W młodopolskich tekstach często występuje motyw wiązania konwaliowych kwiatów ze łzami, płaczem. Tego typu asocjacje motywuje nie tylko tradycja kulturowa⁴, ale także cechy fizyczne kwiatów, które są niewielkie i kształtem przypominają łyzy. Uwikłanie znaczenia *konwalii* w pole semantyczne *płaczu*, *łez* powoduje, że na plan pierwszy zostają wysunięte skojarzenia związane ze *smutkiem*, *melancholią*, *tęsknotą* czy też *zadumą*, np.:

Konwalie...żółte jaskry...i jak perły duże
 Łez...drżące nenufary na wieczornej wodzie...
 Jęk szklanych strun fontanny po bladym marmurze
 Łkał...Szedłem zbierać kwiaty w marzenia ogrodzie...
 (...)
 Przez duszę ciągnie smutek... bije żal w przestrzeni...
 Morze z wolna przy pływa...łoskot fal... szmer piasków...

[B. Adamowicz, *Klęska*, s. 139]

⁴ Związek kwiatów konwalii ze łzami, a także z cierpieniem i smutkiem obecny jest we współczesnych tekstach poetyckich, np. M. Buczkówny: *Konwalii – drobnych łez sierocych* [*Maj samobójczy*, s. 238].

Omawiane konotacje uzasadnia tradycja kulturowa oraz kształt kwiatów przypominający łyż. Równoległym źródłem motywacyjnym może tu być cecha ‘ma białe kwiaty’. W strukturę znaczeniową *bieli* wpisane są konotacje ‘śmierć’, ‘rozpacz’, a pośrednio także ‘smutek’, na co zwracał uwagę R. Tokarski w pracy o semantyce barw [2004b: 51]. Ilustracją tekstową, w której został wyeksponowany związek między *bielą konwalii* a konotacjami ‘smutku’, ‘zadumy’, ‘melancholii’, ‘ tęsknoty’, jest fragment wiersza W. Bukowińskiego:

I konwalia wychyla swoją główkę białą...
 Ja stoję, słucham, patrzę – smutny, zadumany...
 (...)
 Czemuż, zamiast wszystkiego, niestety, nie mogę
 Usłyszeć tylko głosu najdroższej dziewczyny?
 Czemuż nie mogę ujrzeć, droga moja, ciebie?
 [Czemu?, Zm, s. 135]

Omawiane konotacje eksponowane są głównie w tzw. „poezji księżycowej”, posługującej się obrazowym równoważnikiem duchowej sytuacji podmiotu lirycznego. Białe, ciche, rozmarzone konwalie usytuowane w nocnej scenerii, połyskujące w blasku księżyca to rekwizyty somnabulicznego pejzażu będącego ekwiwalentem dekadencjonalnej postawy niemocy i pasywności [Nowakowski 1993: 25-26]. Tak jest, przykładowo, w twórczości poetyckiej Ludwika Szczepańskiego:

O konwaliale!
 Jesteście białe, ciche, z słodką wonią,
 A rosy lśniące łyży wam główki kłonią.
 (...)
 O konwaliale!
 Chyłą się kwiaty, nocną rosą lśniące –
 łyży miałem w oczach, lecz usta gorące –
 [Konwaliale, s. 51]

czy też G. Daniłowskiego:

I wyszła noc wiosenna, pełna melancholji
 Wiatr zemdłał i padł senny na księżycu złoto,
 (...)
 Leciał w przestrzeń i zawisł nad konwalia blada
 [Z marzeń wiosny, s. 63]

Wiązanie z nazwą kwiatu cech znaczeniowych odnoszących się do szerokiej gamy stanów emocjonalnych bliskich *smutkowi*, choć potwierdzone

przez fakty ze sfery pozajęzykowej, nie stanowi centrum znaczenia *konwalii*, ale też nie jest od tego centrum zbyt mocno oddalone. Obraz konwalii wyłaniający się z młodopolskich tekstów jest zdecydowanie pozytywny, a nieliczne cechy o ujemnym zabarwieniu nie są przeciwwagą dla cech dodatnio waloryzowanych, można więc traktować je jako część znaczenia oddaloną od stabilnego rdzenia. Wyeksponowanie w tekstach omawianych treści semantycznych jest efektem profilowania, pewnych sensotwórczych operacji [zob. Tokarski 2008:157-158], zdeterminowanych modernistyczną uczuciowością i konwencją poetycką.

Cechy związane z nieskazitelną białą barwą oraz delikatnym i subtelnym wyglądem konwalii stanowią podstawę motywacyjną dla konotacji 'piękno', którą eksponują teksty o charakterze kreatywnym. W wierszu K. Tetmajera 'piękno' *konwalii* ewokowane jest dzięki użyciu czasownika *stroić* w znaczeniu 'stanowić ozdobę, przybranie; zdobić': *włos niech jej stroi konwalia dzika/ i krasny pęk jarzębin* [*Niechaj jej niebo świeci błękitnie...* V, s. 776]. Konotacja 'piękno', która właściwa jest całej kategorii KWIAT, w bardziej bezpośredni sposób została wyrażona w liryku L. Staffa:

Jesień słodka – jak wiosna, piękna – jak nazwiska
Kwiatów maja (niech będą pochwalone: fiołki,
Hiacynt, konwalia, jaskry, złote pól wesołki)...
Przez drzewa sadu błyszczący staw, niebios kołyska.
[*Wdzięczność*, I, s. 694]

Ocenę kwiatu pod względem estetycznym odnajdujemy również w wierszu Wandy Stanisławskiej: *Znów konwalii kwiaty/ Puszysty, miękki ścielę kobierzec na ziemi...* [*I znów...*, s. 73]. Wykreowany przez poetkę obraz niewielkich, rosnących blisko ziemi, skupionych i kwitnących konwalii, skojarzonych z *puszystym, miękkim kobiercem*, nasuwa skojarzenia z urodą, pięknem kwitnących roślin. Wyrażenie *kobierzec kwiatowy* notuje USJP, definiując je następująco: 'dekoracja kwiatowa z roślin niskich, zwartych, bogato kwitnących, naśladowujących ornamentykę dywanów, charakterystyczna dla francuskiego stylu ogrodowego'. 'Piękno' implikują tu chociażby sformułowania *dekoracja, ornamentyka, francuski styl ogrodowy*.

W młodopolskich tekstach poetyckich konotacja 'piękno', uszczegółowiana jako 'uroda kobieca' i wspomagana konotacjami 'czystość', 'niewinność', stanowi podstawę motywacyjną dla asocjacji między *konwalia* a *piękną i niewinną dziewczyną, idealną kochanką* czy też *anielską dziewicą*. Przedstawiona w taki sposób kobieta jest przedmiotem platonicznych wes-

tchnień, miłosnych wyznań, erotycznych, acz uduchowionych marzeń czy też sentymentalnej adoracji, np.:

Białe konwalje lecą, lecą
 Z twych świeżych ust, dziewczyno!
 Perłami wonnej rosy świecą,
 Na serce miękkie płatki ronią –
 I upajają mnie swą wonią
 Jak wino – och! jak wino!
 [L. Rygier, *Białe konwalje*, 48]

Konkretne teksty poetyckie wykorzystują czytelne metafory, aby podkreślić nieskazitelność poetyckiej bohaterki. Utożsamianie kochanki z kwiatem konwalii wpisuje się w stereotypowy system skojarzeń poetyckich obowiązujący w całej młodopolskiej liryce [zob. Sikora 1987: 76-77], np.:

A ona... cóż ona... konwalijka biała,
 Niewinna jak dziecię... gdym gniewów swych piekła
 Odkrywał jej oczom, jak kwiat z wiatrem drżała,
 [F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 33-34]

Nazwa kwiatu tworzy także struktury porównawcze, w których *konwalia* stanowi tło porównawcze dla niewinnej urody ukochanej, np.:

Jesteś mi jako to konwalii kwiecie
 przeczyszcie białe, wonne i tak wiotkie –
 jesteś mi jako to niewinne dziecię,
 gdy w niebo zwraca swe spojrzenie słodkie – –
 [A. Stodor, *Jesteś mi....*, Ww, s. 31]

Wykorzystywanie w tekstach łatwo odczytywalnych metafor czy też porównań z nazwą *konwalia* świadczy o wyrazistości konotacji ‘piękno’, ‘czystość’, ‘niewinność’.

W tekstach artystycznych ‘piękno’ bliskie ‘urodzie kobiecej’ uszczegółowiane jest jako ‘doskonałość’, ‘piękno idealne’, które współmotywuje cecha ‘pachnie’, np.:

Wy, co wonią stwarzacie wizję ideału,
 O powiewnej kibici z roz tęsknionem okiem,
 Wijącą się do koła piersi marzyciela,
 Łonem wonnem, wiośnianem,
 Roskosznem i świeżem, -
 [K. Lewandowski, *Konwalie*, s. 28]

W innym tekście konotację ‘doskonałość’ ewokuje epitet *nieziemska*, przywodzący na myśl skojarzenia z życiem niebiańskim, rajskim:

Do ciebie ja lecę, jak Ariel skrzydlaty,
Na piórach promiennych mych snów
I na skroń uśpioną zsypuje ci kwiaty
Nieziemskich konwalij i bżów.

I sam niewidzialny twe usta całuję,
Złych marzeń odganiam precz rój,
A jasne widziadła nad łożę zwołuję,
Nad skroń twą, aniele ty mój!

[Z. Trzeszczkowska, *Na skrzydłach Ariela*,
„Życie” 1888, nr 2, s. 17]

Dodatkowym kontekstem dla omawianej cechy konotacyjnej jest w tym wierszu związek *konwalii* z semantyką *anioła*. Słowo to w utworze przywoływane jest kilkakrotnie i z jednej strony uwydatnia wyidealizowany wizerunek uśpionej kochanki, z drugiej natomiast podkreśla uduchowiony, niemal ulotny, charakter przedstawionej sceny. Wykreowany obraz jest przepełniony jasnością, a wyeksponowany w nim nastrój szczęśliwej ciszy koreluje z wyobrażeniem o rajskej doskonałości.

Do cech prototypowych *konwalii* można zaliczyć także komponent ‘pachnie’. Świadczą o tym liczne konteksty poetyckie eksponujące tę cechę, np.: *Śniły mi się konwalie noc całą, / Strugę woni rozlewając dokoła...* [M. Gawalewicz, *Sen konwaljowy*, s. 64]; *I słyszę, jak wonią konwalii, gałęzi szelestem / I szmerem traw drżących tchnie ciche swe: jestem (...)*, [F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 32], a potwierdza nasze codzienne doświadczenie – trudno wyobrazić sobie bukiet konwalii, które nie urzekają nas swoim zapachem. W młodopolskich tekstach artystycznych ‘zapach’ *konwalii* konkretyzowany jest jako ‘piękny’, np.: *Konwaliowe cudne wonie* [W. Bukowiński, *Powrót wiosny*, Nz, s. 63]; ‘upajający’, np.: *Białe konwalje lecą, lecą / (...) / I upajają mnie swą wonią* [L. Rygier, *Białe konwalje*, s. 48]; ‘słodki’, np.: *O konwalie! / Jesteście białe, ciche, z słodką wonią* [L. Szczepański, *Konwalie*, s. 50]. Warto podkreślić, że komponent ‘pachnie’ motywuje konotacje *konwalii* o jednoznacznie pozytywnym kierunku wartościowania, co w poezji młodopolskiej należy raczej do rzadkości. Młodopolscy poeci zgodnie z modernistyczną konwencją poetycką, którą K. Wyka nazywa „sensualnym dreszczem”, wprowadzali w optymistyczne sytuacje „pessimistyczny zgrzyt”, „drażniącą niespodziankę” [Wyka 2003, I: 256]. Często efektem tych artystycznych zabiegów było przewartościowanie stereotypowego obrazu rośliny. Przykładowo, zapach lilii, której tradycja kulturowa

przypisuje niezwykle pozytywną symbolikę skoncentrowaną wokół m.in. czystości, niewinności i świętości, w modernistycznych tekstach uszczegółowiony jest jako ‘trujący’, np.: *zbladłe lilije,/ których zapach powietrze przesysca i truje* [K. Przerwa-Tetmajer, *Nirwano! Pochyl ku mnie twarz matowoblada...*, s. 276]. Owa modernistyczna skłonność do dreszczu zdaje się jednak nie dotyczyć sposobów przedstawiania konwalii w liryce Młodej Polski. Znawca tematu, I. Sikora, w taki oto sposób pisze o dodatnio waloryzowanych wyobrażeniach symbolicznych tego kwiatu: „Ten stereotypowy system skojarzeń poetyckich obowiązywał bezwzględnie na obszarze całej liryki młodopolskiej. Nie udało mi się znaleźć tekstu, który by nie potwierdzał odtwarzanej tu symboliki kwiatu” [1987: 76].

W tekstach z przełomu XIX i XX wieku ‘zapach’ *konwalii* regularnie łączony jest z przyjemnymi stanami i uczuciami, które woń kwiatów wywołuje w człowieku. Na przykład w wierszu L. Rygiere orzeźwiający zapach *konwalii* motywuje konotację ‘odrodzenie’, np.:

Mów! mów!... Niech pachnie białe kwiecie,
 Niech rzeźwi słabą duszę!...
 Nim zwiędłe puchy wiatr rozmiecie,
 Ja może wskrzeszę twoją wiosną,
 Może mi skrzydła znów odrosną –
 O szczęście się pokuszę...
 [Białe konwalje, s. 48]

Cecha *konwalii* ‘pachnie’, szczególnie w kontekstach, w których eksponowana jest *cisza*, a szczególnie *cisza nocna* skojarzona z nocnym odpoczynkiem i snem, koresponduje z konotacjami ‘ukojenie’, ‘spokój’, np.:

Noc! Lżej mi trochę; czuję tchnienie ciszy,
 Co szczodra dłonią sypie sen na ziemię.
 Ogród czeremchą i konwają dyszy,
 Księżyc w obłoku rozmarzony drzemie.
 [G. Daniłowski, *Majaczenia nocy*, s. 57]

W innym utworze antropomorfizowana noc wiosenna uśmierza niepokój, cierpienie za pomocą woni zebranej z uśpionych kwiatów:

Noc cicha, noc jasna, w gwiazdzistym zawoju
 Wiosenna noc idzie, muśnięciem swej dłoni
 Konwalje, fijołki i kwiecie powoju
 Usypia, i pęki zabranej im woni,
 I liści szelesty, i szmer ciszy zdroju
 W swej szacie unosi i na świat je roni,
 I sen błogi spuszcza oczom lśniącym łzami,
 I duszom stroskanym mówi: pokój z wami.

[F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 31]

Wydaje się, że źródłem wskazanych konotacji jest pozytywne oddziaływanie zapachu konwalii na samopoczucie i nastrój człowieka. Z tego też powodu konwalie do dziś są wykorzystywane w aromaterapii. Na ulotce reklamującej świecę o zapachu konwalii znalazłam informację: „Świeca konwaliowa – krzepiąca i podnosząca na duchu”. Konotacje *konwalii* ‘odrodzenie’, ‘ukojenie’ i ‘spokój’ uzasadnia także kontekst kulturowy i właściwości lecznicze rośliny. W średniowieczu i w epoce humanizmu konwalia symbolizowała wiedzę i sztukę lekarską. Przedstawiano ją na wizerunkach uczonych i lekarzy, którzy wówczas leczyli za pomocą ziół. Znany jest m.in. portret Mikołaja Kopernika, który trzyma w lewej dłoni konwalię. Już wtedy z kwiatu przyrządzano leki na choroby serca, epilepsję, bóle i wiele innych [Rumińska 1981: 506-507, Kobiela 2006: 111]. Takie konceptualizacje konwalii obecne są także w dwudziestowiecznych tekstach kreatywnych, np. H. Poświatowskiej⁵ czy Mieczysława Buczkówny⁶.

W młodopolskich utworach poetyckich ‘zapach’ *konwalii* wywołuje również inne przyjemne skojarzenia, np. ‘wspomnienie miłości’:

Pamiętam... ach, taka noc była wiosenna,
 I taka w niej cisza, takie same szmery,
 Tak samo fiołek i konwalia senna
 Mdlejącą swą wonią poity etery,
 A błady Perseusz i Wega promienna
 Wdzięczyły się ziemi z ciemnej niebios sfery,
 Jak dzisiaj... gdy w cichą aleję lipową
 Nieśmiało spłynęło pierwsze wyznań słowo.

[F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 32]

‘wspomnienie idealnej kochanki’, np.:

⁵ ***w zapachu konwalii goją się rany... [s. 600].

⁶ Z ciszą lasu i gwarem/ Tym co mieszka w bieli/ Rozwartej w kroplach co nie będą łzami/ Ani się prędko nie stoczą do ziemi/ Między szerokie nie czujące dłonie/ Jeszcze bez palców w łagodnej zieleni/ Zapach je nazwał łagodniej i dalej/ Niż moja próba/ Patrząc mówię o nich/ Łamiąc lekko składnię-łodyżkę/ Dla kropli na serce/ Nie dla mnie [Konwalie, s. 130]

Śniły mi się konwalie noc całą,
 Strugę woni rozlewając dokoła...
 Z perłą rosy błyszczącą u czoła
 I ty byłaś konwalia też białą –
 A dwa liście szerokie zielone
 Nad twem czołem się plotły w koronę.

[M. Gawalewicz, *Sen konwaljowy*, s. 64]

czy ‘powrót szczęścia’, np.:

Konwaliowe cudne wonie,
 Głos fujarki na zagonie
 I słowicze tęskne trele...
 Znów mi dobrze, mój aniele,
 Wraca wiosna już!

[W. Bukowiński, *Powrót wiosny*, Nz, s. 63]

Konotację ‘oznacza powrót szczęścia’ wspomaga cecha ‘zakwita wiosną’ należąca do domeny CZAS KWITNIENIA. Komponenty subramy nawiązującej do charakterystyki temporalnej tworzą wyraźną i istotną grupę cech w językowym obrazie *konwalii*. Obecność tych składników wiązać należy z bazą doświadczeniową człowieka. Konwalia jest kwiatem jednoznacznie związanym z wiosną. Opisy leksykograficzne nie uwzględniają cechy ‘zakwita wiosną’, jednak jej wydobycie możliwe jest dzięki tekstom kreatywnym, np.:

I wyszła noc wiosenna, pełna melancholji
 Wiatr zemdłał i padł senny na księżycu złoto,
 (...)
 Leciał w przestrzeń i zawisł nad konwalia bładą

[G. Daniłowski, *Z marzeń wiosny*, s. 63]

W dole konwalii białych rozchwiane tłumy
 Oczy swoje promienne przemywają rosą.
 (...)
 Ziemia wiosenna, drżąca po wiosnianej burzy,
 Rozkosznie rozświetlona, przez łzy się uśmiecha
 Jak dziecko, co się długim płakaniem unuży...

[K. Saryusz Zaleska, *Wiosenna burza*, Pj, s. 15]

Na silniejszy związek konwalii z porą roku, kiedy przyroda budzi się do życia, wskazuje fragment wiersza Henryka Wrońskiego, w którym konwaliowe kwiaty stanowią atrybut upersonifikowanej wiosny: *Przez błękity idzie*

wiosna – ma konwalii pęk u skroni... [W kryształowym zamku duszy..., s. 62]. Teksty poetyckie z przełomu XIX i XX wieku precyzują również czas kwitnienia *konwalii*, przypisując jej cechę ‘zakwita w maju’, np.:

W pogodną noc,
 Gdy cudny maj na świecie,
 Miłością drży
 Krzew każdy, każde kwiecie,
 Konwalia coś
 Fijołkom szepcze skrycie,
 Dokoła wre
 Czarownej wiosny życie,

[W. Bukowiński, *Dwie noce*, Zm, s. 205]

Cechę tę eksponuje także nazwa gatunkowa *konwalia majowa*, właściwa nomenklaturze botanicznej, a potwierdza tradycja kulturowa. Konwalia jest jednym z kwiatów zwiastujących nadejście wiosny [Impelluso 2006: 79], dlatego też w wielu europejskich krajach przypisywano jej funkcje kulturowe związane z tą porą roku. Na przykład w Niemczech w czasie kwitnienia konwalii majowej organizowano w lasach festyny ludowe. Chłopcy i dziewczęta wrzucali konwalie do płonących ognisk jako ofiarę dla bogini wiosny. We Francji natomiast istniało specjalne święto konwalii. Przed pierwszą niedzielą maja zbierano konwaliowe kwiaty, by stroić nimi okna i drzwi domów [Mamczur, Gładun 1988: 51]. Francuzi bez bukietów konwalii, które wręczają bliskim, nie wyobrażają sobie pierwszego maja. W tym dniu można je kupić dosłownie wszędzie: na rogach ulic, na stacjach metra, na placach, w kawiarniach [Macioti 2006: 97]. Zwyczaj obdarowywania się konwaliami utrwalił niemiecki malarz Franz Winterhalter na obrazie zatytułowanym *1 maja 1851*.

Regularność, z jaką młodopolskie teksty poetyckie przywołują charakterystyki temporalne konwalii, a także kontekst kulturowy pozwalają uznać komponenty ‘zakwita wiosną’ i ‘zakwita w maju’ za cechy prototypowe.

Konceptualizacje konwalii jako kwiatu typowo wiosennego wpływają w istotny sposób na konotacje, które pojawiają się na niższych piętrach ramy pojęciowej słowa. Semantyka *wiosny*, która ewokuje m.in. ‘młodość’, ‘radość’, ‘szczęście’, ‘nadzieję’, ‘energję życiową’ (por. frazeologizmy *wiosna życia* ‘młodość’, *piękna jak wiosna*, *wiosna w duszy* ‘radosny nastrój’, *wciele nie wiosny* ‘o młodej dziewczynie’, a także *czekać*, *wyglądać wiosny*, *wiosna budzi się*, *rozkwita*, *wisi w powietrzu*, (SFRAZ II, 574-575) wywołujące skojarzenia z odradzaniem się przyrody, witalnością, energią życiową) modeluje niejako znaczenie słowa *konwalia*. Przykładowo, w wierszu W. Bu-

kowińskiego *konwalia* została zestawiona z *naszą wiosną* – metaforycznym określeniem ‘młodości’.

I nie żegnałem i ja nikogo,
 Nikogo w siole,
 Chatynkę tylko starą, ubogą,
 Łąkę i pole.
 (...)
 I lipy stare, co mi szumiały
 Dumki żalodne,
 I konwalii kwiatuшек biały,
 I naszą wiosnę.

[Grajek, Zm, s. 7, 8]

Konwalia usytuowana w kontekście *wiosny życia* wyzwała pozytywne doznania związane z okresem beztroski, szczęśliwych i radosnych chwil. W cytowanym fragmencie konotacje *konwalii* o dodatnim kierunku wartościowania dodatkowo podkreśla kontrastowo zbudowany obraz, którego centralnym elementem są *stare lipy*, ewokujące ‘smutek’, ‘przemijanie’, ‘kres’.

W innym wierszu asocjacyjny szereg wiosna – maj – młodość skorelowany z nazwą kwiatu umożliwia wydobycie konotacji ‘pełni życia’, ‘witalności’, ‘dobrych uczuć’:

Kwiat konwalii i pierś ludzka
 Drżą jednakowo
 W święto wiosny i młodości,
 W nockę majową.

[Z. Trzeszczkowska, *Piosenka majowa*,
 „Wędrowiec” 1906, nr 22, s. 423]

Podobne wyobrażenie konwalii aktywizują teksty współczesnych poetów, np. J. Więclawskiej-Laurentowskiej⁷. Trzeba jednak zauważyć, że omawiane tu konotacje nie mają tak mocnych poświadczeń we współczesnej polszczyźnie jak w Młodej Polsce.

Ogólna konotacja *konwalii* ‘jest oznaką dobrych uczuć’ w młodopolskich tekstach poetyckich może być uszczegółowiana jako ‘szczęście, radość’, np.:

⁷ jak kwitnie konwalia lub akacja / z serca / Matki Ziemi / z woli Ojca Słońca / z łaski chrzestnych / rodziców – deszczu i rosy / to życiem / kreacją dogłębną radosna / fascynacja [Gloria, s. 152].

I ku nam wciąż leciały gwary, piosnki śmiechy -
 Potem zapachły fiołki, konwalie dzwoniły,
 W wietrze latały pieszczot, pocałunków szmery,
 [A. Kłopotowska, *Daremnie!*, s. 56]

czy też ‘miłość’, szczególnie w tych tekstach, które wskazują na maj jako czas kwitnienia konwalii, np.:

W pogodną noc,
 Gdy cudny maj na świecie,
 Miłością drży
 Krzew każdy, każde kwiecie,
 Konwalia coś
 Fijołkom szepcze skrycie,
 Dokoła wre
 Czarownej wiosny życie,
 Śpiewaków król,
 Czarodziej naszych kniej,
 Powtarza wciąż:
 „Pokochać, luba, chciej!”
 I śpiewem swym
 Zachwyca ziemię całą,
 Fijołków rój
 I konwalijkę białą.

[W. Bukowiński, *Dwie noce*, Zm, s. 205]

Motywacja cechy konotacyjnej ‘miłość’ dokonuje się w nazwie *konwalia* poprzez tematyczną grupę słownictwa, tworzącego ramę interpretacyjną dla nazw czterech pór roku, a szczególnie wiosny i maja. Wiosna jest tą porą roku, która przychodzi po zimie ewokującej obraz przyrody uspionej, martwej. *Wiosna* uaktywnia scenę przyrody budzącej się do życia, później kwitnących kwiatów i drzew [zob. Tokarski 1991]. Szczególne miejsce w tej scenie zajmuje maj – czas, gdy wiosna jest już w pełnym rozkwicie. Związek tego miesiąca z drzewami i kwiatami obecny jest w znaczeniu słowa *maić* ‘przybierać, zdobić co zielonymi gałązkami, liśćmi, kwiatami’, a także *maić się*, które w SJPD zostało opatrzone kwalifikatorem *przestarzałe* ‘o drzewach, roślinach itp.: okrywać się liśćmi, zielenić się’. Maj jest najpiękniejszym miesiącem w roku i również w potocznej świadomości kojarzony jest z pogodnymi nocami, kwitnieniem kwiatów, śpiewem słowików, miłosnymi wyznaniem, bo maj to przecież miesiąc zakochanych. Wraz z nadejściem wiosny, odradzaniem natury rodzi się także miłość, np.:

O konwalie!
 Usnąłbym w słońcu, bom pijany wiosną,
 Lecz serce budzi mnie pieśnią miłosną!
 [L. Szczepański, *Konwalia*, s. 50]

Obraz wiosny, konceptualizowanej w języku jako czas, w którym przyroda budzi się do życia, a także jako pora oczekiwana i piękna, uzasadnia konotację *konwalii* ‘nadzieja’, np.:

Miękkość mych dłoni
 A jedwab włosa,
 A w oczach moich
 Nadziei rosa...
 A usta moje
 Śmieją się wiosną,
 Patrz – tam w oddali
 Konwalia rosną...
 Patrz, w mojej dłoni
 Ziarna pszenicy...
 Wierz w serce moje
 Ty, bladolicy...

[M. Kulikowska, *Miękkość mych dłoni...*, s. 118]

i ‘odradzanie się’, np.:

Do więziennej, dusznej, ciemnej celi
 Dotarł fijołków i konwalji pęk,
 Na swych płatków granacie i bieli
 Przyniósł wiosny, nowej wiosny wdzięk
 I na chwilę rzuci w mrok więzienia
 Wonie, blaski, czary, upojenia.

I powiedział zamkniętemu w grobie,
 Że tam jednak, z tamtej strony krat,
 Ach! – nie wszystko w mroku i żalobie,
 Że tam błyszczący, pachnie cudny świat,
 Że tam wiosna nowe życie budzi
 W łonie ziemi, drzew, kwiatów i ludzi.

[W. Bukowiński, *W więziennej celi*, Np, s. 97]

Uzasadnieniem dla wskazanych konotacji jest znaczenie kulturowe konwalii, która w Europie uznawana jest za kwiat szczęścia, pomyślności i młodości [Rumińska 1981: 506]. Wyobrażenie konwalii jako kwiatu wiosennego oraz treści zdeterminowane charakterystyką temporalną

potwierdzają współczesne teksty artystyczne, np. w poezji Józefa Barana⁸ czy Genowefy Jachowicz⁹ czy też Jalu Kurka¹⁰.

Z domeną CZAS KWITNIENIA wiąże się również taki obraz *konwalii*, w którym wyeksponowana jest cecha 'przekwita', właściwa całej kategorii KWIAT. Przekwitanie kwiatów kojarzy się z końcem wegetacji roślinnej, a poprzez przesunięcie metaforyczne – z kresem życia człowieka. W kulturze kwiaty symbolizują krótkość ludzkiego żywota oraz przemijalność wszystkiego, co ziemskie [Forstner 2001: 184]. Ilustrację tekstową takiego wyobrażenia konwalii i innych kwiatów stanowi fragment wiersza Zofii Mrozowickiej:

Dzwoni konwalii biel o złote kruże
 Jaskrów, do słońca cicho gorejące –
 Gną się w kaskadach krwi kipiącej róże –
 Blade lilije wschodzą, jak miesiące –
 (...)
 Wszystko drga, płonie, tętni i szaleje,
 Jak gdyby wieczność tę jedną godzinę
 Miała, gdy kwitną kwiaty...
 Czas się śmieje,
 Bezzębne dziąsła odsłaniając sine...
 [Szał kwiatów, Róże, s. 32]

W liryku ukazana została chwila, gdy rozkwitają kwiaty. Czas ten poetka nazywa metaforycznie *szalem kwiatów*. Widzimy tu eksplozję najbardziej żywotnych sił natury, pulsującą życiem przyrodę, niezwykłą energię. Jednak kwiaty kwitną przez krótką chwilę: *Jak gdyby wieczność tę jedną godzinę/ Miała, gdy kwitną kwiaty*. Ostatnie wersy zapowiadają nadchodzącą śmierć.

W innym wierszu *mrące konwalie*, zestawione z umierającą ukochaną, ewokują wspomnienie utraconej miłości, a także ' tęsknotę' i 'żał':

⁸ pachnie rozgrzana trawą/ i przyleśną konwalia/ sercom pełnia się śni/ i od łąki po błękit/ czyste jak głos kukulki/ nawołują nas dni/ „stań się” rzekł Bóg na nowo/ słońce weszło majowo/ łąka to jedna wielka pieśń miłosna/ wstuchując się w nią nie wiem/ czy ze słońcem się całuję/ czy z tobą/ której wargi pośród mleczy/ pachną plastrem miodu [Na łące, <http://www.baran.art-krakow.pl/pl/strona/wiersze-o-milosci-i-cierpieniu>] (dostęp: 20 maja 2011).

⁹ Gdybym był motylem/ siedziałbym w kwiecie róży,/ tańczyłbym z konwaliai,/ nie bałbym się wiatrów burzy./ Wśród gąszcza wonnych kwiatów/ skryłbym się na czas niepogody/ i w słońce znów wyfrunął/ z tobą na słodkie gody [Do motyla, Świt, s. 52].

¹⁰ Swą delikatnością wiosenną nieśmiały,/ Jak modlitwa dziecka czysty nieskalanie,/ Konwalii bukiecik,/ niewinnością biały,/ To mojej miłości do Ciebie przesłanie [Konwalie, <http://www.wiersze.annet.pl/w.,18956>] (dostęp: 20 maja 2011). Twór ten dodatkowo eksponuje cechę *konwalii* 'jest czysta' oraz ewokuje treści związane z wartościami chrześcijańskimi.

Ach, taka noc była... i w blaskach promyka,
 Co drżący się zakradł przez lip okiennice,
 Znow widzę wędnący bukiet u stanika
 I blade ku niemu schylone jej lice,
 I mrącej konwalii woń znow mię przenika,
 A wiatr, co szałował z jej ust tajemnicę,
 Jak ongi szept słodki znow niesie do ucha,
 I mówię... i zda się, że ona mnie słucha.
 (...)

Jedyna!... czy słyszysz?... wiatr blade promienie
 Zasłonił gałęzią i postać jej całą
 Skrył w cieniu... o Lili!... już nikło widzenie,
 I cisza zaległa aleję znow ciemną,
 I niema jej... tylko mój ból został ze mną

[F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 32-33]

Podobne treści, choć ich motywacja jest nieco inna, eksponują współczesne utwory poetyckie, np. wiersz Tomasza Jastruna¹¹.

Konotacje 'przemijanie' i 'nietrwałość', motywowane krótkim okresem kwitnienia, mimo że charakteryzują całą kategorię KWIAT, nie stanowią centrum semantyki *konwalii*. Tylko nieliczne teksty łączą z nazwą negatywne cechy znaczeniowe. Przedstawione analizy wyraźnie pokazują, że w młodopolskiej poezji cechy semantyczne *konwalii* rozwijające domenę CZAS KWITNIENIA niosą ze sobą pozytywne wartościowanie.

W porównaniu z domeną CZAS KWITNIENIA subrama MIEJSCE ROŚNIĘCIA jest zdecydowanie prostsza, ponieważ cechy ją rozwijające nie motywują konotacji tekstowych, które w oczywisty sposób rozbudowują strukturę semantyczną. Teksty artystyczne z przełomu XIX i XX wieku lokują konwalię w kilku typowych miejscach, np.: *Ogród czeremchą i konwalją dyszy* [G. Daniłowski]; *W mrocznych lasów zieleni – / Białe smutki / Konwalii* [W. Korab Brzozowski, *Węglem smutku i rozpaczy II*, s. 63]; *Konwalii białej dałem kwiat, / Co rośnie hen nad strugą* [W. Bukowiński, *Konwalia*, Zm, s. 201]. Wyeksponowane w wierszach charakterystyki 'rośnie w ogrodzie', 'rośnie' w lesie', 'rośnie przy wodzie' należy uzupełnić o inne konceptualizacje, przypisujące *konwalii* cechę 'rośnie dziko', np.: *polne konwalie* [K. Przerwa-Tetmajer, *Na pogrzeb Teofila Lenartowicza*, s. 222]; *konwalia dzika* [K. Przerwa-Tetmajer, *Niechaj jej niebo świeci błękitnie...*, s. 776]. Młodopolskie utwory poetyckie zdecydowanie częściej aktywi-

¹¹ *Na porannej pościeli/ Zapach perfum/ Jakby przez noc wyrosło/ Białe pole konwalii/ Ciebie już nie ma/ Całe są tylko oczy/ Osobno fragment biodra/ I stopa/ Gdyż nie ma większej rzeźni/ Niż pamięć* [Przebudzenie bez ciebie, <http://www.poezjaa.info/index.php?p=2&a=27&u=463>] (dostęp: 20 maja 2011).

zują obraz *konwalii* jako kwiatu rosnącego w warunkach naturalnych niż w miejscu stworzonym przez człowieka. Na takie wyobrażenie rośliny wpłynął najprawdopodobniej kontekst pozajęzykowy, a mianowicie powszechność występowania konwalii w lasach. Taką interpretację potwierdzają badania naukowe, które dowodzą, że konwalia w stanie naturalnym występuje w całej Europie, a najlepsze warunki wzrostu i rozwoju znajduje w wilgotnych lasach mieszanych [Rumińska 1981: 506].

W tym miejscu warto zwrócić uwagę na problem, który wiąże się z pierwotną nazwą kwiatu, wskazującą na miejsce występowania rośliny, zaktywizowaną we fragmencie wiersza Kazimierza Lewandowskiego: *Choć strzeli z duszy lilią padolną* [Karnet, s. 87]. Wspominałam wcześniej, że *konwalia* wywodzi się z łacińskiej nazwy *Lilium convalium*, co znaczy 'lilia dolin, lilia z doliny' i odnosi się do typowego miejsca występowania kwiatu, czyli doliny (leśnej). Pierwotna nazwa zdomowiała się w wielu językach europejskich, np. angielskim, włoskim i francuskim, o czym była mowa wyżej. Można dodać tu również szwedzki *Liljekonvalj*, duński *liljekonval*, estoński *Lily oru*, irlandzki *lily an ghleann* czy macedoński *крин на долината*. Wydaje się, że utrwalenie miejsca rośnięcia – doliny leśnej – w nazwach tak wielu europejskich języków (w polskiej nazwie *konwalia*, słowackiej i czeskiej *konvalinka* czy ukraińskiej *конвалія* także pozostał czytelny związek z doliną), świadczy nie tylko o popularności łacińskiej nazwy i wpływie łaciny na języki w Europie, ale także o tym, że w nazwie zostało odzwierciedlone niejako wspólne doświadczenie użytkowników różnych języków. Porównawcze badania dowodzą, że pewna część wiedzy językowej właściwa jest całemu gatunkowi ludzkiemu, a obrazy świata, choć różne, pod pewnymi względami są do siebie podobne. Owe podobieństwa wynikają z faktu, że świat zewnętrzny w swych podstawowych przejawach wspólny jest wszystkim ludziom, jako gatunek ludzki mamy wspólne doświadczenia i wspólną biologiczną bazę [Maćkiewicz 1999: 19; Wierzbicka 1991: 7-40]. Można zatem przyjąć, że cecha konwalii, którą w momencie nominacji nazywający uznał za najważniejszą, w tym wypadku była to lokalizacja środowiskowa, stanowiła w jakimś stopniu wspólny element bezpośrednich doznań percepcyjnych związanych z kwiatem i świadczyła o kulturowej ważności tej charakterystyki.

Domenę RELACJA DO CZŁOWIEKA budują przede wszystkim cechy, których motywacja jest wielokierunkowa. Na przykład cechę *konwalii* 'ofiarowywana ludziom' motywuje konotacja 'piękno'. W cytowanym już wierszu K. Lewandowskiego przedstawiona została sytuacja człowieka, poety, który nie ma komu ofiarować bukietu konwalii. Dlatego składa

kwiaty przy portrecie matki. W ten sposób Lewandowski podkreślił samotność bohatera lirycznego.:

O majowe lzy mleczne!
 Czasem was poeta odkupi od kwieciarki,
 Do domu zanieś i na stole położy –
 U portretu matki – bo ich nie ma dać komu!...
 [Konwalia, s. 27]

Składnik ‘ofiarowywany ludziom’ związany jest z kulturą funkcją kwiatów, czyli tzw. „mową kwiatów”, która służy do wyrażania uczuć, szczególnie różnych odcieni miłości, za pomocą kwiatów. „Mowy kwiatów” z drugiej połowy XIX i początku XX wieku przypisują konwalii ustalony system znaczeń. Przykładowo, J. Dunin-Borkowski w taki oto sposób pisze o kwiecie: „Konwalia – Zadrzałem mimowolnie, gdy cię pierwszy raz ujrzałem, serce mi biło gwałtownie, myśli mąciły się, słowa ginęły w ustach” [1856-1857: 415], a J. Chociszewski następująco: „Konwalia – uczucie miłości powinno być czyste i święte, takiego pragnę” [1883: 19]. Wskazane treści semantyczne współmotywuje cecha *konwalii* ‘ma białe kwiaty’ oraz konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘skromność’, a także utrwalone w kulturze skojarzenia z Matką Chrystusa. Teksty poetyckie eksponują podobne wyobrażenie kwiatu, np.:

Widziałem potem jak pod wpływem czaru
 Szeptali z sobą w głębi buduaru...
 On do ust cisnął jej wachlarz, a ona
 Skubała listki z kamelii u łona,
 Potem z bukietu niechęący, nieśmiało
 Wyrwała drobną konwalijkę, białą

* * *

A potem, zwykły balowy podatek,
 Za wachlarz w zamian oddała mu kwiatek –
 Lecz kryjąc oczy, dziwnie pomięszana
 Odpowiadała: „nie rozumiem pana!”...
 I ząbków perły na koral ust kładła,
 Tamując słowa... i drżała... i bladła...

[M. Gawalewicz, *Znane dzieje*, s. 247]

Z badań I. Sikory wynika, że ten krąg skojarzeń kulturowych dotyczących konwalii jest aktualny także i dzisiaj [1987: 75].

Wiązanie pozytywnych wartości z nazwą *konwalia* sprzyja rozwojowi cechy ‘wyraża miłość’ w kierunku ‘wierności’ i ‘pamięci’, np.:

Żegnając ją na parę lat,
 Gdym w podróż jechał długą,
 Konwalii białej dałem kwiat,
 Co rośnie hen nad strugą.
 W donicze dałem kwiatek jej,
 Żegnając drogie dziecię:
 „Pamiętać o mnie, luba, chciej,
 Dokąd nie zwiędnie kwiecie!

[W. Bukowiński, *Konwalia*, Zm, s. 201]

Dodatnie skojarzenia łączone z konwaliają stanowią również uzasadnienie dla cechy ‘wyraża dobre życzenia’, np.:

Niechaj jej niebo świeci błękitnie
 nad głową w leśnej toni,
 jak czarodziejska paproć niech kwitnie,
 jak lilia – pełna woni.

Niech jej najśodszych ust się dotyka
 wiatr lotny z leśnych głębin;
 włos niech jej stroi konwalia dzika
 i krasny pęk jarzębin.

Niech dąb wiecznego pełen pokoju
 nad głową jej się waży;
 niech się odbija obraz ze źródła
 jej białej cudnej twarzy...

[K. Przerwa-Tetmajer, *Niechaj jej niebo świeci
 błękitnie...*, s. 776]

Natomiast uwikłanie nazwy *konwalia* w sferę wartości chrześcijańskich motywuje cechę ‘jest ozdobą świątyni’, np.:

Konwalie i Fijołki,
 Królowej wiosny naiwne pachółki,
 Można już spotkać w niedzielę
 W wiejskim kościele.

[M. Grosseck-Korycka, *Wieszczka*, s. 333]

Przedstawione powyżej analizy wskazują na dosyć mocne utrwalenie semantycznego obrazu *konwalii* w polszczyźnie przełomu XIX i XX wieku. O rozbudowaniu ramy interpretacyjnej słowa zdecydowały przede wszystkim dwie domeny: CECHY FIZYCZNE i CZAS KWITNIENIA. Charakterystyka kolorystyczna i temporalna, a także zapach motywują największą

ilość konotacji, przy czym należy dodać, że są to cechy głównie waloryzowane pozytywnie.

Stereotypowy obraz *konwalii* jako kwiatu o *białych płatkach*, *pachnącego*, *zakwitającego wiosną* i *rosnącego w lesie* obecny jest także we współczesnej polszczyźnie [Piekarczyk 2004: 222-223]. Opracowania kulturowe i teksty artystyczne dowodzą, że większość konotacji *konwalii*, np. ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘piękno’, ‘odrodzenie’, ‘ukojenie’ i ‘spokój’, ‘powrót szczęścia’, ‘młodość’, ‘miłość’, także przetrwała do naszych czasów, choć dziś nie są one już tak wyraziste jak sto lat temu.





NIEZAPOMINAJKA

— KWIAT PAMIĘCI

Ogólnopolska nazwa *niezapominajka* jest kalką niem. *Vergißmeinnicht* [por. Brückner 1993 s.v. *kwiaty*, Bańkowski 2000 s.v.], gdzie niem. *vergessen* znaczy 'zapominać'. Jadwiga Waniakowa ustaliła, że zapożyczenie semantyczne słowa dokonało się już w staropolszczyźnie (wtedy to notowane są formy *niezapomina* czy *nie zapomni mię*), natomiast sama formacja *niezapominajka* pojawiła się w polszczyźnie dosyć późno, bo dopiero w XVIII wieku [2006: 74].

W tekstach artystycznych Młodej Polski obok *niezapominajki* występują inne formy nazwy: *niezabudka*, np.: *Kiedym ujrzał niebieściutki, / Luby kwiatek niezabudki* [J. Kasprowicz, *Niezabudki*, I, s. 419], będąca wtórnym zapożyczeniem leksykalnym z języka ukraińskiego, ponieważ ukr. *незабудка* jest kalką pol. *niezapominajki* lub niem. *Vergißmeinnicht* [Waniakowa 2006: 74], czy też *niezapominka*, np.: *a brzegiem potoku / niezapominek modra koronka się mieni* [K. Przerwa-Tetmajer, *Na „Żelaznej Drodze” pod Regłami*, s. 231], będąca innym derywatem od *nie zapominać* [Waniakowa 2006: 72].

Bardzo skąpe opisy leksykograficzne nie wnoszą żadnych istotnych informacji o cechach tworzących stereotypowe wyobrażenie *niezapominajki*: SWil – 'bot. (Myostis) in. *Pacierzyczka*, roślina z rodziny *boraksowych*, v. *ogórecznikowatych*, należąca do klasy 5éj, rzędu *jednosłupkowego*, wedł. ukł. Linn.'; SW – „bot. (myostis) roś. z rodziny *ogórecznikowatych*'. Wiedzę na temat tego, co ludzie mieli na myśli, gdy na przełomie XIX i XX stulecia używali słowa *niezapominajka*, można jednak zrekonstruować na podstawie tekstów artystycznych.

Dane językowe, pochodzące z młodopolskiej poezji, potwierdzają kilka cech *niezapominajki*, należących do demeny CECHY FIZYCZNE. Najliczniej poświadczonym w tekstach elementem tej subramy jest cecha

‘ma niebieskie kwiaty’, np.: *Błękitne nad strumieniem niezabudek twarze!* [K. Zawistowska, *Idziesz ku mnie?*, s. 68]; *mam kobierce miękkie, aksamitne,/ Utkane w niezabudek turkusy błękitne* [Z. Trzeszczkowska, *Dąbrowa, Poetki przełomu*, s. 210]; *Kiedym ujrzał niebieściutki,/ Luby kwiatek niezabudki* [J. Kasprowicz, *Niezabudki*, I, s. 419]; *Na błękitnych niezabudkach/ Coś świeciło, by łez rosa* [S. Rossowki, *W lesie*, s. 30]; *W modro-niebieskim niezabudek morzu* [W. Hordysz, *Pierwsze „tak”*, s. 37]. Niebieski (i jego warianty kolorystyczne) jest jedyną barwą przypisywaną *niezapominajce* przez poetów Młodej Polski, choć opracowania naukowe informują, że rośliny te mogą mieć kwiaty niebieskie, rzadziej białe, różowe lub żółte [Rutkowski 2007: 379-381]. Trzeba zatem uznać, że ‘niebieska barwa kwiatów’ *niezapominajki* jest cechą nie obligatoryjną, lecz prototypową. Na utrwalenie wyobrażenia *niezapominajki* jako rośliny o niebieskich kwiatkach wpływ miał z pewnością czynnik pozajęzykowy, a mianowicie powszechność i częstość występowania w przyrodzie gatunków o kwiatkach w takim właśnie kolorze.

Analiza tekstów pozwoliła wydobyć inne cechy *niezapominajki*, uwarunkowane realnymi własnościami rośliny. Są to komponenty, które ze względu na częstość występowania w tekstach można uznać za relewantne w językowym obrazie kwiatu: ‘jest niewielka’, np.: *Niezabudka / ta milutka – / patrz na mnie oczy twe! / (...)/ – I choć mała/ cudna cała –/ wierzaj: Każdy kocha cię!* [S. Gralewski, *Niezabudka*, s. 50]; *Tu niezabudka w miękką murawę/ Tuli swą główkę małą i słucha* [M. Gawalewicz, *Wieczorem*, s. 152]; *Niechże na stopy Twojej śladach/ wciąż niezabudki gęste kwitną* [E. Ligocki, *Patrzą Ci w oczy, dolo, dolo...*, s. 16]; ‘jest delikatna, wiotka’, np.: *Kryła białą swą obwódki/ Wiotkie kształty niezabudki*. [J. Kasprowicz, *Niezabudki*, I, s. 419]; *a brzegiem potoku/ niezapominek modra koronka się mieni* [K. Przerwa-Tetmajer, *Na „Żelaznej Drodze” pod Regłami*, s. 231]. W ostatnim przykładzie cechę ‘delikatności’ implikuje słowo *koronka*, które odsyła do tkaniny kunsztownie wykonanej, lekkiej i ażurowej. Ponadto w przeñośnym znaczeniu, a z takim właśnie mamy do czynienia w tekście Tetmajera, słowo *koronka* odnosi się właśnie ‘do czegoś delikatnego, ażurowego’ (USJP 2003, II: 253).

Teksty potwierdzają również komponent ‘kwiaty zebrane są w kwiatostany przypominające kiście’, który jest rzadziej eksponowany w tekstach niż dwa omówione wyżej np.: *Powiędły kiście niezabudek* [K. Laskowski, *Z kielichów lilji, róż czerwieni*, P, s. 45]. W przywołanym fragmencie wiersza pojawia się sformułowanie *kiście niezabudek*, które odzwierciedla ludowe widzenie świata. Z naukowego punktu widzenia *niezapominajka* jest przykładem rośliny o kwiatostanie, który w literaturze fachowej nazywany

jest bezlistnym sierpikiem. Sierpik to jeden z podtypów kwiatostanu wierzchołkowego [Mowszewicz 1987: 189].

Do cech charakterystycznych niezapominajki należy także sposób rośnięcia. Roślina ta jest byliną, która łatwo i szybko rozrasta się przez kłącza [Mowszewicz 1979: s. 364], podobnie jak konwalia, tworząc gęste, dywanowe kolonie. Komponent ‘rośnie, tworząc gęste kolonie’ jest cechą często eksponowaną w młodopolskich tekstach, a więc łatwo uchwytłą i zajmującą istotne miejsce w ramie pojęciowej słowa, np.: *Tak układać kobiercem/ Niezabudek przy rzece...* [K. Laskowski, *Jak to śpiewka się składa*, WI, s. 99]; *...To – rój niezabudek cieszy się, świegoce,/ – niezapominajki – te nasze uroczce* [S. Gralewski, *Noc kwiatów*, s. 45].

Jak już wspomniałam, najsilniej utrwaloną w tekstach poetyckich cechą *niezapominajki* jest ‘niebieska (błękitna) barwa kwiatów’. Składnik ten tworzy centrum semantyczne nazwy, a językowy dowód jego obecności w modelu pojęciowym słowa stanowi sfrageologizowane porównanie: *oczy jak niezabudki (niezapominajki)*, (NKPP II: 715), w którym wykorzystany został metaforyczny proces przywoływania barwy poprzez nazwę obiektu i jego typowej charakterystyki [zob. Tokarski 2004b: 149]. Obecne w młodopolskich tekstach artystycznych utożsamienie *niezapominajek z oczami* można uznać za element konwencjonalnego obrazowania, np.: *Choć tylko, tylko na błysk jeden krótki,/ Choć tylko, tylko na jedyne mgnienie,/ Zobaczyć ócz jej modre niezabudki* [Z. Różycki, *Choć tylko*, PK, s. 101]; *Oczęta miała/ Niezabudki!* [K. Laskowski, *Utknęła mi się...*, M, s. 79]; *I niezabudek modre/ A zapłakane – oczy* [H. Zbierzchowski, *Fragmety I*, B, s. 118]; *Podniosła w górę źrenicę, podobną/ Do niezabudki (...)*, [J. Kasprówic, *Przy szumie drzew*, III cz.1, s. 251]. Trzeba jednak zaznaczyć, że porównanie *oczy jak niezabudki (niezapominajki)*, jak i jego tekstowe realizacje wnoszą nie tylko charakterystykę kolorystyczną kwiatu, ale także implikują jego ocenę pod względem estetycznym. Kolor *niezapominajki* staje się tu wykładnikiem ‘piękna’, ‘urody’.

Konotację ‘piękno’, motywowaną ‘niebieską barwą kwiatów’, teksty aktualizują również w inny sposób, np.:

W warkocz wpięta niezabudka,
Sukieneczka w drobne paski.
Jestem sobie bałamutka,
Bałamutka z Bożej łaski.
Hej...

(...)
 Najpiękniejszy kwiat z ogródka,
 Wiosny świeżej barwy, blaski
 Odda jemu bałamutka,
 Da mu – szczęście z Bożej łaski.
 Hej...

[C. Jankowski., *Bałamutka*, 149, 151]

W pierwszym z cytowanych fragmentów niezapominajka jest atrybutem uroczego dziewczęcia, typowej trzpiotki, bałamutki, podkreślającym urodę bohaterki lirycznej, w drugim – staje się niejako metaforą ślicznej dziewczyny. ‘Piękno’ zostało wydobyte w wierszu poprzez wykorzystanie metafory pojęciowej KOBIETA TO KWIAT [Krawczyk-Tyrpa 2001: 9-17]. Ważna dla semantyki wiersza jest również systemowa konotacja *kwiatu* ‘piękno’, odpowiadające urodzie kobiecej (por. *kwiatuśzek* ‘o pięknej kobiecie’), właściwa całej kategorii KWIAT [Piekarczyk 2004: 172-173]. ‘Piękno’, które jest cechą konwencjonalnie przypisywaną i kwiatom, i kobietom, zostało opisane w utworze poprzez odwołanie do *barw świeżej wiosny* i *blasku*, aktywizujących asocjacje z młodością i beztróską. Budowane w tekście skojarzenie *pięknego kwiatu z młodością*, które dodatkowo uzasadnia cecha ‘zakwita wiosną’, sprawia, że konotacja *niezapominajki* ‘piękno’ ulega uszczegółowieniu jako ‘piękno dziewicze, dziewczęce, świeże, nieskażone’ czy wręcz ‘jeszcze nie w pełni dojrzałe’.

‘Piękno’ konotowane przez *niezapominajkę* może być także ukonkretnione w tekstach jako ‘piękno wewnętrzne, duchowe’, ‘dobroć’, np.: *A wszystkie przeplatają w krąg niezapominki/ Ciche, czyste i piękne jak dobre uczynki* [L. Staff, *Grządka dziewczęca*, I, s. 871]. Takim konceptualizacjom kwiatu sprzyja łączenie *niezapominajki* z *niebem*. Punktem wyjścia poetyckich działań, uwydatniających oddziaływanie semantyki *nieba* na znaczenie *niezapominajki*, jest *niebieska, błękitna* barwa kwiatów, np.:

Gdzie niezabudki kwitną tak błękitnie,
 I śnią o niebie swą modrą tęsknotą,
 A mgła co wije się błada i cicha,
 Wysysa wonie z barwnych ziół kielicha

[B. Ostrowska, *W dalekość*, „Biblioteka Warszawska”, 1900, t. 3]

Niebo – prototypowa referencja dla koloru *niebieskiego (błękitnego)* – konotuje ‘doskonałość’, ‘dobroć’, ‘szczęśliwość’, eksponowane we frazeologizmach, np.: *niebo się komu otworzyło, niebiańska doskonałość, czuć się jak w siódmym niebie, przychylić komu nieba* [Tokarski 2004b: 115-120].

Za pośrednictwem nazwy barwy, której treści semantyczne rozwijają się paralelnie do konotacji nazwy ją motywującej, wskazane cechy zostają niejako przypisane *niezapominajce*. Pozytywne konotacje nazwy kwiatu widać szczególnie w tekstach odwołujących się do wyobrażeń nieba jako rajskiej łąki, krainy wiecznej szczęśliwości. Na przykład w wierszu Z. Różyckiego piękna niezapominajka jest jednym z rekwizytów nieba:

Równia jasnej zieleni, wstęgą rzek przecięta,
 Dziergana niezabudek i złocieni krasą, —
 Tu cicho się na łąkach rozwonionych pasą
 Stada wełnistych owiec i białe jagnięta.
 Błądzą cicho po jasnej, rozkwiecionej łące
 Białe stada, duszyczek nieskalanych cienie,
 A niebo im złociste umaja odzienie
 I sypie im pod stopy blaski swoje drżące.
 Błądzą śnieżne duszyczki, białorune stada
 Wpółśród pachnących kwiatów i wśród ziół powodzi,
 A za nimi Pan Jezus dobrotliwy chodzi.
 Upowity leciuchno w złoty nimb słoneczny
 I dziwne im powieści jakieś opowiada,
 O tem wyśnionem szczęściu i miłości wiecznej.

[Z *niebieskich widzeń III*, P, s. 25]

Przedstawiony w wierszu obraz nieba jest poetycką, aczkolwiek niepozbawioną cech naiwnego, ludowego widzenia świata, interpretacją wizji chrześcijańskiej, w której semantycznemu zespoleniu ulega firmament i miejsce będące siedzibą Boga, aniołów i świętych, a także miejsce szczęśliwego pobytu zbawionych dusz ludzkich [zob. Tokarski 2004 b: 120]. Niezapominajki i złocienie są jedynymi wymienionymi w liryku roślinami porastającymi niebiańskie łąki. Ich wybór, oczywiście nieprzypadkowy, uzasadnia kolor kwiatów. *Niebieski (błękitny)* i *złoty* to nazwy barw symbolizujących niebo. Ryszard Tokarski zaznacza, że *złoto* i *błękit* to: „dwie wartości idealne i dwie barwy te ideały konotujące” [Tokarski 2004b: 121]. O językowym związku *niebieskiego* z *niebem* już wzmiankowałam, tutaj chciałabym tylko dodać, że barwa ta ze względu na tak jednoznaczne skojarzenia kulturowe stała się kolorem Matki Bożej. Od XV wieku Boża Rodzicielka przedstawiana jest w jasnoniebieskim lub niebieskim płaszczu, symbolizującym dziewiczość i niepokalanie [Forstner 2001: 116-117; Kopalński 2006: 23]. *Złocienie*, za pośrednictwem nazwy barwy *złoty*, także odnoszą się do nieba i wartości sakralnych. W świątyniach i pałacach często połączano belki wiązań dachowych i dachy, a złote tło mozaik wskazuje na niebieski żywioł czystego światła, w którym mieszka Bóg ze swoimi

świętymi. To samo znaczenie symboliczne ma złota aureola [Forstner 2001: 147]. Dodatkowym wzbogaceniem wskazanych treści jest nawiązanie do nazwy metalu szlachetnego. W liturgii kościelnej przedmioty, z którymi styka się to, co Najświętsze, muszą być wykonane ze złota, a złote okna, złote wrota, złote schody sygnalizują łączność z transcendencją [zob. Wydrycka 1998: 24].

Asocjacje między *niezapominajką* a *niebem* widoczne są również w wierszu J. Kasprowicza, który – zdaniem I. Sikory – w oryginalny sposób przedstawił „tezę o metafizycznej genezie tego skromnego kwiatu” [1987: 85]:

Tutaj roztacza swe wdzięki
Krzew niezabudki.
To pył z niebiańskiej swej szaty,
W barwy bogatej,
Między te cienie,
Gdzie śmierć po głazach płąsa,
Sam Stwórca strząsa,

[W *turniach*, III cz.1, s. 284]

Konceptualizacja *niezapominajki* jako kwiatu niebiańskiego, uosabiającego czystość, niewinność i nieskazitelność [cechy te w niektórych tekstach są wskazywane wprost, np. *Pośród trawy na bagnistój/ Ziemi rosły niezabudki,/ Płaszcz ich ciała był przezroczysty,/ Kolor oczu niebiesciutki* [J. Kasprovicz, *Niezabudki*, I, s. 419], tłumaczy konotację ‘oczyszczona duchowość’. Przykładowo, w wierszu Z. Dębickiego „ja” liryczne wyraża pragnienie, by jego dusza została zmieniona w kwiat, który cechuje *nieśmiałość niezabudki patrzącej w niebo*:

Dziś – zmien ją w kwiat,
(...)
Niech w to kwiatów wielkie święto
Ma lilji białość
I nieśmiałość
W niebo patrzącej niezabudki...

[*Święto kwiatów*, Śk, s. 15]

‘Piękno’ oraz związek *niezapominajki* z *niebem*, ewokującym ‘doskonałość’, ‘niebiańską szczęśliwość’, uzasadnia konotację ‘szczęście ziemskie, doczesne’, np.:

Ubioreę ciebie w błękit kwiatów,
niezapominek i bławatów,
ustroję ciebie w paproć młodą
i świat rozświetlę twą urodą.

Pójdziemy cisi, zamyśleni
wśród złotych przymgleń i promieni,
pójdziemy w ogród pełen zorzy,
kędy drzwi miłość nam otworzy.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Dla Rymu III*, s. 429]

Przywołany fragment wiersza K. Tetmajera sugeruje, że ‘szczęściem ziemskim, doczesnym’ (czy może raczej jego przyczyną), konotowanym przez *niezapominajkę* jest ‘miłość’. W innym utworze, nawiązującym do popularnej w XIX stuleciu gry towarzyskiej zwanej „mową kwiatów”, cecha błękitnego kwiatu ‘jest oznaką miłości’ wyrażona została bardziej bezpośrednio, zgodnie ze zwyczajem językowym w zakresie obrazowania, jak i ówczesną obyczajowością:

Przysłał do niej liścik mały,
Różowy, a krótki:
W liście tylko jedno słówko
I kwiat niezabudki...

Rozróżowił się świat cały,
Gdy je odczytała,
I zakwitła w niezabudkach
Przed nią ziemia cała.

Mały liścik cudnej treści
Barwi świat tęczowo
Bo w najmniejszym zmieścić można:
„Kocham” – wielkie słowo.

[M. Gawalewicz, *Czerwiec*, s. 111]

W obu cytowanych utworach została wskazana ogólna emocja. Istnieją jednak takie młodopolskie teksty artystyczne, w których konotacja ‘miłość’, implikowana przez *niezapominajkę*, ulega uszczegółowieniu jako ‘miłość wierna’ czy szerzej ‘wierność’, która ewoluuje ku ‘pożegnaniu’. Przykładem takiego ukonkretnienia cechy może być wiersz *Bajka*:

Kochało się na świecie szalonych serc dwoje,
 Lecz wojny czas nastąpił... on poszedł na boje,
 A ona mu przypięła kwiat niezapominajki.
 „Idź – rzekła zwalczaj wrogów i okryj się chwałą,
 Ufaj sprawie szlachetnej i męskiej twej sile.
 Ja tęsknotę po tobie utulę w mogile,
 Lub serce czyste oddam, gdy powrócisz cało!”

[W. Karoli, *Bajka*, s. 53]

Tytuł¹ wskazuje na skonwencjonalizowany charakter treści ewokowanych przez wiersz, czego potwierdzeniem jest organizacja semantyczna tekstu, podporządkowana konstrukcji sceny pożegnania kochanków, typowej dla czasów zawieruchy wojennej. Zgodnie z tradycją i doświadczeniem ludzkim scenę buduje kilka elementów: kochanek wyruszający w bohater-ski bój, kochanka obiecująca dozgonną miłość aż po grób, gorące uczucie i wojna – przyczyna rozstania. W przedstawioną scenę wkomponowana została także niezapominajka – kulturowy symbol wiecznotrwałej miłości – którą dziewczyna przypina do piersi żołnierza. Ten poetycki zabieg, wykorzystujący pewien poznawczy model wiedzy o świecie, skutkuje wydaniem z bazy kognitywnej konotacji *niezapominajki* ‘miłość wierna’, ‘wierność’, która w tekstach modernistycznych zaznacza się dosyć wyraźnie i odgrywa istotną rolę w strukturze semantycznej nazwy. Manfred Lurker podaje, że niezapominajka w dalszym ciągu jest symbolem pożegnania i wierności [1994: 240].

Wspomniałam wcześniej, że konotację ‘wiernej miłości’ *niezapominajki* motywuje *niebieska (błękitna)* barwa kwiatu i jej związek z idealnym obrazem nieba. Barwa ta w kulturze symbolizuje trwanie, stałość i wierność, ponieważ w starożytności uważano, że niebo jest nieruchome, stanowi twardą, kryształową czasę [Kopaliński 2006: 22]. Huizinga pisze, że błękit oznaczał wierność również w średniowiecznych obyczajach dworskich, a ówczesna symbolika barw, skodyfikowana w *Le blason des couleurs* [1458], i dziś nie uległa pełnemu zapomnieniu [1974: 149]. Nic zatem dziwnego, że konotację ‘wierna miłość’, ‘wierność’ przypisano także *niezapominajce*. Taka conceptualizacja błękitnego kwiatu znalazła odzwierciedlenie w dziewiętnastowiecznej kulturze obyczajowej i życiu towarzyskim. We *Wstępie* do popularnego poradnika dla zakochanych, pochodzącego z końca XIX wieku zapisano: „Ze wszystkich kwiatów najmilsze dla serc szczerze kochających są róże i niezapominajki. Róża, uznana od wieków za królową kwiatów, jest godłem szczerój, gorącój miłości. Piękna barwa

¹ Bajka jest gatunkiem literackim, który posługuje się skonwencjonalizowanymi motywami o jednoznacznej wymowie.

i zapach nadają róży wielkie znaczenie. Miłość jednakże nie jest doskonałą, jeżeli jej nie towarzysza wierność i stałość. Ztąd dla serc zakochanych tak są miłe i drogie niezapominajki, rosnące u nas prawie wszędzie na wilgotnych łąkach. Niezapominajka, zowiąca się także niezabudką, jest kwiatem pamięci. Przypomina ona, abys zawsze był wiernym lub wierną ukochanej osobie, którą kochasz nad życie. Posyłając narzeczonej prześliczne róże, nie zapomnij dołączyć skromnej niezapominajki, która choć drobna, choć nawet nie pachnie, tak jednak wielkie ma znaczenie!” [Chociszewski 1883: 3]. Przytoczony fragment pokazuje, że z ‘miłością wierną’, ‘wiernością’ nieodzownie łączy się ‘wierna pamięć’ i szerzej ‘pamięć’ – cecha, która tworzy konotacyjne centrum nazwy i jest bardzo silnie eksponowana w młodopolskich tekstach, np.:

Jeżeli kwiaty mają własną mowę,
Miłość namiętna w listkach róży płonie;
Niezapominajka ma pamięć w swym łonie;

[S. Brzozowski, *Równianka kwiatów*, s. 47]

A na jej łąkach modre niezabudki
Szepcą: „Pamiętaj!”, i kwiatów memento
W tobie na pieśń się wyświeca i leci,
Jak złota gwiazda ducha – skroś stuleci.

[A. Oppman, *Żywa harfa Polski*, s. 144]

Systemowa konotacja ‘pamięć’, utrwalona przecież w nazwie kwiatu, została przypisana słowu na mocy legendy, którą przypomina R. Hendrickson, by wyjaśnić pochodzenie ang. nazwy *forget-me-not*. Otóż, w czasach, gdy kobiety nazywano damami, a mężczyzn – dżentelmenami, zaręczona para spacerowała brzegiem Dunaju. W pewnej chwili kobieta dostrzegła kwiat unoszony przez rzeczne fale. Bardzo zasmuciła się tym, że tak piękna roślina ginie w odmętach wody. Zakochany mężczyzna, widząc smutek wybranki swojego serca, postanowił wejść do rzeki i uratować tonący kwiat. Woda jednak była zbyt głęboka, nie mógł więc się z niej wydostać. W ostatecznym desperackim wysiłku rzucił do stóp ukochanej kwiat, wołając „nie zapomnij mnie” (w angielskiej wersji: *forget me not*), po czym utonął. Autor zaznacza, że od tego czasu nazwa kwiatu pozostaje niezmienną, a opowiedziana historia nie została utrwalona nigdzie więcej [2008: 316].

Konotacja ‘pamięć’ uległa tak silnej konwencjonalizacji w polszczyźnie, że choć nazwa *niezapominajka* jest pożyczką niemiecką, doczekaliśmy się rodzimej wersji historii miłosnej, wyjaśniającej pochodzenie słowa. W polskim wariacie zakochani, Zofia i Karol, spacerowali w maju nad rozlewiskami

Bugu. Panna, która dostrzegła w oddali małe niebieskie kwiatki, poprosiła Karola, by je zerwał i dołączył do bukietu żółtych kaczeńców. Młodzian pospieszył spełnić prośbę pięknej Zofii, jednak gdy sięgał po kwiaty, zapadł się w trzęsawisku. Tonąc, podniósł rękę z bukietem niebieskich kwiatów i zawołał „nie zapominaj Ka...”. Nie zdołał dokończyć swojego imienia. Podobno cały świat usłyszał to wołanie i tak powstała nazwa *niezapominajka*, powtarzana, jak podaje autor, we wszystkich językach świata. Oprócz nazwy angielskiej i niemieckiej, wymienia chińską *Wu Wang Cae*, rosyjską *niezabudka*, japońską *Wasurena gusa*, duńską *Forglemmigej*, szwedzką *Förglemmigej*, norweską *Forglem-mig-ikke* [Mynett 2002: 11].

Konotacja ‘pamięć’ *niezapominajki* wpisana jest także we współczesną strukturę semantyczną nazwy jako cecha skonwencjonalizowana [Piekarczyk 2004: 44], choć nie jest ona już tak często aktualizowana we współczesnych tekstach poetyckich jak miało to miejsce w Młodej Polsce.

Tekstowe konceptualizacje *niezapominajki* jako kwiatu pamięci wiązały się z reguły z dodatnim waloryzowaniem. Dotyczy to szczególnie tych kontekstów, w których nazwa kwiatu skorelowana jest z ‘melancholijnymi wspomnieniami dzieciństwa’, np.:

Jak baśń o kwiecie groszku, szeptana przez ciebie,
Ożywa me dzieciństwo i rozchyła pąk
I niesie mnie w pachnącej kwiatowej kolebie

Poprzez niezapominki niskich mokrych łąk,
Pod puchami obłoków na pogodnym niebie,
W zmartwychwstałej, najśłodszej pieszczocie twych rąk.
[B. Ostrowska, *Dzieciństwo*, Ch, s. 24]

czy ‘minionej miłości’, np.:

Snując pamięć miłości, witałem co dzień o zmierzchu
Białe twoje gołębie, które z samotnej komnaty
Słała sercu mojemu twa wiernie czujna tęsknota,
Aby skrzydły miękkimi lekko tykały mi czoło,
Jako palce twe ciche ongi czyniły w pieszczocie.
Wdzięczny dłoniom twym białym, w porze wieczornych wspominań

Co dzień kulem ci złoty pierścień i gwiazdą z turkusów
W kształt niezabudki zdobyłem: błękitnym kwiatem pamięci,
Które nosły do ciebie twoje powrotne gołębie
A na palec ci we śnie kładł nocny sen mój o tobie.
[L. Staff, *W ciszy długiej rozłąki*, I, s. 799]

Wpisana w nazwę kwiatu ‘pamięć’ mogła także dotyczyć kwestii ostatecznych, końca życia i ludzi, np.:

Gwiazdy są dla mnie jak modre kwiatki
niezapominek posianych na grobie
straconej wiary... Tak dzieci w żałobie
w kwiaty pamięci stroją grób swej matki.

[K. Przerwa-Tetmajer, *Gwiazdy są dla mnie jak modre kwiatki*, s. 40]

Poetyckie utożsamienie gwiazd i niezapominek stwarza sugestię kosmicznej pełni, sygnalizuje połączenie sfery niebiańskiej i ziemskiej. Grób, który ewokuje kres ludzkiej fizyczności, materialności, porastają błękitne kwiaty – symbol spirytualnego trwania w pamięci bliskich. Nagrobne kwiaty stają się zatem, niejako przewrotnie, znakiem przewyciężenia śmierci. Wyrażają duchową nieśmiertelność, podkreślając trwałość spirytualnego istnienia. W kontekście utworu K. Tetmajera można by powiedzieć, że żyjemy tak długo, jak długo trwa pamięć o nas.

Teksty artystyczne dowodzą, że konotowana przez *niezapominajkę* ‘pamięć’ mogła być wartościowana niejednoznacznie. Na przykład wiersz Bogusława Butrymowicza ukazuje *niezapominajkę* jako kwiat *skazany* na wieczną pamięć nie tylko o dobrych, ale także o złych i bolesnych chwilach:

Och kwiatku, boś ty *skazany*
Na pamięć wieczną...
I ból pamiętasz i rany
I ludzką troskę serdeczną –
Biedny, ty biedny!...

[B. Butrymowicz, *Niezapominajka*, s. 190-191]

Użyty w utworze imiesłów *skazany* przywołuje skojarzenia z przymusem, przeznaczeniem. Los antropomorfizowanej *niezapominajki* został niejako określony z góry, przez nazwę, tradycję, nie jest w związku z tym zależny od niej samej. Ta szczególna predestynacja kwiatu wywołuje w pomociu lirycznym współczucie i litość.

W Młodej Polsce istnieją także teksty, które ukazują negatywne zabarwienie cechy konotacyjnej ‘pamięć’, np.:

Niezapominajka tu rośnie pod szczytem
 w małej szczelinie kamienia,
 gdzie głaz ten szary
 ponad przepaścią,
 z dala od nizin bagnistych,
 po których zwykle ten chwast się rozplenia,
 zły chwast pamięci,
 co w grzązkie moczary
 okiem z błękitu wabi i ńęci...

[J. Żuławski, *Kwiat na szczycie*, IV, s. 274]

W liryku Jerzego Żuławskiego *niezabudka* – metafora obsesyjnie wracających wspomnień – została skategoryzowana jako *chwast* (pamięci). Ujemne nacechowanie dodatkowo podkreśla przymiotnik *zły*. Taka kategoryzacja niesie ze sobą informację o tym, że jest to roślina niepożądana, której należy się pozbyć, gdyż przypomina o tym, o czym podmiot liryczny chciałby zapomnieć. Usunięcie niezabudki nie jest jednak łatwe, gdyż jak każdy chwast szybko się rozrasta (pleni) i może pojawić się nawet w tak niesprzyjających warunkach, jak górskie szczyty. Podobnie jest z uporczywie wracającymi wspomnieniami, które prześladują podmiot liryczny i od których nie może się on uwolnić.

Semantyczny i formalny związek *niebieskiej* barwy kwiatów *niezapominajki z niebem* ma jeszcze inne konsekwencje. *Niebo* jest nie tylko ‘siedzibą Boga, aniołów i świętych’, ale może być również rozumiane jako ‘sklepienie niebieskie, nieboskłon’. Bezchmurne, błękitne niebo, sprawiające wrażenie przestrzeni nieograniczonej, bezkresnej, nierzeczywistej, wyzwala konotacje, które R. Tokarski nazywa konotacjami dystansu emocjonalnego, np. ‘ciszy’, ‘spokoju’, ‘emocjonalnej równowagi’, ‘nostalgii, tęsknoty’ [2004: 124-125]. *Niezapominajka* może te konotacje przejmować, np.:

Miłości mojej widziadlane sady
 Okwiatem wspomnień prószą w serce moje:
 O łez splekanych rozszemrane zdroje
 Wśród niezabudek cienistej lewady!
 O snów prześnionych błękitne spokoje!

Nad cichą falą w sadzie wspomnień stoję
 I jak szaleniec łowię srebrne ślady,
 Które tu niegdyś posiał księżyc bladey
 Miłości mojej...

Czas mi! Ptak szary, odbity z gromady,
 Wróć na nowe tułactwa i znoje...
 Czas mi! Gwiazd błędnych niebieskie wyroje
 Brzęczą jak bożych promienne grady,
 Bijąc w zetlałą księżycową zbroję
 Miłości mojej...

[B. Ostrowska, *W księżycu*, Zbiór5, s. 335]

W cytowanym liryku niezabudki są jednym z elementów poetyckiego obrazu, przenikniętego atmosferą ciszy, spokoju, sennego marzenia. Świat przedstawiony w dwóch pierwszych strofach wiersza sprawia wrażenie odrealnionego, zdematerializowanego. Zjawiskową, realną postać świata niweluje wspomnienie (miłości), za pomocą którego liryczne „ja” odrywa się od rzeczywistości przepełnionej bólem i niejako zanurza w kojącym śnie. Snowi, określonemu kolorystycznie przez błękit, który właściwy jest także kwiatom niezabudki, towarzyszy cisza, spokój, wygaszenie emocji.

W utworze B. Ostrowskiej kojącą rolę odgrywał *błękitny spokój snu*, a w wierszu K. M. Górskiego konotacja ‘ukojenie’ bezpośrednio została przypisana *niezabudkom*, które *pochlaniają smutki i łzy* i tym samym uwalniają podmiot liryczny od przykrych, pasywnych uczuć:

Wszystkie moje łzy i smutki
 Pochłonęły niezabudki.
 (...)
 I nad serca mego ciszą
 Śpiewne już skowronki wiszą.

[*Wiosenne ukojenie*, s. 60]

Z kolei w wierszu J. Kasprowicza omawiana konotacja została wyrażona poprzez skategoryzowanie *niezapominajki* jako *ziola*:

Rzekłem sobie: „Rówieśnica
 Moich uczuć, mego ducha,
 Wymarzony obraz we śnie,
 Czy tak tchnienia kwiatu słucha,
 Nie unikaż go za wcześnie?
 Czyby mogła moje smutki
 Koić ziółkiem niezabudki?...”

[*Niezabudki*, I, s. 419]

Taka kategoryzacja niesie ze sobą przekaz, że desygnat, do którego odnosi się nazwa, posiada właściwości lecznicze. Pozajęzykowym kontekstem dla omawianej konotacji jest wiedza kulturowa, a ściślej medycyna nie-

konwencjonalna – chromoterapia, czyli ajurwedyjskie leczenie kolorami. W koloroterapii barwa niebieska „to podstawowa barwa lecząca z bólu i kojąca, łagodząca wszelkie cierpienie. Kolor niebieski uspokaja wzburzone myśli i uczucia, sprowadza spokojny i głęboki sen, działa ochładzająco, dlatego jest wskazany we wszelkich stanach zapalenia i gorączki. (...) Jest kolorem ochładzającym mającym silne właściwości uspokajające, posiada również działanie uaktywniające procesy wewnątrzkomórkowe, działa korzystnie na tkankę łączną, śluzówkę, płyny surowicze i limfę” (z ulotki chromoterapeutycznej). W medycynie ludowej w podobny sposób wykorzystywano niebiesko kwitnące kwiaty czy niebieskie płótno [Gross 1990: 156].

Skojarzenie *błękitnej niezapominajki z niebem*, ewokującym ‘dal’, ‘oddanie’, ‘przestworza’, może wyzwalać inny obraz kwiatu:

Błędna iskra otuchy skrzesana stli się, przepadnie,
I znów załśni blaskami! Jako słoneczny błysk w kniei,
Tak mi w serca ciemnościach promień rozbłyśka
nadziei.
Dźwignę wzrok - z niezabudki błękitnym spotkam
się wzrokiem –
Ja i ona wraz drgniemy w jakimś olśnieniu głębokiem,
Ja i ona prześnimy przez chwilę sen jakiś cudny,
Ale, Boże! Prawdziwy, prawdziwy sen – nie ułudny!
(...)
O, ty, w fali skrzesany, blasków słonecznych okruchu,
Niezapominajko żrenico, motyli skrzydeł podmuchu,
W wieczność chwilo lecąca

[W. Grodzicka-Czechowska, *Nad potokiem*, s. 48-49]

Spotkanie z *błękitnym wzrokiem niezabudki* wywołuje w podmiocie lirycznym olśnienie. Jest to olśnienie związane z doznaniem nieskończoności, bezczasu czy też, inaczej mówiąc, nieograniczenia w przestrzeni i czasie. Wydaje się, że o taką percepcję bezkresnej przestrzeni i bezczasu chodziło Bachelardowi, gdy pisał o wrażeniu, jakie sprawia marzenie wobec czystego nieba. U Bachelarda jest ono rodzajem wizualnej nirwany [1957: 194], w liryku – *prawdziwym, cudownym snem*, który można nazwać bramą wieczności, nieskończoności. Warto tu wspomnieć, że w modernizmie błękit (barwa niezabudki) często wyzwaliał u poetów refleksje o nieskończoności, Bogu, przemijaniu [Sikora 1987: 83]. Uzasadnieniem dla takich asocjacji zdaje się być istota samej barwy. Autorzy *Słownika symboli*, opisując błękit, stosują sformułowania: „najgłębszy z kolorów”, „spojrzenie, które się w nim zagłębia bez przeszkody, zatracza się w nieskończoności”, „niematerialny w swojej istocie, dematerializuje wszystko, co obejmuje”

[Chevalier, Gheerbrant 1996: 102]. Vassily Kandinsky, pisząc o błękitcie z perspektywy malarskiej, stwierdza, że jest on wyrazem nieskończonego przenikania, zgłębiania istoty absolutu [1984: 186]. Podobne spostrzeżenia są wynikiem analiz lingwistycznych. Ryszard Tokarski zauważa, że *błękit* konotuje ‘śmierć’. Cechę tę można łatwo wytłumaczyć, gdy wyobrazimy sobie człowieka wpatrującego się w czyste, błękitne niebo. Niczym nieograniczona, bezkresna przestrzeń może w obserwatorze wyzwolić skojarzenia z odejściem, śmiercią. „Asocjacje takim sprzyja – wyjaśnia dalej R. Tokarski – zderzenie realności, fizycznej namacalności ziemi i mającego równie fizyczny wymiar życia ludzkiego, z nierealnością przestrzeni nieba i fizycznym nieistnieniem człowieka po zgonie” [2004: 122].

W przywołanym wyżej wierszu *śmierć*, która metaforycznie została nazwana *cudownym snem*, waloryzowana jest dodatnio, gdyż jest ona źródłem przemiany w jakiś bliżej nieokreślony duchowy byt, stanowi jak gdyby bramę prowadzącą do innego, lepszego świata. W dalszych fragmentach poetka rozwija tę myśl, pisząc:

Zgięciem ust modlitewenem, ziemski je wymów pielgrzymie:
 Życie – Miłość – treść jedna, lecz co podwójne ma imię –
 Treści naszej jest treścią, ducha naszego jest duszą,
 Tem jest, co nie przemija, chociaż się formy rozkrusza
 [W. Grodzicka-Czechowska, *Nad potokiem*, s. 50]

Nie zawsze jednak *śmierć* zestawiona z *błękitną niezapominajką* ma pozytywną wymowę. Przykładowo, w utworze Kazimiery Zawistowskiej znajduje się odwołanie do *snów zwiędłych*, skojarzonych ze *zwiędłymi kwiatami* konotującymi ‘przemijanie’:

O, sny zwiędłe – o kwiaty, otrząśnięte z rosy,
 Jak tłumnie z rozespanych wstajecie cmentarzy!
 Widzę błękit ruczajów w niezabudek twarzy,
 [Powrotna fala, 67]

Łączenie *niezapominajki* z *przemijaniem* i *śmiercią* tłumaczy konotacje ‘smutek’, ‘żał’, ‘cierpienie’, które bardzo często eksponowane są w modernistycznych tekstach artystycznych, np.:

A żal rośnie w górę w zwyż,
 Wschodzi z grobów niezabudką
 [J. S. Wierzbicki, *Przy promyku gwiazd*, KS, s. 64]

Oparłszy skroń na dłoni, otwórz cicho książkę,
A zrozumiesz, co znaczą słowa: zmierzch, żal, smutki.

I gdy podniesiesz czoło po zadumie długiej,
Zaznacz tę stronę modrym kwiatem niezabudki
[L. Staff, *Jak wiersze czytać*, I, s. 822]

Dziś tylko czuję coś, nakształt cierpienia,
Gdy oczy zwrócę na kwiat niezabudki. –
[K. Gliński, *Niezabudka*, WP, s. 4]

Ireneusz Sikora zauważa, że w młodopolskiej poezji mało jest kwiatów tak jednoznacznie melancholijnych, jak błękitny kwiat niezabudki. Doda- je również: „Trudno jest przesądzać czy zdeterminowane to zostało przez barwę kwiatu tożsamą z kolorem nieba i wyzwalającą u poetów uczucia mistyczne, czy też zawinił tu banalny automatyzm skojarzeń i rygory wersyfikacyjno-rytmiczne, czego wynikiem było nagminne wręcz łącze- nie nazwy kwiatu /niezabudki/ z nazwą uczucia, nastrojem psychicznym /smutek/” [1987: 83]. Wydaje się, że taki sposób uaktywniania konotacji ‘smutek’, ‘żał’ w tekstach świadczy o konceptualnej wyrazistości omawiane- go fragmentu ramy pojęciowej słowa *niezapominajka*. I choć wskazanych konotacji nie potwierdzają żadne dane kodowe, można je zaliczyć do cech skonwencjonalizowanych ze względu na niezwykle dużą liczbę i ponadin- dywidualny charakter tekstów przywołujących te składniki semantyczne.

Dość wyraziste miejsce w modelu konceptualizacyjnym *niezapomi- najki* zajmuje charakterystyka temporalna. W tekstach artystycznych czas kwitnienia niezapominajki wiązany jest z wiosną, np.:

Pierwszy wiosny poranek,
Złoty – weselny dzień!
Obłoków mleczny wianek
Roztopił się w przeźroczy.
Chwieją się blade dzwonki,
Pełne tajemnych drzeń
I niezabudek modre
A zapłakane – oczy.

[H. Zbierzchowski, *Fragmenty I*, B, s. 118]

a zwłaszcza z miesiącem napiętniejszym w roku – majem, np.:

Chodźcie, chodźcie prędzej, dzieci!
 Z nieba złoty deszczyk leci.
 Maj na ziemi! Deszcz o wiosnie
 Kogo zmoczy, ten urośnie.
 (...)
 Mleczce, jaskry, niezabudki,
 Dzwonki, fiołki i stokrotki,
 Kwiaty pól i kwiaty matki:
 Dziatki, bratki i bławatki,
 Wszystko razem w żywej rzeszy
 Dżdżem się cieszy, dżdżem się śmieszy...

[L. Staff, *Deszcz majowy*, I, s. 1030]

Wydaje się, że liczba kontekstów eksponujących komponent 'kwitnie w maju', a także naturalność czy może raczej oczywistość, z jaką ten element jest uwydatniany w tekstach, pozwala wprowadzić go do struktury semantycznej słowa jako cechę charakteryzującą stereotypowe wyobrażenie kwiatu. Potwierdzeniem takiego stanu rzeczy może być fakt, że konceptualizacja niezapominajki jako kwiatu maja przetrwała do dziś, czego dowodem jest ustanowienie 15 maja Dniem Polskiej Niezapominajki. Święto to obchodzone jest corocznie od 2002 roku, a jego inicjatorem był Andrzej Zalewski, który wystąpił z taką propozycją w programie Ekoradio, emitowanym przez Polskie Radio, Program I.

Z charakterystyką temporalną wiążą się dwa obrazy *niezapominajki*, aktualizowane w modernistycznej poezji. Pierwszy łączy się z wiosną jako porą roku, która przychodzi po zimie, kojarzonej z przyrodą martwą i uśpioną. Wiosna to czas, gdy świat roślinny odżywa, rozwija się zieleń, kwitną drzewa i kwiaty. Usytuowanie *niezapominajki* w kontekście oczekiwania na powrót do życia przyrody wyzwała, metaforycznie wyrażane, konotacje 'nadzieja', 'odrodzenie, zmartwychwstanie', np.:

Pić to wokoło budzące się życie
 I czuć z wszechświatem, nie pragnąc dla siebie
 Serca na ziemi, ni gwiazdy na niebie,
 Nic nie zamaryć, nie kochać, nie żądać,
 W przeszłość się tęsknym okiem nie oglądać,
 Ani nie czekać, czy z tą nową wiosną
 Z moglił zakłętych niezabudki wzrosną...
 I wierzyć tylko, że gdy płomyk zgaśnie
 Serce na wieczność – jak na zimę – zaśnie.

[K. M. Górski, *Spokojność*, s. 53-54]

Konotacja ‘odrodzenie, zmartwychwstanie’ *niezapominajki* znajduje potwierdzenie w kulturze. Od końca XVI wieku w sztuce ikonograficznej, pochodzącej z terenu Niemiec, Szwajcarii i Austrii, Chrystus przedstawiany jest jako duchowy Lekarz i Aptekarz. Aptekę wypełniają różne naczynia o symbolicznym znaczeniu, a także rośliny: bratek, konwalia, niezapominajka. Początek ich kwitnienia przypada na wiosnę, z tego też powodu symbolizowały Zmartwychwstanie, a niekiedy odczytywano je jako symbol czujności [Jagła 2009b: 30-31].

Drugie wyobrażenie *niezapominajki* związane jest z krótkim czasem kwitnienia rośliny. Cecha ‘szybko przekwita’ motywuje konotacje ‘nietrwałości’ i ‘przemijania’, np.:

Wtenczas rzewnie pomyślałem:
Na cóż twory idealne,
Co wyśniłem, wydumałem,
Ani wieczne, ani skalne:
Och! i czemuż taki krótki
Czas dla kwiecia niezabudki!

Dzisiaj zwiędły polne zioła,
Zgasły wdzięki ich oblicza,
Dla mnie tęszno tuż dokoła,
Jesień szczęścia nie użyzca.
Idealna, senna mara
Rozpłynęła w farby tęczy,
A w nadziemskie złudy wiara
Dziś na próżno tu się męczy!
Och! czy kiedy trwalsze w skutki
Ujrzę w życiu niezabudki!...

[J. Kasproicz, *Niezabudki*, I, s. 420]

Fragment ramy pojęciowej słowa związany z charakterystyką środowiskową *niezapominajki* nie jest zbyt mocno rozbudowany. Teksty dowodzą jednak relewancji składników należących do tej subramy. Młodopolscy poeci najczęściej lokują *niezapominajkę* w środowisku naturalnym, dzikim, a zwłaszcza na terenach podmokłych, bagnach, moczarach, brzegach strumieni czy potoków, np.: *Zakwitnąż tam niezabudki/ Po moczarach świeże?* [S. Duchńska, *Do Rzeczutki*, s. 385]; *Poprzez niezapominki niskich mokrych łąk* [B. Ostrowska, *Dzieciństwo*, Ch, s. 24]; *A na jej łąkach modre niezabudki* [A. Oppman, *Żywa harfa Polski*, s. 144]; *Pomnę, pomnę, gdyśmy rwali/ Nad potokiem niezabudki* [S. Duchńska, *Kwiaty życia*, s. 377]; *Siostra przyniosła bukiet z niezabudek,/ Które nad naszym potokiem zerwała* [J. Kubisz, *Syn*

marnotrawny, s. 55]; *Ze strumienia pije wodę/ Niezabudki kwiat...* [W. Bukowiński, *Piosenka*, Zm, s. 132]. Sporadycznie teksty łączą *niezapominajkę* z innym miejscem rośnięcia, np.: *Na polne niezabudki i na jaskier dziki* [B. Ostrowska, *Mój sen*, O, s. 79]; *Jakiemże było moje zdumienie,/ Gdy niezabudki ujrzałem kwiat!.../ (...)/ Taki samotny, taki nieznanym,/ Jakby się cudem rozwinął tu...* [W. Dzierżanowski, *Niezabudka górską*, P, s. 64-65]. Niemniej jednak znacząca przewaga kontekstów, które eksponują cechę 'rośnie w miejscach wilgotnych', pozwala uznać ją za najbardziej charakterystyczną. O mocnym utrwaleniu tego komponentu także we współczesnym językowym obrazie słowa świadczą badania ankietowe, w których *niezapominajka* wymieniana jest jako kwiat typowy dla podkategorii *kwiaty wodne* [Bondkowska 1994: 19].

Cechy domeny MIEJSCE ROŚNIĘCIA nie uzasadniają bezpośrednio żadnych konotacji tekstowych, mimo to uwzględnienie ich w opisie semantyki *niezapominajki* wydaje się konieczne. Odwołania do tej subramy wspomagają motywacje innych cech semantycznych, dopełniają obrazy *niezapominajki* budowane przez inne składniki, a zatem, choć ich rola nie jest pierwszoplanowa, pełnią funkcję pomocniczą w konstruowaniu struktury semantycznej słowa. Aby się o tym przekonać, przeanalizujemy fragment cytowanego już liryku J. Kasprowicza:

Pośród trawy na bagnistej
Ziemi rosły niezabudki,
Płaszcz ich ciałka był przezczysty,
Kolor oczu niebiesciutki,
Wietrzyk tulił je do łona
Dziewiczego wodnych lilij,
Z których każda wypieszczona
Pośród czarów wonnej chwili,
Kryła bielą swej obwódki
Wiotkie kształty niezabudki.

[*Niezabudki*, I, s. 419]

W tekście tym charakterystyka środowiskowa eksponowana jest ze składnikami 'ma niebieskie kwiaty', 'jest niewielka, delikatna', które odgrywają zasadniczą rolę w opisie semantyki *niezapominajki*. Usytuowanie kwiatu na *bagnistej ziemi* podkreśla i wzmacnia konotacje 'czystości', 'niewinności' i 'skromności', które ewokowane są przez komponenty należące do domeny CECHY FIZYCZNE. Wyrażenie *bagnista ziemia*, które odsyła do słowa *bagno*, konotującego 'zepsucie', 'demoralizację' (por. frazeologizm *bagno moralne*), zostało zestawione z niebieskimi kwiatami na zasadzie

kontrastu. Miejsce rośnięcia *niezapominajek* stanowi niejako tło, dzięki któremu cechy kwiatów są lepiej widoczne, wyrazistsze. Ten prosty zabieg potęguje zatem odbiór *niezapominajek* jako kwiatów *niewinnych, nieskalanych, niemal świętych*.

W innym wierszu modre, drobne i liczne kwiaty *niezapominajek*, które z daleka przypominają lekki, ażurowy, a zarazem kunsztowny wzór, poeta w metaforyczny sposób nazywa *koronką* ozdabiającą brzegi potoku: *a brzegiem potoku/ niezapominek modra koronka się mieni* [K. Przerwa -Tetmajer, *Na „Żelaznej Drodze” pod Regłami*]. Zaktywizowanie cech obu domen (CECHY FIZYCZNE I MIEJSCE ROŚNIĘCIA) w taki właśnie sposób implikuje konotację ‘piękno’ *niezapominajki*.

Uaktywnienie cechy ‘rośnie w górach’, czyli w niesprzyjających warunkach, może potęgować konotację ‘wspomnienie smutku, żalu’, motywowaną ‘niebieską barwą kwiatów’:

I serce przeczuć targnęły szpony,
Na duszę moją padł zwątpień mrok –
Czyżby i wspomnień ślad nieskończony
Przed nami wił się za krokiem krok?...

Czyżby, jak kwiecie mdłe niezabudki,
Które dostrzegłem wśród mchowych mas,
Miały za nami iść żale, smutki,
Nad skał krawędzie, nad turni las?...

[W. Dzierżanowski, *Niezabudka górską*, P, s. 65]

W utworze Dzierżanowskiego *niezabudka górską* stała się metaforą smutnych wspomnień, przed którymi nie ma ucieczki. Umieszczenie kwiatu w warunkach, w których w zasadzie rosnąć nie powinien, na górskim szczycie, gdzie *rozwinąć się mógł tylko cudem*, podkreśla negatywną wymowę uporczywie wracających wspomnień.

Z kolei wspólne aktywizowanie cech subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘rośnie na grobach’ oraz CZASU KWITNIENIA – ‘zakwita wiosną’ uwydatnia konotacje ‘nadzieja’, ‘odrodzenie’: *Ani nie czekać, czy z tą nową wiosną/ Z mogił zakłęstych niezabudki wzrosną...* [K. M. Górski, *Spokojność*]. Słowo *mogila*, wzmocnione przymiotnikiem *zakłęsta*, wyzwała skojarzenia z trudną, wręcz beznadziejną sytuacją (por. *pot. (ciemna) mogiła; grób, mogiła* ‘o beznadziejnej sytuacji lub sprawie’). Wyrastające w takim miejscu *niezapominajki* są zwiastunem przezwyciężenia trudności, pokonania przeciwności, a zarazem początku nowego życia.

Fragment ramy pojęciowej słowa, związany z domeną RELACJA DO CZŁOWIEKA, charakteryzuje przede wszystkim to, że budują go składniki motywowane treściami semantycznymi należącymi do innych subram, stąd też niektóre komponenty zostały zasygnalizowane już we wcześniejszych analizach. Dotyczy to tych cech *niezapominajki*, które są współmotywowane konotacjami ‘piękno’, ‘miłość wierna’, ‘pamięć’. Na przykład cechę ‘składany na grobach’ uzasadnia konotacja ‘jest wyrazem miłości wiernej:

A nazajutrz niezabudkę
Na grób jej zaniósłem,
Prosząc szeptem, aby była
Mej miłości posłem.

[L.M. Staff, *Niezabudka*, s. 149]

Z kolei konotacja ‘jest oznaką pamięci’ współmotywuje komponent ‘ofiarowywany innym ludziom’, np.:

A matka tylko z płaczem mię ścisłała
I rzekła: „Synu nie zapomnij matki!” –
Siostra przyniosła bukiet z niezabudek,
Które nad naszym potokiem zerwała,
I z niemym żalem przypięła mi kwiatki
Do piersi, a gdy się do mnie nachyliła,
Rzewnymi łzami te kwiaty zrosiła.

[J. Kubisz, *Syn marnotrawny*, s. 55]

Reasumując, należy stwierdzić, że językowy obraz *niezapominajki* konstruuje przede wszystkim składniki należące do domeny CECHY FIZYCZNE, a szczególnie komponent ‘ma niebieskie kwiaty’. Jest to cecha *niezapominajki* najbardziej utrwalona w polszczyźnie przełomu XIX i XX stulecia. Trzeba także zauważyć, że konotacje motywowane tym składnikiem, np. ‘piękno’, ‘miłość wierna’, ‘wierność’, ‘pamięć’, ‘ukojenie’, ‘smutek’, ‘żał’, tworzą najbardziej stabilną część semantycznego rdzenia nazwy. Istotne miejsce w ramie pojęciowej słowa zajmują również cechy należące do subram CZAS KWITNIENIA i MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Charakterystyka temporalna, ‘kwitnie wiosną’, ‘kwitnie w maju’, ‘kwitnie krótko’, motywuje konotacje ‘nadzieja’, ‘odrodzenia’, ‘przemijanie’. Natomiast składnik ‘rośnie w miejscach wilgotnych’ samodzielnie nie uzasadnia żadnych cech semantycznych, pełni natomiast funkcję pomocniczą: wspomaga konotacje motywowane cechami rozwijającymi inne domeny.

Warto także zauważyć, że młodopolski obraz *niezapominajki* jest raczej pozytywny, o czym z pewnością zdecydował m.in. *niebieski* (błękitny) kolor

płatków kojarzony z *niebem*. Semantyczną strukturę nazwy tworzą, co prawda, konotacje ‘smutek’, ‘tęsknota’, ‘żał’, ‘przemijanie’, a nawet [z rzadką] ‘śmierć’, zostały one jednak zneutralizowane czy wręcz zdominowane przez liczne cechy waloryzowane dodatnio. Trzeba także wspomnieć, że pasywne doznania konotowane przez *niezapominajkę*, przypominają raczej łagodną melancholię niż dotkliwie, szarpiące duszę cierpienia ewokowane przez *czerwoną różę* czy *mak*. I w tym wypadku wartościowanie *niezapominajki* zdeterminowała prawdopodobnie barwa jej kwiatów – *błękit*, który nie wywołuje gwałtownych emocji, lecz jest kolorem psychicznego dystansu [Rzepińska 1966:215].

I na koniec uwaga dotyczące współczesnego obrazu *niezapominajki*, który jest bardzo słabo utrwalony w języku. Z badań ankietowych wynika, że użytkownicy współczesnej polszczyzny lokują ją na dalekim, szesnastym miejscu w rankingu najbardziej popularnych i typowych kwiatów. Jest ona również kategoryzowana jako kwiat wodny i grządkowy [Bondkowska 1994: 19, 21]. Z *niezapominajką* wiązane są także cechy ‘ma niebieskie kwiaty’, ‘krótco kwitnie’ [Piekarczyk 2004: 40, 41, 188-189] oraz ‘kwitnie w maju’. Do konotacji *niezapominajki* o najsilniejszym stopniu ustabilizowania należą ‘miłość doskonała, wierna’, ‘wierność’ i ‘pamięć’ [Piekarczyk 2004: 44, 188-189].





FIOŁEK

— POKORNY ZWIASTUN WIOSNY

Nazwa *fiołek*, funkcjonująca w polszczyźnie od XV wieku, jest pożyczką łac. *viola*, które do języka polskiego weszło za pośrednictwem śręgkiem. *viol*, *viōle* [Spółnik 1990: 88]. Łacińskie słowo oznaczało nie tylko nazwę kwiatu, ale też kolor *fioletowy*. Sławski [1952 I: 229] i Bańkowski [2000 I: 371] podają, że w języku niemieckim od nazwy kwiatu powstał wyraz *violett* ‘kolor fioletowy’, który język polski zapożyczył w XVIII wieku jako *fiolet* i *fioletowy*. Dorota Piekarczyk ustaliła, że semantyczna zależność leksemu *fioletowy* od *fiołek* musiała być widoczna także w języku polskim, ponieważ do połowy XIX wieku słowo *fioletowy* definiowano jako ‘kolor fiołka’ [2004: 119]. Wydaje się jednak, że związek między *fiołkiem* a *fioletem* odczuwany był w polszczyźnie dłużej, co najmniej do końca XIX stulecia. *Słownik warszawski* nazwę *fioletowy* opisuje jako ‘fijołkowy’ (natomiast *fijołkowy* jako ‘koloru fijołków, fioletowy’), co oznacza, że semantyczna zależność nazw kwiatu i koloru w polszczyźnie przełomu XIX i XX stulecia jest ciągle aktualna. Jest to bardzo istotna informacja z punktu widzenia semantyki słowa *fiołek*, ponieważ wskazuje na fakt, że barwa *fioletowa* jest cechą relewantną w językowym obrazie nazwy kwiatu na przełomie stuleci. Tego faktu nie dowodzą jednak lakoniczne charakterystyki *fiołka* zamieszczone w słownikach z drugiej połowy XIX stulecia i początku XX: SWil – ‘(Viola), roślina z rodziny *fiołkowych* (Violariene), której i dała nazwanie, należąca do klasy 5-jej, rzędu *jednostupkowego* wedł. ukł. Linn.’; SW – ‘(viola) rośl. z rodziny *fiołkowatych* (i jej kwiat)’. Językowym dowodem obecności w strukturze pojęciowej nazwy kwiatu charakterystyki kolorystycznej może być natomiast notowany w SW derywat semantyczny *fiołek* ‘*chłopiec utrzymany i kształcony kosztem katedry, ubrany w szaty fioletowe*’. Słowo w tym znaczeniu jest, co prawda, opatrzone kwalifikatorem *dawne*, mimo to warto je uwzględnić w analizach, ponieważ wskazuje na

to, że cecha *fiołka* ‘ma fioletowe kwiaty’ była od dawna utrwalona w polszczyźnie. *Fioletowy* z *fiołkami* wiąże także młodopolskie teksty poetyckie. *Fiolet* jest jedynym kolorem przypisywanym przez poetów *fiołkom*, choć z doświadczenia wiemy, że w naturze występują fiołki o kwiatach żółtych, białych, różowych i innych. Składnik ‘ma fioletowe kwiaty’ jest zatem cechą prototypową, a nie obligatoryjną. Trzeba tu jednak zaznaczyć, że utwory artystyczne eksponują raczej odcienie barwy *fioletowej*, które prawdopodobnie uchodziły za bardziej poetyckie, niż kolor podstawowy, np.: *Ametystem fiołków tkane* [A. Kłopotowska, *Nasza lewada*, s. 50]; *Ciemny szafir lobelii, fiołków ametysty* [Z. Różycki, *Wonny gobelin*, P, s. 14]; *Z mórz zmierzch kojący płynie, / Liliowy jak woń fiołków* [L. Staff, *W dali*, I, s. 655].

Ważne miejsce w strukturze semantycznej nazwy zajmuje również cecha ‘jest niewielki’, np.: *Słuszna fijołka otacza chwałą, / Choć to kwiatuszek tak lichy* [J. Kuczyński, *Stokroć a fijołek*, s. 69]; *Wonne fijołki, ukryte w murawie* [W. Dzierżanowski, *Elegia*, P, s. 141]; *I fijołek drży w mchach plenny* [W. Hordysz, *Poco chodzić nam nad morze...*, s. 141]. Językowy dowód obecności w strukturze semantycznej *fiołka* charakterystyki ‘jest niewielki’ stanowią frazeologizmy *siedzi jak fijołek w trawie* (NKPP III: 180), *skryć się jak fiołek w trawie* [SF II, 133]. Literalne odczytanie treści zawartej w tych porównaniach pozwala wyeksplikować cechę *fiołka* następująco: ‘jest tak mały, że trudno go zauważyć’, z kolei w metaforycznym sensie porównania te ilustrują ‘onieśmienie’ [zob. Nowakowska 2005: 80].

Ostatnim, acz bardzo licznie poświadczonym w młodopolskich tekstach składnikiem domeny CECHY FIZYCZNE jest cecha ‘pachnie’, np.:

Kocham dusze te pachnące,
Co jak fiołki, cudne z kształtu
Rozsyłają woń po łące,
Odsłaniając się bez gwałtu,
Gdy je zbudzi ze snu słońce.

[J. N. Jaroń, *Kwiatki pachnące*, s. 153]

Cecha ta najczęściej uszczegółowiana jest jako ‘pachnie pięknie, przyjemnie’, np.:

Ze wszystkich stron płynie zapach fiołków.
A dziwnie ten zapach fiołków upajający, rozkoszny.

[M. Kazecka, *Kocham się w wizji dalekiej, niedościg-
nionej...*, K, s. 39]

Liczba kontekstów eksponujących komponent ‘pachnie’ oraz derywat *fiolkowy*, który wtórnie odnoszony jest do woni fiołka, świadczą o tym, że cecha ‘ma zapach’ pełni bardzo istotną funkcję w semantycznej strukturze nazwy *fiółek*.

Fioletowa barwa kwiatów *fiołka* jako cecha skonwencjonalizowana została utrwalona w s frazeologizowanym wyrażeniu *fiolkowe oczy*, którego tekstowe realizacje odnajdujemy w młodopolskiej poezji, np.: *Wpatrzony w oczy twoje fijołkowe* [W. Rolicz-Lieder, *Do fijołkowych oczu*, s. 284]; *W oczach miała fijołki* [M. Gawalewicz, *Panienka*, s. 214]; *I chłonę ócz twych głębię fiołkową* [Z. Różycki, *Złudne zasłony*, ZO, s. 8]. W przywołanych przykładach leksem *fiolkowy* nie tylko określa kolor oczu, ale także implikuje konotację ‘piękno’. W tekstach cecha ta eksponowana jest również poprzez porównanie *ślicznych oczu* do *fiołków*, np.: *Śliczne ślepki, jak fijołki!* [K. Laskowski, *Pan Jan, sędzia „panie tego”...*, MII, s. 64]. Młodopolscy poeci wykorzystują również estetyczne walory fiołków, by podkreślić urodę wiosny, np.: *Zaiste piękna jest wiosenka, / W pierwiosnków, fiołków zdobna kwiat* [W. Łaszczyński, *Dwie wiosny*, s. 102], czy też piękno pejzażu, przyrody, np.:

A te trawy szmaragdowe,
strojne fiołków girlandami,
Rozlewają się jak morze
z leszczynowych kęp wyspami.

[K. Lewandowski, *Malowidło*, s. 96]

Konotacja ‘piękno’ jest wpisana w językowy obraz *fiołka* jako cecha systemowa. Jej istnienie i skonwencjonalizowany charakter potwierdzają przysłowia: *Między fiołkami i pokrzywać ziele* (NKPP II: 996); *Dziad o chlebie, baba o fijołkach* (NKPP I: 31); *Dzieci, kobiety, fiołki, bławatki – wszystko to kwiatki* (NKPP I: 528). O mocnym utrwaleniu komponentu ‘jest piękny’ może świadczyć również fakt, że jest on obecny we współczesnym pojęciowym modelu słowa [Piekarczyk 2004: 122].

Cechy ‘jest niewielki’, ‘ma fioletowe kwiaty’ i ‘ma miły zapach’ motywują ujętych konotację ‘skromność, pokora’, która została utrwalona w s frazeologizowanym porównaniu *skromny jak fiołek* (NKPP III: 220). Na ważką rolę tego komponentu w konceptualizacyjnym modelu słowa wskazują także młodopolskie teksty poetyckie, które wprost przypisują *fiołkowi* cechę ‘jest skromny’, np.: *Już fijołki skromne rosną...* [P. Kościński, *Kwiaty wiosenne*, s. 68]. Konotację ‘skromność’ można wydobyć również w inny sposób. Na przykład w wierszu Józefa Kuczyńskiego:

Kiedy na błoni stokroć ku wiośnie
 Kwiecica ukaże bez liku,
 Sercu natenczas jakoś radośnie, -
 Ale fijołek, w kąciku
 Zdybany, większe sprawia wesele,
 Więcej uznania zyskuje,
 Bo choć wyziera z trawki nieśmiele,
 Wiosnę nam pewną zwiastuje.

Słuszna fijołka otacza chwałą,
 Choć to kwiatuśzek tak lichy,
 A w tem tkwi jego zasługa cała,
 Że taki wonny – a cichy,

[*Stokroć a fijołek*, s. 68-69]

implikują ją poetyckie frazy *w kąciku zdybany* i *wyziera z trawki nieśmiele*, a także przymiotnik *cichy*, które przywołują skojarzenia z ukrywaniem się, pozostawaniem w cieniu, na uboczu, onieśmieleniem. Upersonifikowany fiołek zachowuje się tu jak skromny, nieśmiały człowiek, który próbuje schować się przed światem. Podobny sens mogą wyrażać niektóre kontekstowe użycia frazeologizmu *usunąć się, zaszyć się itp. w kącie*, korespondujące z wymową cytowanego fragmentu wiersza.

Konotacje ‘skromność’, ‘pokora’, stanowiące centrum konotacyjne nazwy *fiołek*, do dziś są mocno utrwalone w znaczeniu nazwy [Piekarczyk 2004: 122-123]. Potwierdzenie ich istotności odnajdujemy w kulturze. January Kołodziejczyk stwierdza, że fiołek, reprezentujący skromność, należy do „najdawniejszych” roślin, którym przypisywano znaczenia symboliczne [1946: 205-206]. Wszystkie słowniki symboli wśród najważniejszych znaczeń kulturowych fiołka wymieniają właśnie te cechy. Wyobrażenie fiołka jako *kwiatu pokory* zostało ukształtowane w kulturze średniowiecza. Już łaciński poeta z przełomu IV i V wieku, Celiusz Symfozjusz, właściwości fiołka opisał w taki oto sposób: *Nie jestem wprawdzie okazały, lecz mam wielką moc./ Duch mój jest wielki, chociaż w skromnym ciele./ Ani mi kwitnienie szkoda, ni purpura winą* [Kobiela 2006: 71]. Nic zatem dziwnego, że roślina o takich walorach stała się atrybutem Bożej Rodzicielki. Semantyczny związek między *Matką Chrystusa* i *fiołkiem* odnajdujemy w modernistycznych tekstach artystycznych. Aktywizowany jest on poprzez uwypuklenie cechy ‘ofiarowany Matce Bożej’, która należy do subramy RELACJA DO CZŁOWIEKA:

Niesiem wieńce
 Na Twoje obrazy.
 O, Królowo, niesie Ci Twój lud
 Kwiaty z pól, łąk, z lasów i wód,
 Fiołki, lilie, ślasy
 I kaczeńce.
 (...)

 Przyjąć wieńce te na ołtarz racz,
 Błogosław Twe dziatki,
 O, Królowo!

[K. Lubecki, *Wieńce Maryi*, s. 95]

W średniowiecznych pieśniach religijnych Marię nazywano *Fiołkiem pokory* [Fostner 1990: 187]. Roman Mazurkiewicz nie ma wątpliwości, w jaki sposób zinterpretować fragment średniowiecznej pieśni Maryjnej, w której pojawia się nazwa *fiołek*: „*Kwiatek modry jeś-ci fijołek* – to figura o wiele bardziej czytelna. Błękit oznacza niebo, uduchowanie, kontemplację, wierność, czystość, jest barwą płaszczu Maryi; fiołek z kolei to symbol Jej pokory, skromności, niewinności, panieńskiej wstydlivosti, ale również królewskości i miłosierdzia” [1998: 159-160]. Stanisław Kobielus zaznacza, że pokora jest tą cnotą, którą u Maryi widać najwyraźniej. Z pokorą odpowiedziała: *Oto ja służebnica Pańska*, gdy Archanioł Gabriel oznajmił Jej, że zostanie Matką Zbawiciela oraz Panią nieba i ziemi [2006: 72]. Średniowieczny anonimowy ojciec kościoła, autor *Korony Dziewicy*, w następujący sposób uzasadnia ofiarowanie Maryi fiołka: „Fiołek jest pięknym kwiatkiem barwy hiacyntu, mile woniejącym, poszukiwanym w medycynie. Ten kwiat, Pani, bardzo przystoi Twej koronie, ponieważ naśladujesz go w cnotach. Ty, Święta Dziewico, jesteś fiołkiem czystości, fiołkiem wstydlivosti, fiołkiem niewinności, fiołkiem słodczy, fiołkiem świętości. W kolorze hiacyntu, podobnym do pogodnego nieba zaznacza się Twe wzniesione z ziemi do nieba uczucie” [Ojcowie 1986: 184]. Na podstawie tego fragmentu można wnioskować, że pokora jest niejako cechą nadrzędną, którą dopełniają inne cnoty właściwe Matce Bożej. Fiołek jako symbol pokory i skromności Marii Panny pojawia się także w sztuce malarskiej, np. na obrazie Stefana Lochnera *Modonna z fiołkami*, Luki Signorellego *Madonna z Dzieciątkiem w otoczeniu świętych* czy też Roberta Campina *Madonna z Dzieciątkiem*.

Komponent ‘ma fioletowe kwiaty’, który wspomaga kulturowe łączenie *fiołka z Bożą Rodzicielką*, motywuje krąg cech semantycznych skupionych wokół ogólnej konotacji ‘dobra’. Należą tu konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewiczość’, np.: *Dziewiczość, to jest ogród wonny fijołkowy* [J. Kuchar-

czyk, *Dziewiczość*, PII, s. 100]; *Budzisz niebiosa ciemne, by fijołki,/ Co zdo-
bią wstydy jutrzeńki dziewicze* [L. Staff, *Pieśń o skowronku*, II, 115]; *Tam...
w gronie fijołków niewinnych* [B. Adamowicz, *Sen nocy bezsennej*, s. 121];
'wstydlivość', 'świętość', np. *Widzę, co widzą szyby twojego pokoju:/ Świą-
tą wstydlivość fiołków, lilij biel marzącą* [L. Staff, *Grządka dziewczęca*, I,
s. 871], a także 'pobożna kontemplacja', np.:

Idą ciche, powiewne przez jasne przestrzenie,
Przez łąk szmaragd, sycony złocistemi skrami
(...)
Sypią wokół okrągłe ziarna różańcowe –
Na zasiane fiołkami sypią traw zielenie.
[K. Zawistowska, *Mniszki*, s. 101]

oraz 'miłosierdzie', np.:

Girlandy dziane z purpurowej mgły,
Zwisły ku ziemi jak żałobne róże,
A nad nie, wyżej, fiołki i bzy,
Roztchnione w boskich farb świetliste kurze
Ronią przejasne, miłosierne ły...
[C. Jellenta, *Purpurowy wieczór*, s. 77]

Komentarza wymaga tu źródło motywacji wskazanych komponentów znaczeniowych, a mianowicie *fioletowy* kolor kwiatów. *Fiolet* powstał z połączenia dwu barw prymarnych *niebieskiej* i *czerwonej*, przy czym kolorem prymarnym jest *niebieski*, którego referencję prototypową stanowi *niebo* konotujące 'czystość', 'doskonałość', 'dobro'. W sferze konotacyjnej *fiolet* należy interpretować poprzez treści przypisywane barwom składowym: „ziemską witalność *czerwieni* i oczyszczoną duchowość *błękitu*” [Tokarski 2004 b: 136-139]. Podobnie odczytywane jest symboliczne znaczenie fioletu w tradycji chrześcijańskiej, gdzie barwa ta oznacza walkę ducha z ciałem [Forstner 1990: 122].

W tekstach artystycznych Młodej Polski konotacje 'czystość', 'dziewiczość', 'świętość', 'pobożna kontemplacja', 'miłosierdzie' nie są eksponowane w tak wyrazisty sposób jak cechy 'pokora', 'skromność', stanowią jednak istotny fragment ramy pojęciowej słowa. Obecne są również we współczesnym modelu konceptualizacyjnym nazwy [Piekarczyk 2004: 124-125], co może świadczyć o ich trwałości i dość ustabilizowanym statusie w strukturze semantycznej *fiołka*. Znajdują one również potwierdzenie w kulturze. Fiołki, występujące w malarskich scenach adoracji, odnoszą się zarówno

do czystości Maryi, jak i łagodności dzieciątka Jezus [Tresidder 2005: 51], np.: na *Tryptyku Portinarich (Pokłon pasterzy)* Hugo van der Goesa (w scenie głównej ołtarza na pierwszym planie malarz umieścił lilie, irysy, orliki i goździki w wazonach oraz porozrzucane na ziemi fiołki) czy na obrazie *Madonna wśród świętych dziewic* Mistrza Legendy św. Łucji. Fiołki, obok róż i lilii, należały do najbardziej cenionych kwiatów, sadzonych w „ogrodach zamkniętych”, które jako obrazy Niepokalanej Dziewicy stanowiły ogólny symbol dziewictwa. Fiołki i inne kwiaty były przede wszystkim alegoriami cnót Matki Bożej, choć przypisywano im również inne znaczenia symboliczne – mogły, na przykład, wyobrażać wyznawców [Krenz 2005: 96-111]. Allanus z Lille pisze, że w ogrodzie zamkniętym kwitną mirt wstrzemięźliwości, róża cierpliwości, lilia czystości i fiołek wieczystej kontemplacji [Kobielus 2006: 73].

Składnik ‘ma fioletowe kwiaty’ motywuje również ścieżkę kognitywną związaną z negatywnym wartościowaniem. Otwiera ją konotacja ‘smutku’,

I pól posmutniał wszere widnokrąg cały,
Fijołki liście stuliły swe drżące,
Jakby żegnały na zachodzie słońce,
Mające w chmurach złote skryć swe strzały.

[W. Dzierżanowski, *Elegia*, P, s. 142]

która rozwija się w kierunku ‘przemijania’, ‘śmierci’ i ‘żałoby’, np.:

Możesz widział, że na żywe ciała
Tam spadają skorpiony i gady,
A na trupy sphywa róż nawała
I fijołków sypią się kaskady.

[C. Jellenta, *Padół ciszy*, s. 22-23]

Bo z zapachem róż, lilii, fiołków i lewkonii,
Miał radości, myśl chłonisz o życia agonii,
Płotąc je w magazynie pogrzebowych wieńców.

[L. Staff, *Kwiciarka żałobna*, I, s. 1005]

Motywację tych konotacji dodatkowo wspiera cecha ‘składany na grobach’, należąca do subramy RELACJA DO CZŁOWIEKA, np.:

I na płytę marmuru upadł z twojej ręki
Fijołków rozkwitniętych pęk wonny i miękki,
Poczem cmentarnym na dół odeszliśmy gajem...

[Z. Dębicki, *Na grobie Shelley’a*, P, s. 144]

Fiołek ze względu na swój kolor stał się jednym z kwiatów nagrobnych [Kopaliński 2006: 90]. Już w starożytnej Grecji fiołki były kwiatami obzędowymi, wykorzystywanymi podczas ceremonii pogrzebowych [Mynett 2002: 14]. W starożytnym Rzymie obchodzono natomiast święto ku czci duchów zmarłych, *Violaria*. Ozdabiano wtedy groby fiołkami [Grimal 2008: 220].

We współczesnej polszczyźnie ‘śmierć’ i ‘żałoba’ tworzą w miarę wyraźne centrum konotacyjne nazwy [Piekarczyk 2004: 126-128], jednak w tekstach z przełomu XIX i XX stulecia są one aktualizowane sporadycznie. Fakt ten, z pozoru, może zastanawiać, ponieważ moderniści z wielkim upodobaniem eksponowali pasywne emocje, a *fiołek* z powodu koloru kwiatów wydaje się wręcz predestynowany do wyrażania nastroju przygnębienia, smutku, melancholii. I być może oczekiwanie, pewna oczywistość tkwiąca w przekonaniu, że nazwa kwiatu o *fioletowych* płatkach z przypisanymi mu od stuleci konotacjami będzie idealnym symbolem dekadentckiej wrażliwości, stało się przyczyną tego, że w gruncie rzeczy unikano go w tej funkcji. Dla modernisty, który poszukiwał niezwykłego, wyrafinowanego przeżycia, drażniącej zmysły niespodzianki, sensualistycznego dreszczu [zob. Wyka 2003: 256], *fiołek*, który tak jednoznacznie kojarzył się ze *śmiercią* i *żałobą*, był znakiem zbyt typowym, przewidywalnym, wręcz banalnym. W tym sensie nie mieścił się w ramach modernistycznej poetyki, którą cechowała skłonność do kontrastu. I w zasadzie można chyba uznać, że paradoksalnie niska frekwencja konotacji *fiołka* ‘żałoba’, ‘śmierć’ w poezji modernistycznej świadczy właśnie o ich typowości w polszczyźnie przełomu wieków.

W obrębie subramy CECHY FIZYCZNE bardzo wyrazistą grupę tworzą konotacje motywowane komponentem ‘pachnie’. W młodopolskich tekstach cecha ta, o czym już wspominałam, najczęściej uszczegółowiana jest jako ‘ma piękny, przyjemny zapach’, co z kolei uzasadnia łączone z *fiołkiem* ‘pozytywne stany emocjonalne’, np.:

Niech przy naszym rozstaniu cała atmosfera
Zapachnie fijołkami, uczuć aromatem,
A z nieba taka jasność łagodna spoziera,
Jak gdyby ptak z ptaszczęciem, kwiat się żegnał z kwiatem.

[W. Rolicz-Lieder, *Pożegnanie z fijołkami*, s. 162]

Ogólna konotacja ‘dobre uczucia i stany’ znajduje w tekstach poetyckich rozwinięcie w postaci cech bardziej szczegółowych, jak choćby ‘szczęście’, ‘radość’, np.:

Coraz ciemniej: to noc już rozwiesza swe szarfy –
 Woń róż i fiołków – kwiatów, sadzonych twą dłonią,
 Wypełnia nasze piersi... Dźwięk cichy... muzyka?..
 To pewno wiatr potrącił gdzieś eolskie arfy.
 (...)

I wówczas czytaliśmy miłość w Wszechstworzeniu,
 Szczęście, zgodę, – i szczęściem dla nas było życie,
 Usłane fiołków deszczem i róż girlandami.

[M. Gliński, *Fragment*, s. 170-171]

‘Szczęście’, ‘radość’, w miarę regularnie ewokowane przez nazwę *fiołek*, nie są jedynymi konkretyzacjami konotacji ‘przyjemne emocje i doznania’. Najczęściej uwydatnianą pozytywną emocją kojarzoną z wonią kwiatu jest ‘miłość’, np.: *Owiewasz mnie tak blisko fiołkowym oddechem.../ Grają miłość! – Tańczymy! – Kochamy się tańcem!* [M. Kazecka, *Tańczymy*, P, s. 21]; *Ty pierwszy miłość wonną fijołka, o smętny/ Szarzyński, wlałeś w czasę Danta i Petrarki* [Z. Przesmycki, *Ty pierwszy miłość wonną fijołka, o smętny...*, s. 117]. W tekstach artystycznych ‘miłość’ ewoluuje w kierunku ‘uczucia dopiero się rodzącego, pierwszej jego fazy’, np.:

Nasz sad utonął w fijołkowej woni,
 nasz sad się w piosnkę zaśluchał słowiczą,
 co w szare zmierzchy gdzieś w akacjach dzwoni
 wielkim spokojem i wielką słodyczą...
 (...)

A w nasze serca – w księżycowe noce
 i w opalowym półmroku świtania,
 wstępują z wolna jakieś dziwne moce,
 wstępuje z wolna jakiś czar kochania...

[E. Słoiński, *Nasz sad*, s. 40]

Fijołki niedokwitłe zbyt pachną pogodnie
 Po ścieżkach leśnych, kędy cień dwóch dusz się kręci;
 Jeszcze miłość, w serc dwojga tajemnicy wszczęta,
 Nie została stłumioną własnowolną mocą,
 Jeszcze się nasze usta, jako dwa ptaszęta,
 Nawołują wzajemnie cichą, senną nocą...

[W. Rolicz-Lieder, *Uśmiech wśród łez*, s. 165-166]

Konotację tekstową ‘początek, pierwsza faza miłości’ współmotywuje prototypowa cecha *fiołka* ‘zakwita wczesną wiosną’, rozwijająca domenę CZAS KWITNIENIA. Semantyka *wiosny*, która kojarzy się z początkiem życia (por. frazeologizm *wiosna życia* ‘młodość’), budzącą się po zimie

przyrodą, rozwijającą się roślinnością, w naturalny sposób modyfikuje znaczenie uczucia. Obraz ‘miłości młodej’, implikowanej przez *fiołki*, pozbawiony jest jakichkolwiek odniesień erotycznych, pełen jest natomiast radości z narodzin uczucia, np.:

Wiosna dziś, jak w kapelusz, ubrała się w moje okno,
 (...)
 Bo serce mam wezbrane jak nabrzmiął pąk na kasztanie
 Od rannej burzy tchu,
 I na pęczku fijołków składam pocałowanie,
 Przyjmując rendez-vous.

[B. Ostrowska, *Wiosna*, P, s. 367]

W dole srebrzyste szemrały zdroje
 A u strumyka na łące,
 Młodych podróźnych śmiało się dwoje,
 Zbierając fiołki kwitnące.

A szczęścia tyle było w ich śmiechu! –
 Ona, jak psotny aniołek
 Figlarnie piosnkę rzucała echu,
 Lubemu każdy fijołek.

[M. Gawalewicz, *Znane dzieje*, s. 242-243]

Z takim wyobrażeniem miłości wiąże się jeszcze inne jej oblicze, a mianowicie ‘miłość’ jako ‘uczucie niewinne, delikatne, subtelne’. Przykładowo, w wierszu B. Adamowicza niewinne fiołki są miejscem pobudki bożka miłości, Amora, który swoje strzały zanurza w trującej woni róż:

Tam... w gronie fijołków niewinnych
 Trzepocąc skrzydełkiem motyla,
 Obudził się Amor... i patrzy –
 I główkę zza krzaku wychyla.

Ach ten nieśmiertelny swawolnik
 Na nowo chce zacząć swe strzały!...
 I w woni róż świeżo rozkwitłych
 Zatrzuwa śmiertelne swe strzały!

[*Sen nocy bezsennej*, s. 120-121]

Poetycki obraz Amora, wykreowany w liryku, można odczytać jako metaforę miłości, składającej się z dwóch etapów, które symbolizują kwia-

ty. Niewinne fiołki odpowiadają młodej, dopiero „obudzonej” miłości, która jest czysta i delikatna, natomiast kontrastowo zestawione z nimi róże ewokują pełnię uczucia, miłość namiętą, zmysłową. W innym utworze uczucie młode, delikatne i niewinne zostało nazwane *miłością fijołkową*:

I myślisz, że to może trochę rzecz przysmutna
 I trochę za jesienna, i trochę za blada:
 Gdy przez umysł zsiwiały jutrznia bałamutna
 Miłości fijołkowej skromnie się przekrada...

[W. Rolicz-Lieder, *Kronika dni przyszłych*, s. 155]

W wierszu pozytywny rozwój konotacji ‘miłość’ (w kierunku ‘subtelności, delikatności’) wspierają leksemy *jutrznia* i *skromnie*. Rzeczownik *jutrznia*, który jest przestarzałym ekwiwalentem nazewniczym *jutrzni*, oznacza ‘świt, świtanie’. *Jutrznia* może tu zatem odnosić się do myśli o miłości, która pojawiła się w siwej głowie podmiotu lirycznego (por. frazeologizm *myśl zaświtała komu w głowie*), może wpływać również na jakość samej miłości. *Jutrznia* (*jutrzni*) w znaczeniu ‘świt’ wskazuje na koniec nocy, zwiastuje początek dnia, a tym samym przywołuje skojarzenia z jasnością, dobrem, a także nadzieją (nowy dzień to także metafora nowego początku, nowego otwarcia), którą wiążemy z rodzącą się, młodą miłością (por. związek frazeologiczny *nadzieja zaświtała w którym sercu, umyśle*). Wartość konotacji eksponuje także przysłówek *skromnie*, który w utworze w metaforyczny sposób określa proces myślenia o miłości. Ze względu jednak na silne kulturowe asocjacje między *fiołkiem* a *skromnością*, które wręcz narzucają się przy lekturze wiersza, nie sposób nie odnieść tego określenia do ‘miłości’ konotowanej przez nazwę kwiatu, co dodatkowo wspomaga konkretyzację ‘miłość skromna, delikatna’. Konsekwencją tych poetyckich zabiegów jest skorelowanie skromnej myśli o miłości z samym uczuciem. Podmiot liryczny wyraża obawę, że emocje, które opisuje, zarezerwowane są dla ludzi młodych, oraz że w pewnym wieku nie wypada nawet o nich myśleć, na co wskazuje fraza *jutrznia bałamutna miłości fijołkowej skromnie się przekrada*. Wydaje się jednak, że „ja” liryczne, mimo iż odczuwa niepewność, w jaki sposób inni odniosą się do opisywanej sytuacji (*I myślisz, że to może trochę rzecz przysmutna/ I trochę za jesienna, i trochę za blada*), nie zamierza rezygnować z uczucia, bo choć jest ono spóźnione, to jednak piękne. Taką interpretację podsuwa tytuł utworu.

Przedstawiony kierunek ewolucji konotacji *fiołka* jest charakterystyczny dla nazwy kwiatu, czego potwierdzeniem są opracowania kulturowe, podkreślające, że fiołek jest symbolem subtelnego uczucia, delikatnym wy-

razem miłości dziecka do matki czy narzeczonego do narzeczonej [Kopaliński 2006: 90]. Konotacje te charakteryzuje dosyć mocny stopień utrwalenia, o czym może świadczyć ich obecność we współczesnym językowym obrazie słowa, choć inne jest ich miejsce w strukturze semantycznej nazwy. Z analiz dwudziestowiecznych tekstów artystycznych wynika, że konotacja ‘miłość’ i jej uszczegółowienia stanowią część subramy RELACJA DO CZŁOWIEKA [Piekarczyk 2004: 136-137], podczas gdy z utworów z przełomu wieków, wskazujących na ‘piękny, delikatny zapach’ jako źródło motywacyjne, wynika, że omawiane komponenty należy przyporządkować do domeny CECHY FIZYCZNE.

Cecha fiołka ‘pachnie pięknie’ otwiera miejsce dla konotacji ‘doskonałość’, która ewoluje ku skojarzeniom *fiołka z rajem, Arkadią*, rozumianymi jako kraina szczęśliwości, np.:

Ogród zaciszny, zielony, wiosenny
 Pełen hiacyntów i fijołków woni
 W raj się nam jasny, ozłoty rozdzwoni,
 W melodye słodkie, w szmery srebrne plenny.
 [W. Hordysz, *Ogród zaciszny, zielony, wiosenny...*,
 s. 142]

Dziś, jak niegdyś w Arkadyi, miłe dźwięki fletni
 Z bżów i fiołków zapachem nad kwietną równiną,
 W dal, na skrzydłach Zefiru, w nieskończoność płyną.
 [W. Łaszczyński, *Flet*, s. 58]

W miarę regularnie teksty przypisują *fiołkowi* również konotacje ‘cisza’, ‘spokój’, ‘ukojenie’, np:

I przycichł cały świat, i srebrna jakaś mgła
 Okryła nas i świat, i zapadł wieczór cichy,
 I fijołkowa woń z traw oroszonych szła,
 [Cz. Jankowski, *Wiosennej nocy sen*, s. 202]

Noc cicha, noc jasna, w gwiazdzistym zawoju
 Wiosenna noc idzie, muśnięciem swej dłoni
 Konwalje, fijołki i kwiecie powoju
 Usypia, i pęki zabranej im woni,
 I liści szelesty, i szmer ciszy zdroju
 W swej szacie unosi i na świat je roni,
 I sen błogi spuszcza oczom lśnącym łzami,
 I duszom stroskanym mówi: pokój z wami.
 [F. Arnsztajnowa, *Lili*, PII, s. 31]

Z mórz zmierzch kojący płynie,
Liliowy jak woń fiołków.

[L. Staff, *W dali*, I, s. 655]

Konotacje ‘spokój’, ‘ukojenie’, motywowane cechą ‘pachnie’, zajmują ważne miejsce we współczesnym językowym obrazie słowa *fiołek*, co jest świadectwem ich trwałości i stabilności. Wagę tych cech w modelu pojęciowym słowa potwierdza także tradycja kulturowa. Kojące właściwości fiołków znali już starożytni Grecy, którzy nosili wieńce z fiołkowych kwiatów lub przykładali je sobie do czoł, gdyż wierzyli, że łagodzą one ból głowy, a nawet chronią przed skutkami pijaństwa [Forstner 2001: 186]. Echo antycznych zwyczajów pobrzmiewa w młodopolskiej poezji, np.: *Wszystkie lampy w tryklinjum/ zapal, niewolnico,/ wieńce z białych fiołków przygotuj na głowy* [Z. Wojnarowska, *Wszystkie lampy w tryklinjum...*, KM, s. 48]. Hildegarda z Bingen, autorka średniowiecznego traktatu o leczniczym i szkodliwym działaniu roślin i minerałów, zalecała stosowanie fiołków przeciw zaćmie oczu i niezdrowej melancholii [Kobielus 2006: 73]. Z kolei dawna medycyna ludowa, by ustrzec się przed wszelkimi chorobami, zalecała połknięcie pierwszych trzech, znalezionych na skraju lasu, fiołków [Biedermann 2001: 90]. Dobroczynny wpływ substancji, zawartych w kwiatach fiołków, na ludzkie zdrowie potwierdzają współczesne badania, z których wynika, że olejek fiołkowy „ma działanie przeciwzapalne, wykrztuśne i moczopędne. Stosowany w chorobach układu oddechowego, upłynnia wydzielinę śluzowa i ma działanie antyseptyczne” [Kowalczyk 2007: 23]. Zapach fiołka, powszechnie wykorzystywany w aromaterapii, wpływa także na nastrój i zachowania człowieka. Magda Witucka stwierdza: „podobno paryskie metro wypełnia delikatny zapach fiołków, co ma zapobiegać agresji w godzinach szczytu” [1998: 5].

Konsekwencją takich konceptualizacji jest konotacja *fiołka* ‘dodaje sił, energii, witalności’, która ewoluuje ku ‘odrodzeniu’, ‘zmartwychwstaniu’, np.:

I wstałaś znów wskrzeszona z wód modrych topieli
(...)

Z woni fiołków i lilii czystych, sennych bieli.

[M. Czerkawska, *I wstałaś znów...*, s. 13]

Konotacje te z pewnością wspomaga cecha ‘zakwita wiosną’, jednak teksty pokazują, że zasadniczym źródłem ich motywacji jest ‘zapach’ *fiołka*. Wskazane cechy semantyczne, ukryte głębiej w znaczeniu słowa niż ‘spokój’, ‘ukojenie’, znajdują poświadczenia w kulturze. W średniowiecznej

ikonografii, a potem w sztuce renesansowej i barokowej, wykorzystującej schematy wytworzone w wiekach średnich, wszystkie rośliny o liliowych lub fioletowych kwiatach, a więc między innymi fiołki, oznajmiały Pasję Chrystusa. Ze względu jednak na to, że tego typu kwiaty rozpoczynały kwitnienie na wiosnę symbolizowały również Zmartwychwstanie [zob. Jagła 2009b: 30-31].

Konotacje ‘cisza’, ‘ukojenie’ uzasadniają asocjacje między *zapachem fiołków* a *snem*, np.:

Dziś, lilij krewna, niech śni królowna,
Niech sny jej białe owioną skronie,
Jak woń fijołków.

[Z. Przesmycki, *Śpiąca królowna*, s. 137]

Z kolei komponent ‘sen’ znajduje w tekstach dalsze uszczegółowienie, które można wyeksplikować jako ‘sen wieczny’, ‘śmierć’, np.:

Wycięłam szmat ogromny, bolesny i nowy
Z mojej duszy, – szalałam! – Jak sen płyną ku mnie,
Dźwięki walców Bergera... Twój oddech fiołkowy...

Chciałabym dzisiaj leżeć w bardzo cichej trumnie...

[M. Kazecka, *Tańczymy II*, P, s. 22]

Marzenie śpiewa: „Czyż twój smutek mniema,
Że jedna Nicość darzy ulgą? Ach, nie!
Tylko się z sercem o rozum nie prawuj.”
Śmierć krąży cicho litosna, choć niema,
Jeno powietrze, gdzie wionie jej zawój,
Fiołkami zgonów zachwyconych pachnie.

[F. K. Puśłowski, *Idylle i elegie XI*, Zbiór4, s. 1011]

Przedstawione fragmenty wyraźnie pokazują, że ‘śmierć’ konotowana przez *fiołki* nie jest ani gwałtowna, ani nie budzi grozy czy przerażenia, tak jak to miało miejsce w wypadku konotacji *róży*. W obu utworach śmierć ujmowana jest jako stan wyczekiwany, bo przynoszący ulgę, czyniący wolnym od cierpień i trosk. W utworze Kazeckiej śmierć została przedstawiona jako łagodne zapadanie w sen, z kolei w wierszu Puśłowskiego przypomina cichą, niemą, litościwą i pachnącą fiołkami postać, która krąży w poszukiwaniu tych, którym może pomóc odnaleźć spokój.

W strukturze semantycznej nazwy *fiołek* znaczące miejsce zajmuje fragment uwarunkowany cechami rozwijającymi domenę CZAS KWITNIE-

NIA. Młodopolskie teksty *kwitnienie fiołków* regularnie wiążą z *wiosną*, szczególnie eksponując dwa jej momenty: ‘wczesną wiosnę’, np.:

A na grobie, gdzie dwa krzyże,
Zaraz wczesnie, z pierwszą wiosną
Już pierwiosnki, trawki kwitną.
Już fijołki skromne rosną...

[P. Kościński, *Kwiaty wiosenne*, s. 68]

oraz ‘maj’.

Kwitną fjołki i pierwiosnki
I słowicze płyną piosnki.

Pachnie maj!...
maj!...

[K. Lubecki, *Piosenka na fujarce*, s. 92]

Językowy dowód obecności komponentu ‘kwitnie wiosną’ w ramie pojęciowej słowa stanowi przysłowie *Miły jak fiołek na wiosnę* [NKPP II: 488]. Cechę tę uzasadnia również tradycja kulturowa, w której fiołki funkcjonują jako ulubiony symbol wiosny [Biedermann 2001: 89]. W starożytnej Grecji kwiaty te zwiastowały nadejście pory, gdy ziemia budzi się na nowo do życia, uznawano je za święte [Forstner 1990: 186]. Eliade zauważa, że roślina staje się świętą wtedy, gdy partycypuje w transcendentnej rzeczywistości, wciela wówczas archetyp, wzorcowy obraz wegetacji [1993: 312]. „Fiołek, w dawnej Grecji pojawiający się na wiosnę jako pierwszy, wiązał się z religijnym doświadczeniem odnowy świata i zmartwychwstania natury” – stwierdza L. Rzymowska, która dogłębnie zbadała symbolikę fiołka w kulturze i języku starożytnych Greków [2001: 61]. Z przedstawionym wyobrażeniem fiołka w świecie starożytnych współgrają młodopolskie konceptualizacje, w których kwiat ten uosabia odradzającą się naturę w odwiecznym cyklu wegetacji, np.:

Z zimowych snów tylekroć świat się cucił,
Tylekroć już wracała fiołów pora,
Jesienny wiatr już nieraz pieśń swą nucił,
A mnie się zda – że szczęście było wczora...

[W. Stanisławska, *Twój kruczy włos...*, s. 69]

W modernistycznej poezji występują również teksty, w których *fiołek* konotuje ‘odnowę życia’ i wiązaną z nią ‘nadzieję’, np.:

Przebudzeni
 Z mogił cieni
 Radośnie powstałi
 W zwój dla skroni
 Z wonnej błoni
 Fiołki zrywali

[J. Kasprowicz, *Przyjście wiosny*, I, s. 435]

Widziałem jęczących na drogach boleści
 I oczy w łez gorzkich powodzi.
 I rzekłem: „To fiołek, co zwiędły szeleści,
 Lecz z wiosną się znowu odrodzi.

[Z. Trzeszczkowska, *Zagadka*, „Tygodnik
 Ilustrowany”, 1902, nr 19, s. 364]

W ostatnim cytowanym fragmencie wiersza zawarta została banalna prawda o ludzkiej egzystencji, której metaforą jest fiołek. Zwiędły i szeleszczący kwiat jest znakiem cierpienia, bólu i trosk, które nieodłącznie towarzyszą ludzkim losom. Z kolei odrodzenie się fiołka na wiosną jest zapowiedzią zmiany, budzi nadzieję, jest oczekiwaniem na lepszą przyszłość. Liryczne „ja” wyraża przekonanie, graniczące z pewnością, że fiołek zwiastuje nowe otwarcie, nowy początek: jak po zimie przychodzi wiosna i odradzają się fiołki, tak też po ciężkich i bolesnych chwilach nadchodzi czas radości i szczęścia. Teksty artystyczne dosyć często eksponują konotacje *fiołka* ‘radość’ i ‘szczęście’, motywowane prototypową cechą ‘kwitnie wiosną’, np.:

Widma dolin – gaj jeden, bez końca, radosny,
 Przecięty wstęgi wodnej widmem popielatem,
 Fijołkami się śmieje do mnie widmo wiosny.

[W. Kosiakiewicz, *Widma*, s. 7]

Zasypało moje smutne serce,
 Dzisiaj czuje i radością bije
 W takt wesoło wspólnie z mą dziewczoją,
 Którą teraz fiołeczki stroją!
 Chodź ma luba! młodość się uśmiecha,

[W. Karoli, *Wiosna*, s. 28]

W ostatnim wierszu zaktywizowana została jeszcze jedna konotacja *fiołka* należąca do ścieżki motywowanej cechą ‘zakwita wiosną’, a mianowicie ‘młodość’. Obraz świeżo rozkwitniętego fiołka regularnie wyzwał w młodopolskich poetach skojarzenia z ‘młodością’, której towarzyszy ‘szczęście’, ‘radość’ i ‘piękno’, np.:

Żegnajcie, piękne kochanki młodości,
 W wieńce róż wonnych i fijołków strojne,
 Tak na uśmiechy i radości hojne,
 A teraz śniące w mogile przeszłości!

O, śnijcie, śnijcie ciche i spokojne,
 Zwiastunki szczęścia, patronki radości –
 O, wiosno! lato! kochanki młodości!
 Wszak znów wróćcie jak wprzód piękne, strojne!
 [M. Gliński, *Żegnajcie! – Witaj!* I, s. 33]

Z kolei konotacja ‘młodość’ ewoluuje ku ‘niedojrzałości’, ‘beztrosce’, ‘lekkomyślności’, np.:

Co też się w główce tej roi,
 Że raz wraz śmiechem brzmia usta
 Na „pannę” niby to kroi,
 A tak jest pusta.
 Kozły wywraca ochocze,
 Choć to już niby podłotek,
 A wciąż terkocze, terkocze,
 Jak kołowrotek.
 Może tam w sercu zbłąkana
 Dzwoni skowronków kapela,
 Więc z ustek pieśń jej arriana
 Śmiechem wystrzela?...
 Może zakwitła tam róża,
 Fijołek, bzy i stokrotki,
 I woń ich główkę odurza
 Pustej chichotki?
 Może figlarza to sprawa –
 Aniołka, co nad poduszką
 Schylony co nocy stawa
 I szepce w uszko?

[W. Zagórski, *Podłotek*, s. 56]

W przytoczonym wierszu fiołek i inne wiosenne kwiaty posłużyły poecie do scharakteryzowania młodziutkiej, lekkomyślnej i beztroskiej panienki. W utworze został przedstawiony cały repertuar zachowań świadczących o niedojrzałości bohaterki lirycznej. Wydaje się jednak, że sugestywny opis postaci, podkreślający cechy wieku młodzieńczego, uzyskał poeta poprzez odwołanie do obrazu kwitnącego fiołka. Nazwa kwiatu, zestawiona w tekście z określeniami *pusta chichotka*, *podłotek*, przywołuje na myśl związek frazeologiczny *mieć fiołki w głowie*. Takie skojarzenie eliminuje negatywne

wartościowanie cech bohaterki, powoduje, że traktujemy je raczej pobłażliwie, a nawet z wyrozumiałością.

Przytoczony frazeologizm, notowany w *Słowniku warszawskim* w wersji *Mieć w głowie fijołki a. [mieć fijołka]* ‘mieć zielono, siano, zajączka, bzika w głowie, być pomieszonym na rozumie, dziwacznie myśleć’, świadczy o systemowym charakterze konotacji ‘lekkomyślność, beztroska’. Konotacja ta została także utrwalona w znaczeniu derywatu słowotwórczego *fioł*, który w *Słowniku warszawskim* występuje w formie *fijoł* ‘głupiec’ z kwalifikatorem *rubaszne*. Znaczenie leksemu *fioł* niesie ze sobą z kolei wartościowanie ujemne, co może wynikać choćby z tego, iż słowo *fioł* jest *augmentativum* [zob. Piekarczyk 2004: 133]. Przytoczony fragment wiersza potwierdza ustalenia D. Piekarczyk, że konotacja ‘lekkomyślność, beztroska’, tłumaczy się na tle sceny wiosny, rozwijającej się przyrody, świeżo rozkwitniętych kwiatów. Nie przynosi jednak odpowiedzi, podobnie jak inne młodopolskie teksty, na pytanie o głębsze źródło motywacyjne omawianej cechy konotacyjnej. Dodatkowej motywacji, o ile taka istnieje, trzeba zatem szukać w tekstach pochodzących z wcześniejszych epok.

Cecha ‘kwitnie w maju’ uzasadnia natomiast asocjacje między *fiołkiem* a *marzeniami*, *snami*, *nadziejami*. Maj nazywany jest najpiękniejszym miesiącem roku. Dni stają się wtedy coraz dłuższe i cieplejsze, roślinność się zieleni, kwiaty są w pełnym rozkwicie, w ukwieconych drzewach śpiewają ptaki. Taka sceneria wywołuje pozytywne emocje i stany w człowieku, czego odzwierciedleniem jest powiedzenie *W maju jak w gaju* ‘w maju drzewa się zielenią – jest ciepło i przyjemnie’ (USJP 2003 II: 532). Nic zatem dziwnego, że *maj* jako miesiąc radości konotuje ‘marzenie’, ‘nadzieję’, które w konsekwencji przejmuje nazwa *fiołek*, np.:

Płyną pieśni, światła, wonie
Przez zielony gaj –
Słowik w gąszczu, serce w łonie
Woła: Maj, już Maj!...
Miesiąc fiołków i zieleni,
I marzeń i snów –
Drzewo kwiatem się rumieni,
Strumyk szemrze znów.

[M. Gawalewicz, *Maj*, s. 91]

Wykreowany w liryku M. Gawalewicza poetycki obraz odzwierciedla typowe wyobrażenie majowego pejzażu, z niemal wszystkimi jego elementami. Są tu rumieniące się kwiatami drzewa, śpiewający słowik, szemrzący strumyk i radosny, pogodny nastrój – a więc to, co usposabia do pięknych

marzeń. Maj został nazwany w wierszu *miesiącem fiołków i zieleni*, a także *marzeń i snów*. Taki sposób uaktywnienia cechy ‘kwitnie w maju’ świadczy z jednej strony o jej konceptualizacyjnej wyrazistości, z drugiej natomiast – kontekstowo uzasadnia konotację ‘marzenie’.

Na niższych piętrach struktury semantycznej słowa konotacja tekstowa ‘marzenie’ może być konkretyzowana jako ‘marzenie o miłości’, np.:

ja wraz z niemi tobie siałem
meją miłości pierwsze piosnki,
pierwsze serca sny!

Na majowej rwanej łące
jam fiołki wonne tobie
razem z piosnką siał;

[J. Żuławski, *Z kwiatami*, IV, s. 29]

W cytowanym fragmencie wiersza konotację tekstową ‘marzenie o miłości’ czy też szerzej ‘miłość’ wspierają cechy subram RELACJA DO CZŁOWIEKA i MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘ofiarowywany innym ludziom’ i ‘rośnie na łące’. Pierwszy z wymienionych składników powiązany jest z bardzo popularną w drugiej połowie XIX wieku zabawą towarzyską, która polegała na rozmowie miłosnej odbywającej się za pomocą kwiatów. Józef Chociszewski wyjaśnia, że fiołek w „mowie kwiatów” oznajmia: ‘Niech nasza miłość kwitnie niedostrzeżona od innych’. Opatruje to znaczenie następującym komentarzem: „Fiołek, jako kwiatek skromności, pokory, wczesnie kwitnący, odgrywa ważną rolę w dziejach miłości. Jakaż to rozkosz dla młodzieńca, jeżeli znajdzie rychło wiosną fiołek, aby go przesłać bogdanie” [1883: 14]. Druga wyeksponowana w utworze cecha ‘rośnie na łące’ stanowi uzupełnienie przedstawionego obrazu. Majowa łąka, ewokująca pozytywne asocjacje, tworzy niejako tło dla rosnących na niej fiołków, a w konsekwencji wzmacnia cechy konotowane przez nazwę kwiatów. Z podobną sytuacją mieliśmy do czynienia w liryku M. Gawalewicz (Znane dzieje). Inne komponenty subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA, czyli ‘rośnie w sadzie’, ‘w lesie’, ‘w ogródku’, również pełnią pomocnicze funkcje – wspomagają motywacje innych cech lub też wzmacniają, ewokowane przez składniki temporalne lub inne (np. zapach), konotacje ‘miłość’, ‘szczęście’, ‘nadzieja’, np. w cytowanych już wierszach W. Hordysza (*Poco chodzić nam nad morze...*), W. Rolicz-Liedera (*Uśmiech wśród łez*) czy też W. Dzierżanowskiego:

Podaj mi dłoń! podaj mi dłoń,
 Dzieweczko moja hoża!
 Patrz! jak błękitna niebios toń!
 Jak cudnie płonie zorza!..
 Podaj mi dłoń i główkę złóż
 Na moje ramię młode;
 Patrz! jak sad pełen fjołków, róż –
 Do sadu cię powiodę...
 [Podaj mi dłoń!..., P, s. 106]

Charakterystyki lokatywne nie motywują bezpośrednio żadnych konotacji tekstowych, stąd też domena MIEJSCE ROŚNIĘCIA jest zdecydowanie prostsza i mniej wyrazista od domen CECHY FIZYCZNE i CZAS KWITNIENIA.

Subramę RELACJA DO CZŁOWIEKA również charakteryzuje niezbyt rozbudowana, a także niejednorodna struktura, ponieważ konotacje, które ją tworzą, motywowane są przez cechy mieszczące się w obrębie innych domen lub też pozostają z nimi w związku. Dlatego też niektóre cechy semantyczne zostały już wskazane we wcześniejszych analizach, np. ‘ofiarowywany ludziom jako wyraz niewinnej, delikatnej miłości’. Komponent ten należy połączyć z konotacjami ‘czystość’, ‘niewinność’. Przywołane składniki semantyczne mają również wpływ na cechę ‘wykorzystywany do wieńców, wiązanek ślubnych, weselnych’, np.:

Sam ci do ślubu, Magduś, splecę wianek.
 Z kwiatów, co kwitną na ziemiach ojczystych,
 Z wonnych fijołków, lilii przezrzystych,
 [A. Kucharczyk, *Ślubny wianek*, PII, s. 55]

Zrywa ku temu na łące miękkiej
 Wonne fiołki, białe lilije
 I już weselne zwoje z nich wije.
 [J. Kasprówicz, *Przechadzka nad Gopłem*, I, s. 298]

Zestawienie w obu wierszach fiołków i białych lilii oraz wyeksponowanie kulturowej funkcji tych kwiatów, związanej z obrzędem ślubu czy też weselem, podkreśla wagę konotacji ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewiczność’ w ramie pojęciowej słowa *fiołek*. Tradycyjnie do bukietów ślubnych wykorzystywane są kwiaty, które symbolizują czystość, dziewictwo i niewinność panny młodej, np. białe lilie, róże, konwalie. Fiołki rzadziej występują w tej roli (być może ze względu na swój niepozorny wygląd), aczkolwiek współ-

czesne florystki proponują pannom młodym kompozycje z tymi kwiatami, np. skromne bukietki z małych, białych różyczek i fioletowych fiołków.

Inny sposób wykorzystania fiołków przez człowieka wiąże się ze zwyczajem sadzenia lub składania ich na grobach, np. wiersz Z. Dębickiego (*Na grobie Shelleya*). Z kolei cecha 'składany na grobach' wspomaga nie-licznie eksponowane w tekstach Młodej Polski konotacje 'żałoby' i 'śmierci', o czym była mowa już wcześniej.

Olejki eteryczne pozyskiwane z fiołkowych kwiatów chętnie używane są do wyrobu kosmetyków [zob. Piekarczyk 2004: 136]. Teksty artystyczne z przełomu stuleci XIX i XX przypisują *fiołkom* uszczegółowioną cechę 'wykorzystywane do perfumowania, aromatyzowania', dla której dodatkowym źródłem motywacyjnym jest komponent 'ma piękny zapach', np.:

Miała białe tarasy, oplecione kwiatem,
I szmerne wodotryski z fiołków aromatem –
[K. Zawistowska, *Biała królowna* I, 98]

I śnieżne, jak jej zęby kwitnące jaśminem,
Ciało skąpawszy w mleku, cudo rozdwojone
Piersi natarła sokiem fiołków i, zasłonę
Wziąwszy przezźroczą, ręce pokropiła winem.
[L. Staff, *Narcyza*, I, s. 749]

Podsumowując rozważania na temat semantyki nazwy *fiołek*, należy przede wszystkim stwierdzić, że językowy obrazu kwiatu, wyłaniający się z modernistycznych utworów poetyckich, jest bardzo pozytywny. Młodopolskie teksty artystyczne łączą z tym słowem przyjemne, radosne, dobre doznania i emocje. Na plan pierwszy wysuwają się w tekstach następujące komponenty semantyczne: 'piękno', 'skromność', 'pokora', 'czystość', 'nie-winność', 'szczęście', 'miłość', 'ukojenie', które tworzą centrum konotacyjne nazwy, a motywowane są prototypowymi cechami *fiołka* (barwą, wielkością, zapachem, czasem kwitnienia). Podobną strukturę semantyczną ma *fiołek* we współczesnej polszczyźnie [zob. Piekarczyk 2004: 119-139]. Z kolei od stuleci wiązane z *fiołkiem*, i obecne także we współczesnym obrazie słowa, konotacje 'smutek', 'żałoba', 'przemijanie', 'śmierć' w poezji przełomu wieków zostały niejako usunięte w cień, aktywizowane są bardzo rzadko. Z dużym prawdopodobieństwem można założyć, że za nieobecność pasywnych emocji w młodopolskim obrazie słowa *fiołek*, tak przecież chętnie eksponowanych w tekstach tego okresu, odpowiedzialna jest modernistyczna poetyka, której charakterystyczną właściwością była skłonność do szokowania, wprowadzenia w sytuację zazwyczaj radosne pesy-

mistycznego zgrzytu. Dlatego też w omawianej poezji *wiosna boli, lato jest ponure* [zob. Wyka 2003: 256], a nazwy kwiatów, które powszechnie łącznie z młodością, pięknem i miłością stają się obrazowym odpowiednikiem śmierci (np. *róża*). Fiołek z powodu koloru kwiatów zbyt łatwo kojarzył się ze smutkiem, żalobą i śmiercią, stąd też nie był atrakcyjnym ekwiwalentem obrazowym służącym do wyrażania pesymistycznych przeżyć. Jeśli przyjmiemy się tę argumentację za słuszną, powyższe cechy należy uznać – nieco przewrotnie – za skonwencjonalizowane w językowym obrazie słowa przełomu wieków XIX i XX.





CHABER

— BŁĘKIT W POLU

Chaber, bławatek (bławat) i modrak to trzy ekwiwalenty funkcjonalne, poświadczone w młodopolskich tekstach artystycznych, odnoszące się do jednego desygnatu – kwiatu o błękitnych płatkach, rosnącego najczęściej w zbożu. We współczesnej polszczyźnie nazwą ogólnopolską jest *chaber*, natomiast *bławatek* i *modrak* uznawane są za regionalne (USJP I: 284, 394; II: 699). Źródła leksykograficzne z przełomu XIX i XX wieku formalnie nie kwalifikują *bławatka (bławatu)* i *modraka* jako słów o ograniczonym zasięgu terytorialnym, aczkolwiek *chaber* traktowany jest w nich jako leksem nadrzędny. Świadczy o tym sposób eksplikowania znaczeń w leksykonach. Tylko w definicji słowa *chaber* słowniki uwzględniają naukowy punkt widzenia: SWil – ‘bot. (Centaurea), roślina z działu *ostowatych* lub *karczochowych*, należąca do klasy 19 *Zrosłogłówkowych*, wedł. ukł. Linn.’; SW – ‘bot. (centaurea), rośl. z rodziny *złożonych*’. W podobny sposób opisane zostały znaczenia *róży, lilii, narcyza, konwalii* itp. Ponadto w *Słowniku warszawskim* w definicjach *bławatu* i *bławatka* znajduje się odesłanie do hasła *Chaber; modrak* natomiast opatrzony został kwalifikatorem *potoczny*. Z kolei w *Słowniku wileńskim* owa nadrzędność leksykalna nazwy *chaber* została wyrażona inaczej. Otóż, w definicji *chabru*, zawierającej nazwy licznych gatunków rośliny, pojawia się *bławatek* z takim oto komentarzem: ‘(C. cyanus), in. *bławat, chabrek, modrak*, posp. pod nazwaniem *chabru* lub *wasilków, wołoszków* znany, kwiat ma błękitny, rośnie między zbożem i wszędzie; w ogrodach bywa odmiana z kwiatem różowym lub białym’. Z tego opisu wynika, że *chaber* był wówczas nazwą bardziej powszechną niż *bławatek* czy *modrak*. Z punktu widzenia językowego obrazu świata charakterystyka ta jest jednak istotniejsza niż opis leksemu *chaber*, ponieważ uwzględnia prototypowe cechy *chabru* ‘ma błękitne kwiaty’ i ‘rośnie w zbożu’. W odrębnym hasle *bławatek* także została odzwiercied-

lona wiedza potoczna o roślinie: ‘kwiat błękitny, w zbożu rosnący, modrak (Centaurea cyanus)’. Powyższe ustalenia pozwalają zatem uznać leksem *chaber* za nazwę podstawową – co też czynię w pracy – aczkolwiek fakt, że słowa te są traktowane jako tożsame znaczeniowo i odnoszą się do tego samego desygnatu, sprawia, że w rekonstrukcji językowego obrazu *chabru* uwzględniam również dane językowe dotyczące semantyki *blawatka* i *modraka* [por. Piekarczyk 2004: 142].

Z badań Anny Spólnik wynika, że wszystkie trzy nazwy powstały w XV wieku, a w źródłach historycznych obok słowa *chaber* równolegle występują *modrak* i *blawat*. Etymologia wyrazu *chaber* nie jest do końca wyjaśniona. Anna Spólnik podaje, że znany był on już w Słowiańszczyźnie, nie może być zatem pożyczką czeską, jak sugerował A. Brückner: „Psł. nazwę **chъrb-* łączy się z wyrazami określającymi »zarośla«, pol. *charp*, *charpęc* ‘gęstwina, zielsko’ i wtórną analogią do *chabina*” [1990: 77, 82, 95]. Z kolei słowo *blawatek* wywodzi się od nazwy jedwabnej tkaniny, która pierwotnie występowała najczęściej w kolorze niebieskim [Brückner 1993: 30]. Przymiotnik *blawatny* już w XV wieku określał kolor niebieski [Spólnik 1990: 95], a w pierwszej połowie XX wieku znaczenie ‘modry, błękitny, niebieski’ funkcjonuje w słowniku jako pierwsze (SW I: 171). Od nazwy *blawat* derywowany jest również przymiotnik *blawatkowy*, który *Słownik warszawski* definiuje jako ‘z blawatków’ oraz ‘błękitny’, np. *blawatkowych* (= *błękitnych*) *oczu jasność* [SW I: 171]. W poezji młodopolskiej słowo *blawat* funkcjonuje nie tylko jako nazwa kwiatu, ale również jako określenie koloru płatków chabru, np.: *Ustroiłbym ja cię dziewczyno! W chabrów blawaty, w maków pons* [K. Laskowski, *Na pierwszy bal*, WiS, s. 115].

Nazwą, powstałą od koloru kwiatu, jest również *modrak*, którego podstawę stanowi przymiotnik *modry* używany od XV wieku w znaczeniu ‘intensywnie niebieski, ciemnoniebieski, ciemnobłękitny’ [Boryś 2005: 335].

Składnik ‘ma błękitne kwiaty’, rozwijający domenę CECHY FIZYCZNE, tworzy stereotypowe wyobrażenie *chabru*. Cechę tę eksponują nazwy *blawat* (*blawatek*) i *modrak*, potwierdza *Słownik wileński* (tu hasło *blawatek*). Także w tekstach poetyckich Młodej Polski najczęstszą charakterystyką *chabrów* jest kolor ich płatków, określane jako *niebieski*, *błękitny*, *modry* lub *szafirowy*, np.: *W rozchwianej gęstwie żyta chabry się niebieszczą* [W. Wolski, *W zbożu*, PI, s. 32]; *Chabry je wstęgą owiną błękitną* [R. Bergel, *Piechur*, Zbiór5, s. 740]; *z żółtym jaskrem i chabrem niebieskim na czole* [K. Przerwa-Tetmajer, *Legenda IV*, s. 640]; *Róże czerwone i modre blawaty* [L. Staff, *Jakże możecie, kwiaty...*, I, s. 735]; *Wian zbóż, szafirem chabrów dzierzgany* [K. Zawistowska, *Lato*, P, s. 56]; *Mieni się chabrów szafir* [J. Ejmond, *Południe*, s. 23].

Konteksty poetyckie *niebieską* barwę kwiatu eksponują również poprzez utożsamienie chabrów z oczami, np.: *W dziewczątka oczach-bławatkach* [K. Laskowski, *Dziewczątka — szesnaście latek...*, MII, s. 88], bądź też przez taką konstrukcję poetyckich obrazów, w których chabry stają „oczami zboża”, np.: *Jak oczy modre, w życie chabry się niebieszczą* [W. Wolski, *W zbożu*, PI, s. 32]. Wykorzystana przez W. Wolskiego metafora pojęciowa CHABRY TO OCZY, do której z wielkim upodobaniem nawiązywali modernistyczni twórcy, współgra z poetycką wyobraźnią i systemem znaczeń symbolicznych charakterystycznych dla epoki. Ireneusz Sikora zauważa, że podstawową czynnością wykonywaną przez antropomorfizowane bławatki było patrzenie. „Pomiędzy nimi a oczami człowieka istniała więc bezpośrednia analogia, po prostu pełniły one tę samą funkcję” [1987: 73]. Ze szczególnym rodzajem realizacji konwencji mamy do czynienia w wierszu B. Leśmiana *Przemiany*:

Tej nocy mrok był duszny i od żądzny parny,
I chabry, rozwidnione suchą błyskawicą,
Przedostały się nagle do oczu tej sarny,
Co biegła w las, spłoszona obcą jej źrenicą -
A one, łeb jej modrząc, mknęły po sarniemu,
I chciwie zaglądały w świat po chabrowemu.

[B. Leśmian, *Przemiany*, s. 97]

Tematem utworu są metamorfozy polnych kwiatów dokonujące się w naturze, a chabry nieprzypadkowo zmieniają się tu w sarnie oczy. Utwór ten, odzwierciedlający spójny charakter poetyckich wizji, ukazuje nie tylko typowy system wyobrażeń związanych z chabrem, ale także wskazuje na istotne miejsce w semantyce słowa cechy ‘ma niebieskie kwiaty’, czego dowodem są określenia *modrząc* i *po chabrowemu*, które przywołują jednoznaczne asocjacje z *niebieską* (błękitną) barwą *chabrów*.

Do tego samego stereotypowego kręgu skojarzeń zaliczyć należy poetyckie wizje, w których przywołanie chabrów służy do określenia koloru oczu, np.: *Nad książką małe chłopię, / (...) / W modrakach ocząt tży!* [K. Laskowski, *Dziadunio piosnkę nuci...*, M, s. 122]; *I dzieci chłopskie z oczami z bławatków* [A. Oppman, *Żywa harfa Polski*, s. 144]; *Ślad niedoli czułeś tylko w głosie, / Co drżał smętny, i w łzawej źrenicy / Co błyszcziała, jak ten modrak w rosie* [J. Kasprovicz, *Salusia Orczykówna*, II, s. 272]. Przytoczyłam tu zaledwie kilka przykładów ilustrujących zjawisko zestawiania oczu i chabrów, jednak podobne paralele, metafory czy porównywanie oczu do chabrów są licznie poświadczane w młodopolskiej poezji i stanowią element konwencjonalnego obrazowania. Należy przy tym zauważyć, że za

pomocą nazw odnoszących się do niebieskich polnych kwiatów opisywane są oczy dzieci, młodych i niewinnych dziewcząt czy też prostych chłopek – przodownic, jak choćby w wierszu L. Staffa: *Jej modre oczy – dwa bławaty* [*Dożynki*, s. 124]. Taki sposób konceptualizacji chabru wnosi dodatkowe treści semantyczne, które można wyeksplikować nie tylko jako ‘piękno proste, zwykłe’, ale także, a może przede wszystkim jako ‘szczerłość’, ‘prostota’.

Sugestywny obraz *chabru* jako kwiatu kojarzonego z ‘prostotą’, ‘gminnością’ przedstawiła M. Wolska. Poetka w wierszu zatytułowanym *Dekadentce* snuje rozważania na temat kwiatów, które wypada podarować wyrafinowanej kobiecie. W utworze polne kwiaty (m.in. chabry i maki), które ze względu na zbyt jaskrawy kolor i świeżość raziłyby oczy bohaterki lirycznej, przeciwstawione zostały liliom i storczykom, kwiatom wytwornym, odpowiednim dla stylowej damy:

Przed twoje drobne i wytworne stopy
Nie mogę rzucić polnych ziół w ofierze,
Raziłby oczy twoje mak czerwony,
Bławatów barwy zbyt jaskrawe – świeże
(...)

Zresztą i nazwy takie proste – gminne,
A cóż dopiero zapach ziół tych dziki!
Więc mi się nie dziw, gdy ci dziś stylowe
Ślę uczuć lilie i pragnień storczyki,
Że ci pojęcia składam, nie zaś owe
Wytworne kwiaty od naszych tak inne!

[Róże, s. 91]

W liryku zostało także wskazane źródło motywacyjne omawianych konotacji: *niebieska* barwa płatków. Należy jednak zauważyć, że opisywane treści semantyczne współmotywuje cecha ‘rośnie w polu’, która implikuje ‘swojskość’, ‘zwyczajność’.

Regularnie aktywowana w młodopolskich wierszach konotacja ‘piękno’, którą teksty mogą przypisywać *chabrowi* w bardziej bezpośredni sposób niż miało to miejsce w przykładach przytoczonych wyżej, np.:

I musiałem przyznać na ostatek,
żem nic z drogi nie przyniósł mozołnej,
co by było dobre jak kłos polny,
co by było piękne jak bławatek;

[E. Leszczyński, *Otoczyłaś mię znowu wsi zbożna...*, s. 190]

uzasadnia cechy ‘szczęście’, radość’, np.: *Wierzę, że szczęście w sercu tkwi/ Jak modry chaber w polu* [T. Nalepiński, *Wierzę, że z bólu powstał świat...*, s. 14]; *Niech Ci się łyzy rozwiną w kwiaty:/ W róże, lilije i bławaty* [W. Wiediger, *Życzenia*, s. 91]. *Szczęście* i *radość* to nie jedyne nazwy pozytywnych emocji kojarzonych z *chabrem*. W tekstach artystycznych z przełomu XIX i XX wieku słowo *chaber* równie często konotuje ‘miłość’, np.:

Od najszczęśliwszych szczęśliwszy kochanek,
Sam ci do ślubu, Magduś, splotę wianek.
Z kwiatów, co kwitną na ziemiach ojczystych,
Z wonnych fijołków, lilii przyczystych,
Bławatów, które kwitną tak błękitnie:
Bo temi kwiaty miłość nasza kwitnie...

[A. Kucharczyk, *Ślubny wianek*, PII, s. 55]

W wierszu uwypuklona została nazwa koloru płatków kwiatu – *błękit*, który wpływa na ukonkretnienie treści ewokowanych przez słowo *bławat*. Barwa *błękitna* konotuje ‘czystość’, ‘niewinność’, a także ‘miłość wierną’ i ‘wierność’ [Tokarski 2004b: 120-121; Kopaliński 2006: 22]. ‘Miłość’, *kwitnąca błękitnymi chabrami*, rozwija się zatem w kierunku wyznaczonym przez konotacje *błękitu*. Dodatkowym uzasadnieniem konkretyzacji konotacji ‘miłość’ jest w liryku ślubny wianek – mocno utrwalony w kulturze symboliczny odpowiednik dziewictwa panny młodej. Został on upleciony nie tylko z chabrów, ale też z lilii i fiołków, a więc kwiatów, które w języku i kulturze łączone są z czystością i niewinnością. Zestawienie w jednym szeregu lilii, fiołków i chabrów w kontekście konotacji ‘miłość’ podkreśla z jednej strony czysty i niewinny wymiar uczucia, z drugiej natomiast wskazuje na obecność i wagę konotacji ‘czystość’, ‘niewinność’ w strukturze semantycznej *chabru* (do tych konotacji powrócę w dalszej części rozdziału).

W innym wierszu ‘miłość wierna’ została zaakcentowana poprzez zbudowanie opozycji *róza – chaber*, której w warstwie konotacyjnej odpowiada przeciwstawienie ‘miłość krótkotrwała (przelotna)’ – ‘miłość na całe życie (wierna)’:

O świecie
Szła wieszczka kochania
Zbierać kwiaty do rozdania...
Biedne moje życie!
Komu wieszczka kwiatek da,
Ten kochany rok, czy dwa,
Albo całe życie!
„Wieszczko, daj mi jeden kwiatek!

Kraśną różę, czy bławatek,
Co tam rośnie w życie!
Biedne moje życie!”

[H. Skirmunt, *Wieszczka kochania*, s. 77]

Konotację ‘miłość wierna’ *chabru* potwierdzają dziewiętnastowieczne *mowy kwiatów*, np. J. Chociszewski podaje, że chaber w rozmowie kochanków za pomocą kwiatów oznacza „stałość w miłości” [1900: 132].

W modernistycznych tekstach *niebieska* barwa *chabrów* regularnie łączona jest z *niebem*. Poeci związek ten aktywizowali poprzez kreowanie wizerunku kwiatu, który stawał się odwzorowaniem barwy niebios. Przykładowo, Kazimierz Króliński porównuje chabry do zwierciadeł, w których odbija się niebo:

Bławatki niby zwierciadełka,
W których odbite widać niebo,
Pną się do słońca... Ponad glebą
Wnet się płaczliwa pieśń rozełka
Jesiennych wichrów i tęsknota
Mgłą się na szare źdźbła namota...

[*Tak cicho szemrzę złote kłosy*, s. 75]

Karol Irzykowski stosuje natomiast zabieg metaforycznego utożsamienia nieba i chabru:

Kocha mnie dziecko, kocha mnie kwiatek,
Rzeczka się mili
I całe niebo, jeden bławatek,
Ku mnie się chyli.

[*Pod wypogodzonym niebem*, s. 51]

W innym liryku z kolei wyraźnie została wskazana podstawa poetyckich paraleli między chabrem a niebem:

Jak pośród morza, wśród łąnów zboża
Kwitniesz bławatku.
Postać twa drobna a taka hoża,
Niebieski kwiatku!
Takie te twoje błękitne stroje,
Takie urocze,
Jak by ci barwy oddało swoje
Modre przezrocze.

[B. Butrymowicz, *Bławatek*, s. 188]

Wspólna dla nieba i chabrów barwa stanowiła również podłoże do budowania wyobrażenia kwiatu, które za I. Sikorą można nazwać „florystycznym okiem błękitu” [1987: 73]¹. We wcześniejszych analizach przywoływałam metaforę pojęciową CHABRY TO OCZY, a omówione przykłady realizowały jej konkretyzację: CHABRY TO OCZY ZBOŻA. Chaber to jednak nie tylko *oko zboża* czy zwierciadło odbijające kolor nieba, ale także oko, w którym błękit nieba zostaje odbity i skupiony niczym w soczewce, np.: *I blask z niebieskiej przejąwszy roztoczy,/ Patrzą bławatki niebieskimi oczy* [Z. Dębicki, *Kiedy ranne wstają zorze*, *Kiedy*, s. 42]. W podobnej konwencji wypowiadał się L. Staff, pisząc o *bławacie nieba oczyszczonym żrenicami oczu* [s. 1027].

Z kolei zobrazowanie związku między *chabrem* a *niebem* w wierszu W. Dzierżanowskiego, polegające na personifikacji chabru, który modrymi oczyma wpatruje się w błękit nieba (i przez to nie odbiegające w większym stopniu od wcześniejszych ujęć), wzbogaca poetycką wizję w nowe sensory, niesione przez słowo *zapatrzony*, np.: *Kwitnie chaber modrooki,/ Zapatrzony w nieb błękitny* [*Chaber*, P, s. 16]. Sformułowanie *zapatrzony w nieb błękitny* można sparafrazować jako *całkowicie pochłonięty przez błękit nieba, zafascynowany widokiem błękitnego nieba*. Niebo i kwiat łączy tu nie tyle barwa sama w sobie, co ukonstytuowana na jej bazie szczególna relacja, którą współtworzy owo zapatwienie. Można powiedzieć, że chaber jest tu niejako sprzężony z niebem czy też wtapia się w niebo za pomocą błękitnego spojrzenia. Logiczną konsekwencją metaforycznego zlania się obu zjawisk przyrody, u którego podstaw leży barwa *błękitna*, jest wpływ pozytywnie wartościowanych konotacji *nieba*, omówionych już we wcześniejszych rozdziałach, na znaczenie nazwy *chaber*. Do tego kręgu skojarzeń należą ogólna konotacja *chabru* ‘dobro’, np.:

Kto całował mak w zbożu – nie zazna niedoli!
Trawa z ziemi wyrwana pachnie, lecz nie boli...
Kocham stopy twoje bose,
Że deptały kruchą rosę,
Rozróżniając na oślep chabry od kąkoli.
[B. Leśmian, *Łąka*, s. 152]

którą w cytowanym fragmencie wiersza implikuje zderzenie chabrów z kąkolami. *Kąkolowi* jako pospolitemu chwastowi zbożowemu kultura przypisuje negatywne treści, które utrwalone zostały w licznych frazeolo-

¹ Jest to sformułowania I. Sikory, który nazwał tak metaforyczne skojarzenia odbijające charakterystyczny dla epoki sposób poetyckiego myślenia [1987: 73].

gizmach, np. *kąkol siać*, *rozsiewać* ‘powodować zło, niezgodę, zawiść’ czy też *potrzebny jak kąkol w zbożu* (SF I: 322). Źródłem złej sławy kąkolu jest Biblia, gdzie roślina ta symbolizuje grzeszników, ofiary szatana [BW: Mt 13, 25-33]. W Starym Testamencie nazwa ta służy do określenia wszelkich roślin szkodliwych dla człowieka [Léon-Dufour 1981: 336]. Biblia Tysiąclecia rezygnuje z hiponimu *kąkol* na rzecz nazwy z wyższego poziomu, czyli *chwastu*. *Chaber* przedstawiony w wierszu B. Leśmiana jako semantyczny oponent *kąkolu* ewokuje treści antonimiczne do tych, które łączone są z *kąkolem*, a zatem ‘dobro’, ‘piękno’.

Konotację *chabru* ‘dobro’ można wydobyć również z utworu M. Kulińskiej:

W tęczowe chodzili światy,
A w polach rwali bławaty
I lutnie mieli u stołów.
Na jasne głowy dziecięce
Białe swe dłonie złożyli
I w słońce patrząc na niebie
Czar wiosny i życia pili.

[*Pięknemu i sztuce*, s. 87]

Poetka przedstawiła obraz harmonijnego świata, zorganizowanego wokół pozytywnych kategorii, takich jak dobro, spokój, piękno, szczęście, uroda życia. W wierszu odnajdujemy wiele elementów wspomagających konotację ‘dobro’. Przede wszystkim są to jasność i blask, przenikające cały utwór. Źródłem jasności jest *słońce*, jasne są również *dziecięce głowy*, a także *dłonie*, które zostały opatrzone epitetem *białe*, dzięki czemu przewodzą na myśl dobroć, bezgrzeszność. Ponadto *dziecięce głowy* nawet bez przymiotnika *jasne*, przywołują skojarzenia z *niewinnością*, a czynność *patrzenia w słońce, w niebo*, a zatem „w górę”, można interpretować jako metaforę poszukiwania wyższych wartości.

Na niższych piętrach struktury semantycznej słowa konotacja ‘dobro’ motywuje różne treści szczegółowe (co zostało już zasygnalizowane w wierszu *Pięknemu i sztuce*): ‘nadzieję’, np.:

Twarz błada się mieni
Rozpaczą nadzieją;
Jak chabry wśród cieni,
Źrenice jaśnieją.

[J. S. Wierzbicki, *Gwiazda*, Ob, s. 6]

‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewictwo’, np.:

Wyszło dziewczę od matki,
by śpiew słyszeć słowicy;
rwało polne bławatki
na wianuszek dziewiczy,
na dziewczą skroń.

[J. Żuławski, *W maju*, IV, s. 19]

Pomnę dzieckiem w dni przedświcie,
Obok matki w jasny ranek,
Moc bławatków rwałam w życie,
Zaplatałam w długi wianek.

[S. Duchieńska, *Kwiaty życia*, s. 377]

‘bezgrzeszność’, np.:

W bławatkowe strojne kwiecie,
Rój żniwiarek się pochyła –
Śmiech swobodny brzmi co chwila,
Serc przezzystych rajske dziecię!
Dzwonią pieśni, baśń się plecie,
Kłos za kłosem się uchyla
W bławatkowe związane kwiecie.
(...)
Idylliczny świat się wskrzesza, –
Pieśń miłości nieskończona.
I nieznano trwogi grzechu,
Niewidziano widma zbrodni;
Nakarmieni byli głodni,
Ust nie było bez uśmiechu...
W każdym szmerze, w każdym echu
Dźwięk słyszałeś: „Nieba godni!”
...Wyśnił mi się świat – bez grzechu!

[K. Gliński, *Sen*, s. 154-156]

W kreacji K. Glińskiego chaber jest istotnym elementem bezgrzesznego świata, który został ukazany w czasie żniw. Poeta przedstawił idylliczne, przepelnione miłością i szczęściem miejsce, w którym nikt nie pozostaje głodny. Zboże symbolizuje wszakże obfitość, płodność, urodzaj, błogosławieństwo [Kopaliński 2006: 494]. Dowody łączenia zboża z *dostatkiem* i *Bożym błogosławieństwem* odnajdujemy w języku: *Gdy się zboże spieniężyło, zaraz postawy przybyło; Zboże z bożej ręki wyszło, a zielisko to diabeł po świecie roztrząchnął* (NKPP III: 844); *O Boże mój, Boże; daj, by z grochu było zboże* (NKPP I: 737). Obecność chabru w wizji świata bez grzechu uzasadnia także rajska symbolika kwiatu, motywowana *błękitną* barwą,

przypominającą kolor nieba. W malarstwie anioły, rajske istoty czasami przedstawiane są w wieńcach z chabrów na głowie [Impelluso 2006]. Usytuowanie chabru w kontekście zbóż, żniw i obfitych plonów, które gwarantuje urodzajna ziemia, skutkuje pozytywną waloryzacją kwiatu. Podobny obraz chabru występuje w liryku Witolda Bunikiewicza:

A kiedy przejdiesz przez bujne łąny,
zasiane zbożem, pachnące miętą,
niech będzie każdy ślad poświęcany
i każda skiba niech będzie świętą.
Niech się bławaty wkoło rozwonia,
ziarnem bogato napełnią miechy,
a kłosa, które dotknęłaś dłonią,
z błogosławieństwem niech idą w strzechy.

[*Błogosławieństwo*, Zbiór5, s. 482]

W poetyckim wyobrażeniu uświęcona ziemia wydaje nie tylko zboże, ale i bławaty, które współtworzą szereg asocjacyjny: urodzajna, święta gleba – obfite plony – błogosławieństwo. Wiązanie *chabrów z niebem, rajem i aniołami*, np.:

Nagle wietrzyk
Powiał z lekka i na falach
Przyniósł dźwięki przytłumione,
(...)
Przyniósł odgłos cichy dzwonów;
„Anioł Pański...” Złote kłosa,
Barwne maki i bławaty
Falą wiatru poruszone
Zakiwały, zaszumiały,
I po polu, po dolinie
Przeszedł szmer i szept, jak gdyby
Barwne kwiaty, złote kłosa,
Wonne ziola, trawki drobne
Odmawiały „Anioł Pański.”

[F. Arnsztajnowa, *Anioł Pański*, P, s. 16-17]

a także ze *świętością* i *Bożym błogosławieństwem* sprzyja wyzwaniu asocjacji z *Chrytusem* i *Maryją*, np.:

I znów kwiaty pokojem zakwitną –
 Barwę w zbożu krwawą i błękitną:
 Pomnij, czyich przechodów to znaki
 Bo z Chrystusa krwawych potów maki
 Wzrosły w złotych zbóż fali bogatej,
 A z łez jego litości - bławaty.

[L. Staff, *Jak Polska przetrwała*, II, s. 96]

Szmer naszych jezior, poszum naszych lip
 Poetom naszym śpiewa pieśń odwieczną.
 Tchnęliśmy ducha w łono naszych skib,
 Pojąc je zdawna naszą krwią serdeczną.
 (...)

Gdzie krwi ofiarnej jasny szkarłat wsiąkł,
 Uwite z kłosów, bławatów, dziewanny,
 Powstało gniazdo pracą twórczych rąk
 Królowej Polski, Przenajświętszej Panny.

[S. Wyrzykowski, *Hymn Wielkopolski*, s. 103-104]

Łączenie *chabru* z *Chrystusem* znajduje w języku i kulturze podwójne uzasadnienie. Pierwszym źródłem motywacyjnym jest typowe dla chabrów miejsce rośnięcia – zboże, które w tradycji chrześcijańskiej stanowi nawiązanie do chleba eucharystycznego i symbolizuje samego Chrystusa. Z tego też powodu wiele rękopisów w dekoracji marginalnej zawiera chabry wraz z kąkołem jako kontekst scen pasyjnych. Z kolei drugie źródło motywacyjne – błękitny kolor kwiatów, wskazujący na niebo, tłumaczy obecność chabrów w scenach ukazujących Wniebowstąpienie Chrystusa oraz Wniebowzięcie i Koronację Marii. Malarz, Antonio z Florencji, stylizowanym motywem chabrów ozdobił płaszcz Matki Chrystusa [Kobielus 2006: 43; Impelluso 2006: 104].

Młodopolskie teksty poza *błękitną* barwą, która w strukturze semantycznej słowa ma status cechy prototypowej, eksponują jeszcze trzy inne cechy fizyczne: ‘ma długą, prostą łodygę’, ‘jest delikatny’ oraz ‘ma zapach’. Dwa ostatnie składniki można wydobyc z wiersza Wiktora Dzierżanowskiego:

W wątłym kwiatku trwoga rośnie,
 Z drzeniem listków połączona,
 Gnąc się, tuli on miłośnie
 Do złotego łanów łona...

Pędem wiatru miotan zdradnie –
 To wypręża się pionowo,
 To na piasku wzdłuż się kładnie
 Z każdą zboża falą nową...

[Chaber, P, s. 16]

‘Delikatność’ *chabru* implikuje tu przymiotnik *wątlý*, a także imiesłów *gnąc się*, z kolei informacje związane ze standardem wysokości zawarte zostały w drugiej strofie. Chaber musi być na tyle wysoki, by przy każdym powiewie wiatru wraz z falującym zbożem kłaść się i podnosić. Poetycka fraza *To wypręża się pionowo* wskazuje zaś na ‘prostą łodygę’.

Młodopolskie teksty artystyczne sporadycznie aktualizują cechę ‘ma zapach’, np.:

Tylko trzepie się jeszcze jak ćma o ścianę.
 Przez sen pachną bławaty... W płomykach kilima
 Drżą zapachem muśnięte barwy rozespiane...

[M. Wolska, *Cicho w domu...*, s. 45]

która motywuje konotacje ‘cisza’, ‘spokój’, ‘wyciszenie’, ‘uspokojenie’, np.:

Woń ziół i tony innych światów
 Niesiesz mi w dani – żyję senny;
 Pokój mi w duszę zszedł promienny,
 Zasnąłem w fali aromatów.

Jak łąka jestem polnych kwiatów
 I z wiatru falą się kołyszę;
 Za pokój jasny ten i ciszę,
 Zerwij pąk maków i bławatów.

[F. Mirandola, *Erotyk*, s. 35]

Lubię, siadłszy za miastem, o słońca zachodzie,
 W woń chabru, macierzanki i w rosę spowity,
 Spoglądać na dalekie wieżyc smukłych szczyty,
 Które miasto stropy lazuruowe bodzie...
 (...)

I lubię się wsłuchiwać, gdy cisza dokoła,
 W szmery, wrzawę i głosy, jakie z miasta płyną,
 Przesiane przez drzew liście, trawy oraz zioła,
 Gdyż wówczas wszystkie dzikie gdzieś rozdźwięki giną –
 Dokoła słyszę polot harmonii anioła,
 I ludzkość zdala jedną, zda się, być rodziną...

[W. Dzierżanowski, *Za miastem*, P, s. 19]

W wierszu Franciszka Mirandoli wskazane konotacje tłumaczą się na tle „sennej atmosfery”, wywołanej zapachem polnych kwiatów. Sen w liryku staje się punktem wyjścia do osiągnięcia stanu wyciszenia i uspokojenia. W utworze W. Dzierżanowskiego natomiast konotacje ‘cisza’ i ‘spokój’ współgrają z obrazem podmiejskich okolic, zachodzącym słońcem, zapachem kwiatów. W bliskim kontakcie z naturą, z dala od miejskiego zgiełku, który łagodzony jest przez odgłosy przyrody (dzięki czemu wydaje się być bardziej przyjazny), łatwiej uzyskać wewnętrzną harmonię. Można zatem przyjąć, że wskazane konotacje współmotywuje charakterystyka lokatywna: ‘rośnie w stanie naturalnym, w polu, na łące’.

Współczesne teksty eksponują tylko niektóre konotacje *chabru* (‘piękno’, ‘szczęście’, ‘radość’, ‘dobro’, ‘cisza’, ‘spokój’), motywowane składnikami należącymi do domeny CECHY FIZYCZNE [Piekarczyk 2004: 143-146]. Przytoczne cechy semantyczne należą do najbardziej typowych komponentów, charakteryzujących wszystkie prototypowe i zbliżone do prototypu obiekty kategorii KWIAT. W polszczyźnie przełomu XIX i XX subrama CECHY FIZYCZNE była znacznie bardziej rozbudowana i silniej utrwalona niż we współczesnym języku polskim. W ciągu kilkudziesięciu lat ze świadomości językowej użytkowników polszczyzny zostały usunięte asocjacje między *chabrem* a *miłością*, *wiernością*, *czystością*, *niewinnością*. Ustalenie przyczyny ograniczenia tej części ramy pojęciowej słowa nie jest łatwe. Wydaje się, że tylko wnikliwe badania socjologiczne mogłyby przynieść odpowiedź na pytanie, czy to desygnat nazwy jest dziś na tyle odległy, na tyle obcy w naszej industrialnej rzeczywistości, że nie wywołuje wspomnianych skojarzeń, czy też na znaczeniu straciły wartości, które kryją się za omawianymi konotacjami. A może jest jeszcze inne wyjaśnienie? Bez odpowiednich badań i analiz nie rozstrzygnie się problemu, można jedynie spekulować.

Domena CZAS KWITNIENIA nie stanowi zbyt skomplikowanej struktury, chaber w Młodej Polsce wyobrażany jest głównie jako kwiat kwitnący wiosną, np.: *Ile bławatów na wiosennej glebie/ W płaszcz się słonecznych kolorów obleka* [J. Kasprówicz, *Giordano Bruno*, I, s. 78]; *idzie wiosna różanousta, złotobrewa/ z żółtym jaskrem i chabrem niebieskim na czole* [K. Przerwa-Tetmajer, *Legenda* IV, s. 640], a także latem, np.: *Wian zbóż, szafirem chabrow dzierzgany* [K. Zawistowska, *Lato*, s. 56]. Sposób uaktywnienia cech związanych z czasem kwitnienia *chabru*, pewna oczywistość, z jaką są one eksponowane w modernistycznych tekstach, świadczy o skonwencjonalizowanym charakterze składników ‘kwitnie wiosną’, ‘kwitnie latem’. Podobny status cech *chabru*, związanych z czasem kwitnienia, obserwujemy we współczesnej polszczyźnie, choć nieco inny jest ich układ

w ramie pojęciowej słowa. Z badań D. Piekarczyk wynika, że we współczesnych tekstach chaber konceptualizowany jest jako kwiat kwitnący głównie latem [2004: 146].

Dosłowność i duża liczba młodopolskich kontekstów, wskazująca na ich ponadindywidualny charakter, a także wyrazistość aktywowanej w nich cechy ‘rośnie w polu, w zbożu’, należącej do subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA, pozwala uznać ten składnik za typowy w strukturze semantycznej słowa, np.: *Pokrył się szmaragd łąk/ W jaskry, a opal pól – w bławaty* [J.N. Bystram, *Zbliża się miesiąc maj...*, s. 59]; *Byłem w polu –/ Rwałem chabry z żyta i kąkolu* [M. Komornicka, *Brama niebieska*, s. 423]; *Na pola zielone pobiegnę o świcie,/ Po modre bławatki, co rosną tam w życie* [S. Duchyńska, *Do K. D.*, s. 352]; *Idę ci łanem...żyto się kłania,/ Szumią wesoło chabry i maki* [F. Arnsztajnowa, *Pani II*, PII, s. 23]; *Jak to było? – w twoich zbożach/ czerwień maków, chabry jasne* [E. Leszczyński, *Mater tenebrarum*, s. 179].

Cecha *chabru* ‘rośnie w polu, w zbożu’ otwiera miejsce dla dwóch ścieżek konotacyjnych, związanych z dwoma różnymi wyobrażeniami kwiatu. Z pierwszym obrazem wiąże się pozytywna waloryzacja, *chabry* jawią się tu jako ‘ozdoba zboża’. Cechę tę współmotywuje konotacja ‘jest piękny’. Przykładowo, w wierszu Z. Wojnarowskiej *chabry* zostały porównane do klejnotów, dla których oprawę stanowią złociste kłosa: *bławatki, jako szafiry/ w kłosów złocistych oprawie* [*Zakończenie*, KM, s. 260].

Komponent ‘rośnie w zbożu’ oraz cecha konotacyjna *chabru* ‘piękno’, a także ‘szczęście’, ‘radość’ uzasadniają konotację tekstową ‘uroda życia’, np.:

Dokoła kłonią poważnie kłosa
Wysmukłe żyta,
Tuli się kąkol, chwieją stokłosa
I mak rozkwita.

Bławat oczkami patrzy siwemi
Na mnie z ukrycia –
Idę i marzę tu, na tej ziemi,
Słoneczność życia...

[W. Orkan, *Cień*, I, s. 30-31]

– Twoje życie? twoje życie?
Fale w zdroju, chabry w życie,

[B. Ostrowska, *Ocknienie*, s. 146]

W kulturze Zachodu zboże symbolizuje dar życia [Kopaliński 2006: 494], a w tradycji chrześcijańskiej – Eucharystię, nazywaną przez

chrześcijan chlebem życia. Zboże jest także symbolem samego Chrystusa, nasienia, „które powinno obumrzeć w ziemi, by mogło zakiełkować i rozmnożyć życie” [Feuillet 2006: 159]. Źródłem tej symboliki jest Biblia. W Starym Testamencie Jakub mówi do swoich synów: „Właśnie słyszałem, że w Egipcie jest zboże, idźcie tam i zakupcie dla nas zboża, abyśmy przetrwali i nie pomarli” [BT: KR 42, 2]. Znaczeniom symbolicznym zboża na poziomie języka odpowiadają konotacje semantyczne. Co prawda, fakty kodowe nie poświadczają związków między *zbożem* a *życiem*, jednak w potocznej świadomości językowej, bazującej na doświadczeniu ludzkim (ze zboża powstaje chleb – podstawowy pokarm człowieka, a w dawniejszych czasach ratunek od śmierci głodowej), cechy te istnieją potencjalnie. Ślady obecności konotacji ‘życie’ odnajdujemy natomiast w przysłowiach, zawierających nazwy hiponimiczne: *Jęczmienny chleb nie głód, zgrzebna koszula nie nagota; Póki żyta, póty byta* [Kopaliński 2006: 495]. W obu cytowanych wierszach konotacja *chabru* ‘uroda życia’ uwarunkowana jest kontekstowo, a kulturowo zdeterminowane znaczenie *zboża* wpływa na semantykę *chabru*. Dodatkowo w liryku B. Ostrowskiej omawianą konotację wspomaga leksem *zdrój*, który również odsyła do życia, siły życiowej, wiecznego żywota (por. *zdrój wody żywej*). Natomiast słowu *fala*, które ewokuje ruch, dynamizm, w drugiej części wersu odpowiada metaforycznie użyta nazwa *blawaty*, w takim kontekście wskazująca na urozmaicenie, upiększenie życia.

Z kolei konotacja *chabru* ‘szczęście’ pod wpływem cechy ‘rośnie w zbożu’ ewoluuje ku ‘szczęściu’ rozumianemu jako ‘powodzenie’, ‘dostatek’, które można wydobyc na przykład z utworu K. Zawistowskiej:

Jak stół biesiadny, żeńcom podany,
Ziemia w przededniu wielkiego żniwa!
Złotą symfonię słońca dogrywa:
Strun mu tysiącem rozchwane łany –

Wian zbóż, szafirem chabrów dzierzgany,
Zwichrzonych kłosów złocista grzywa...
Struną mu miodna, hreczana niwa,
Mleczny gościniec, skrzydłem pszczoł tkany.

[*Lato*, s. 56]

Wskaźników dostatku, obfitości, które niejako dookreślają konotacje tekstowe *chabru*, jest w tych dwóch strofach aż nadto, np. stół biesiadny, żniwa, łany zbóż ze zwichrzonymi kłosami (prawdopodobnie pełnymi ziar-

na), mleczny gościnięc, pszczoły. Z wiersza emanuje nastrój błogości i szczęśliwości, a skomponowany obraz przypomina sielankowy pejzaż wiejski.

Konceptualizacja chabru jako kwiatu będącego florystycznym rekwizytem idyllicznego krajobrazu jest bardzo typowa dla młodopolskiej poezji. Modernistyczni twórcy wyidealizowany sielski obrazek z chabrem często utożsamiali z rodzimym polem, polską wsią, np.:

Od Wiselki do Odry
 Idzie polem kwiat modry
 Niby oczy dziewczyny
 Z mazowieckiej równiny!
 Jakbyś garstką niebiosów
 Wśród pszenicznych siał kłosów.

[K. Laskowski, *Od Wiselki do Odry*, WVI, s. 67]

Taka wizja rodzimego krajobrazu mogła mieć wymiar osobisty, a *chaber* ewokował skojarzenia z *intymną krainą* czy też *gniazdem rodzinnym*, np.:

Gdzie niegdyś praszczur Twój
 Czczył stare swoje Bogi,
 Gdzie święty, cichy źródł
 Opływa żulisk progi,
 Gdzie dzieci Twe gromadą
 Bławatki z łąnu rwą,
 Gdzie wraca z pola stado,
 Odbuduj chatę Twą.

[J. S. Wierzbicki, *Chata*, s. 23]

Chaber mógł być również składnikiem krajobrazu ziemi utraconej, obecnej we wspomnieniach polskich emigrantów. Kompozycja idealnego pejzażu polskiego realizowała wówczas wariant narodowy, patriotyczny, np.:

Piszę do ciebie, bracie mój, za morza
 A w list ten wkładam i łzy i uśmiechy,
 Łzy promienniejsze, niż ta jedna zorza,
 Co nad naszymi rozplonęła strzechy
 A uśmiech słodszy, niż ten poszum zboża,
 Co, bławatami strojne mając wiechy,
 Przy sennym wtórze przydrożnego drzewa
 O polskiej ziemi rapsod Polsce śpiewa.

[M. Szukiewicz, *List do braci wychodźców*, RiR, s. 65]

Z *połem* jako typowym miejscem rośnięcia chabru wiąże się także inne obrazowanie. W języku poetyckim modernistów *chabrowi* przypisywano

cechy, które zwyczajowo kojarzone są z ciężką pracą w polu – ‘trud, wysiłek’, ‘cierpienie’, np.:

W pieśń przesmętną zasłuchany,
Chaber chwieje się i słania,
Jakby rosnać współ z lanu,
Miał ból wspólny do dźwigania...

Jakby czuł, że ich na ziemi
Brata jeden los na zawsze:
Walczyć z wichry gwałtownemi,
I dni pędzić coraz krwawsze...

[W. Dzierżanowski, *Chaber*, s. 17]

Konotacje tekstowe ‘trud, wysiłek, ciężka praca’ w modernistycznych tekstach rozwijają się w kierunku ‘ofiarności’, ‘poświęcenia’ rozumianymi w sensie narodowym, patriotycznym jako okupione krwią wznoszenie wspólnego domu – Polski, np.

Szmer naszych jezior, poszum naszych lip
Poetom naszym śpiewa pieśń odwieczną.
Tchnęliśmy ducha w łono naszych skib,
Pojąc je zdawna naszą krwią serdeczną.
(...)

Gdzie krwi ofiarnej jasny szkarłat wsiąkł,
Uwite z kłosów, bławatów, dziewanny,
Powstało gniazdo pracą twórczych rąk
Królowej Polski, Przenajświętszej Panny.

[S. Wyrzykowski, *Hymn Wielkopolski*, s. 103-104]

Na niższych piętach struktury semantycznej słowa konotacja tekstowa ‘cierpienie’ uzasadnia cechy ‘smutek’, ‘żał’, ‘melancholia’, np.:

I te bławatki
Zwiędłe się kładą
Jak wieniec pogrzebowy
Na twarz mą bladą
I moje serce.

(...)
I zwiędła kiść
Mrących bławatów
I dźwięki pól
Spływają w jeden
Akord mej duszy.
I dawny ból

Jak nowa burza
 Gwałtem wybucha
 Świat się zachmurza.
 Bolesci brzemię
 Przygnębia ducha.

[J. N. Jaroń, *Moja pieśń poranna*, s. 123-124]

Zwróćmy uwagę, że w powyższym fragmencie pasywne emocje wyzwala nazwa kwiatu w połączeniu z określeniami *mraźce*, *więdnące*. Leksem *bławatek* został tu niejako napromieniowany znaczeniami, niesionymi przez słowa odnoszące się do umierania. Stąd też w wierszu znalazło się odwołanie do pogrzebowego wieńca.

We współczesnej polszczyźnie podstawową cechą związaną z miejscem rośnięcia *chabru* jest ‘rośnie w polu, w zbożu’, która motywuje wartościujące pozytywnie konotacje ‘jest ozdobą zboża’, ‘jest kwiatem polskim’, ‘jest kwiatem rodzimym’ [Piekarczyk 2004: 148-149].

Cecha *chabru* ‘rośnie w zbożu’ stanowi uzasadnienie dla kategoryzowania *chabru* jako *chwastu*, co w prosty sposób motywuje cechę ‘jest zwalczany przez człowieka’. Taki wizerunek rośliny został utrwalony we współczesnych tekstach poetyckich [Piekarczyk 2004: 147-148]. Z kolei w młodopolskiej poezji nie odnalazłam przykładów świadczących o tak jednoznacznie negatywnym waloryzowaniu *chabru*. W analizowanych tekstach *chabry* nie są nazywane chwastami. Do nielicznych tekstów, z których pośrednio można wydobyć cechę ‘jest chwastem’, należy utwór Jana Nikodema Jaronia:

Żyto kwitnie, to rozumiem:
 Biały chlebuś cenić umiem.
 Lecz modraków i kąkolu
 Nie potrzeba zgoła w polu.
 (...)
 Żyto kwitnie a tam dziecię
 Z kwiatów sobie wianek plecie,
 A gdy wsadza go na głowę,
 Radują się oczka płowe.

[*Żyto kwitnie*, s. 215]

Poetycka fraza *Lecz modraków i kąkolu/ Nie potrzeba zgoła w polu* implikuje cechę *chabru* ‘jest rośliną niepożądaną’. W drugiej jednak strofie następuje złagodzenie ujemnej oceny, niemal rehabilitacja *chabru*. Efekt ten poeta uzyskał w dwojaki sposób, po pierwsze, użył nazwy *kwiat*, która wnosi dodatnie wartościowanie. Po drugie, skonstruował obraz dziecka, dla którego wianek upleciony z polnych kwiatów jest źródłem radości. Wszystko to sprawia, że wartościowanie *chabru* nie jest do końca jednoznaczne.

Opozycyjną wobec przedstawionej wyżej wizję chabru można odnaleźć w liryku Ludwika Hieronima Morstina:

Ja nie mogę zapuszczać lemiesza,
 bo jeno mi kwiaty pomiesza
 z pyłem na polu, poprzecina bławaty
 i kwiat kąkolu
 bogaty,
 co błyszczycy jak sen.
 A powiedziano jest, iż biada ziemi,
 gdy traci kwiaty,
 bo sam len ludzi nie poodziewa.

[*Psalm ziemi*, s. 10-11]

Bławaty i kąkol jawią się tu jako rośliny, którym należy się szczególne ochrona. Kwiaty stanowią w wierszu metaforę piękna, wartości estetycznych, duchowych, które w życiu człowieka są równie ważne jak to wszystko, co służy zaspokajaniu potrzeb ciała. W utworze pobrzmiewają echa biblijnej sentencji *Nie samym chlebem żyje człowiek*.

Komponenty organizujące subramę RELACJA DO CZŁOWIEKA skupione są wokół nadrzędnej cechy związanej z walorami ozdobnymi rośliny. Chaber postrzegany jako kwiat piękny wykorzystywany jest przede wszystkim do wianków, które można ofiarować innym ludziom, np.: *A gdy wiłam z bławatów dla przodownic wianki,/ Uśmiechały się do mnie srebrnych krynic kruże* [M. Czerkawska, *Marzę mi się pąsowe, ciepłe, pyszne róże...*, s. 62]; *Tędy, wracając z pola, nosiłem bławatki/ I plotłem na jej skronie wieniec szafirowy* [K. Gliński, *Wspomnienie*, s. 260]. Z reguły czynności splatania chabrowych wianków towarzyszy radosny nastrój, a cały obraz wyraża pozytywne nastawienie do życia bohaterów lirycznych i przekonanie o harmonijnym współistnieniu wszystkich elementów otaczającej rzeczywistości.

Chabry ze względu na błękitny kolor i skojarzenia z niebem służą także do przystrajania obrazów i figur Matki Chrystusa, np.: *Z okna patrzy strażniczka dworku Matka Boska/ ubrana dłonią dziewcząt w zbożowe bławaty* [W. Krzyżanowska, *Bławaty*, s. 129].

Wykorzystywane są również do ozdoby młodych dziewcząt przez adoratorów, sygnalizują w ten sposób niewinną urodę wybranki serca i czysty charakter żywionych do niej uczuć, np.:

Na pierwszy bal, na pierwszy pląs
 Ustroiłbym ja cię dziewczyno!
 W chabrow bławaty, w maków pons
 Rozkwitła spiętych kalina,

Zarzucił z mgły porannej szal,
 Przepasał kibić miedzą płową,
 Srebrny księżyczek dał nad głową —
 Na pierwszy bal!

[K. Laskowski, *Na pierwszy bal*, WiS, s. 115]

W podsumowaniu rozważań nad semantyką *chabru* w języku poetyckim Młodej Polski należy stwierdzić, że strukturę znaczeniową słowa tworzą głównie składniki należące do dwóch domen: CECHY FIZYCZNE i MIEJSCE ROŚNIĘCIA. W tekstach najsilniej eksponowana jest charakterystyka kolorystyczna. Komponent ‘ma błękitne kwiaty’ zajmuje w ramie pojęciowej słowa status cechy prototypowej, potwierdzają go niektóre definicje leksykograficzne i fakty kodowe. *Błękitna* barwa *chabru* jest źródłem motywacyjnym największej liczby ścieżek kognitywnych, co przyczynia się do rozbudowy znaczenia nazwy. Kolor kwiatu uzasadnia również cechy tworzące centrum konotacyjne słowa, np.: ‘piękno’, ‘szczęście’, ‘miłość’, ‘wierność’, ‘dobro’, ‘niewinność’, ‘bezgrzeszność’.

Z kolei charakterystyka ‘rośnie w polu’ uzasadnia dwa szeregi konotacyjne. Cecha ‘jest ozdobą zboża’ motywuje z jednej strony zdecydowanie pozytywny profil kwiatu, który tworzą m.in. konotacje ‘uroda życia’, ‘powodzenie’, ‘dostatek’, ‘jest kwiatem rodzimym’, ‘jest kwiatem polskim’, z drugiej natomiast – skojarzenie *chabru* z *ciężką pracą w polu* tłumaczy konotacje ‘trud’, ‘wysiłek’, ‘cierpienie’, ‘poświęcenie’, ‘ofiarność’. Warto zwrócić uwagę na fakt, że w młodopolskiej poezji błękitny kwiat nie jest kategoryzowany jako *chwast*, a nieliczne wypadki obrazowania *chabru* jako ‘rośliny niepożądaney’ są w różny sposób łagodzone przez poetów. Takie zabiegi sugerują, że artyści niejako unikali jednoznacznie ujemnych ocen rośliny, co może świadczyć o szczególnym miejscu *chabru* w wyobraźni poetyckiej Młodej Polski.

We współczesnej polszczyźnie wartościowanie *chabru* jest ambiwalentne [Piekarczyk 2004: 149], a poeci często przypisują roślinie cechy ‘jest chwastem’, ‘jest zwalczany’. Być może to ujemne waloryzowanie odzwierciedla bardziej praktyczne podejście do świata i życia, tak przecież charakterystyczne dla naszych czasów.





BEZ

— KWIAT MIŁOŚCI I SZCZĘŚCIA

Roślina o pachnących jasnofioletowych lub białych kwiatach, powszechnie nazywana *bzem*, to w nomenklaturze botanicznej *lilak*. Nazwa *bez*, pierwotnie odnosząca się tylko do ‘*sambucus*’, została przeniesiona na ‘*syringa*’ [Brückner 1993: 678] być może na skutek ogólnego podobieństwa (kształtu i liści?) obu kwitnących krzewów¹. *Bez* zastąpił nazwę *lilak* nie tylko w języku potocznym, ale również w polszczyźnie ogólnej. Jako pierwsze znaczenie *bzu* USJP notuje opis rośliny o łacińskiej nazwie *syringa*, natomiast charakterystyka ‘*sambucus*’ w tymże słowniku pojawia się dopiero w znaczeniu trzecim. Z kolei w definicji słowa *lilak* odnajdujemy odesłanie do *bzu* w znaczeniu pierwszym [2003 I: 225; II: 441]. W źródłach leksykograficznych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku nazwą podstawową odnoszącą się do ‘*syringa*’ wydaje się być *lilak*, a *bez* w pierwszej kolejności określa ‘*sambucus*’. *Słownik wileński* jako drugie znaczenie *bzu* podaje: ‘*turecki v. pospolity* (*Syringa vulgaris*); w języku emblematycznym kwiatów oznacza *wzruszenia pierwszej miłości*.=*włoski* (*Syringa*), gatunki rośliny *Lilak* (ob. ten wyr.)’. Natomiast definicja *lilaka* w SWil, uwzględniająca naukowy punkt widzenia (jak w wypadku wszystkich nazw nadrzędnych), brzmi następująco: ‘*bot.* (*Syringa*), rodzajowa nazwa rośliny, należącej do klasy 2éj, rzędu jednosłupkowego, z rodziny *Jaśminowych*; gatunki: = *pospolity* (*S. vulgaris*), krzew pochodzący ze Wschodu, dziś w całej

¹ Trudno ustalić dokładny czas zmiany nazwy. Musiało to nastąpić przed drugą połową XVIII wieku, ponieważ *Nowy dykcyonarz* M. A. Trotza z 1764 roku w haśle *bez* notuje *bez włoski* ‘*lilac, lilas*’ (s. 35), choć nie rejestruje on osobnego hasła *lilak*. Jest to najwcześniejsze źródło, które udało mi się ustalić, poświadczające istnienie dwóch ekwiwalentów nazewniczych. Co prawda, *Słownik polszczyzny XVI wieku* potwierdza słowo *lilak* (za SL) w znaczeniu ‘*syringa vulgaris*, *bez pospolity* zwany także *tureckim* (...)’, jednak przywołany w nim jedyny cytat z *Marcina Siennika herbarza czyli zielnika* z 1568 roku (także za SL) wskazuje na inną roślinę czy nawet jej owoce: ‘*aptekarski orzech, bukiew Turecka*’.

umiarkowańszej strefie Europy się przyswoił; odmiana z kwiatami białymi utrzymuje się w ogrodach, pospolicie *Bzem pachnącym* lub *włoskim* zwany, ma kwiaty pięknego lila koloru i miłego zapachu; (...). Z przedstawionego opisu leksykograficznego wynika, że nazwa gatunkowa *bez*, określająca 'syringa', już w drugiej połowie XIX wieku uchodziła za nazwę pospolitą.

Słownik warszawki również uwzględnia wariantywność obu nazw. Leksem *bez* w drugim znaczeniu został opatrzony takim oto komentarzem: 'B. pospolity a. turecki a. włoski p. Lilak, *lilak* zaś rejestruje z informacją: 'bot. (syringa) krzew z rodziny oliwowatych. Gatunki: L. chiński (s. chinesis). L. perski (s. persica). L. pospolity a. Bez pachnący a. turecki a. włoski.'

W źródłach leksykograficznych z przełomu XIX i XX wieku nazwa *lilak* uznawana jest za nadrzędną, mimo to w potocznej świadomości ówczesnych użytkowników polszczyzny nazwą podstawową był już raczej *bez*. Przemawia za tym nie tylko określenie *pospolicie* (SWil) czy traktowanie obu nazw jako ekwiwalentów funkcjonalnych (SW), ale przede wszystkim duża liczba tekstów poetyckich, w których słowo *bez* zdecydowanie dominuje, *lilak* zaś pojawia się wyjątkowo. Z tego też powodu w analizach przyjmuję nazwę *bez* jako nadrzędną. Ze względu jednak na to, że obie nazwy odnoszą się do tego samego desygnatu i są tożsame znaczeniowo, w odtworzeniu językowego obrazu *bzu* uwzględniam również fakty językowe odnoszące się do znaczenia leksemu *lilak*.

W języku polskim utrwaliło się słowo *bez* na określenie 'syringa', ale botaniczna nazwa rośliny ma swoje odpowiedniki w wielu językach europejskich, np. we francuskim – *lilas*, angielskim – *lilac*, rumuńskim – *liliac*, bułgarskim – *lulak*. Hendrickson podaje, że źródłem angielskiego *lilac* jest perskie słowo *nilak* 'niebieskawy' (bluish), odnoszące się do kwiatu. Słowo to przejął arabski jako *laylak*, a następnie hiszpański w formie *lilac*. Z języka hiszpańskiego zapożyczył je język angielski² [2008: 505]. Słowo *lilak* eksponuje barwę kwiatów, a zatem tę cechę fizyczną rośliny, która z punktu widzenia tworzących nazwę i jej używających, była najistotniejsza³.

Kolorystyczną charakterystykę kwiatów *bzu* zawiera również definicja *lilaka*, pochodząca ze SWil: *ma kwiaty pięknego lila koloru*. Nazwę barwy *lila* SWil definiuje jako 'kolor liliowy, bżowy', a SW 'liliowy, kolor

² Do polszczyzny słowo weszło za pośrednictwem języka francuskiego (USJP II, s. 441), a na perski źródłostów *lilaka* wskazuje także A. Brückner [1993: 678].

³ Z przeprowadzonej przez R. Tokarskiego analizy nazw botanicznych wynika, że dla użytkowników polszczyzny najistotniejsze, najbardziej „diagnostyczne” są cechy świata roślin, ujmowane przez język w trzy podstawowe grupy: charakterystyka środowiska (w tym czas kwitnienia), cechy fizyczne i właściwości użytkowe [2001: 348-349].

bzu, jasnofiołkowy, jasnofioletowy'. Nazwie *lila*, która jest pożyczką z języka francuskiego (*lilas*), odpowiada rodzime słowo *bzowy*, we współczesnej polszczyźnie ograniczone przede wszystkim do gwar [Zaręba 1954: 124]. Na marginesie można dodać, że przed drugą połową XIX wieku słowo *liliowy* było synonimem *bieli*, a *lila* oznaczało 'jasnofioletowy'. Z czasem genetycznie obce *lila* narzuciło swoje znaczenie formie *liliowy* [Skwarczyńska 1932: 289], co potwierdzają oba słowniki (SWil, SW). Trzeba jednak zaznaczyć, że tożsamość semantyczną obu nazw w SWil odzwierciedla opis znaczenia nazwy *lila*, gdzie *liliowy* i *bzowy* potraktowane zostały jako synonimy. Leksem *liljowy* natomiast SWil definiuje w taki oto sposób: 'p. od lilji', czyli odnosi go tylko do koloru białego. Zapożyczone słowo *lila* i rodzime *bzowy* wskazują na skonwencjonalizowany charakter cechy *bzu* 'ma jasnofioletowe kwiaty'. Istotność tego elementu w językowym obrazie *bzu* potwierdzają teksty poetyckie, które często aktywizują *fioletową* barwę kwiatów, np.: *Lilji weselny strój rozświetlił toń błękitną./ Opadła wiśni biel, fiolety bzów już kwitną*, [W. Kosiakiewicz, *Wróciły wiosny dni...* II, s. 23]; *Wyzionąć duszę! w te bzy kwieciste./ Co ametystem po srebrze mżg...* [M. Grossek-Korycka, *Sonata VI, Kwitnienie bzów, Szał zatracenia*, U, s. 181]; *Tam, gdzie bujne bzy liliowe/ Niby sina mgła się kłębią/ Chciałabym ja iść...* [B. Ostrowska, *Aleją bzów*, O, s. 62].

Cecha 'ma fioletowe kwiaty' otwiera ścieżkę kognitywną, na którą składają się konotacje o ujemnym ładunku emocjonalnym. Treść utworów, w których aktualizowana jest 'fioletowa barwa kwiatów' *bzu*, skoncentrowana jest wokół 'przemijania', 'śmierci', 'tęsknoty', 'smutku', 'cierpienia'. Konotacje te znajdują potwierdzenie w symbolice fioletu, który w kulturze Zachodu jest kolorem żałoby, a w tradycji chrześcijańskiej oznacza cierpienie, pokutę i śmierć [Kopaliński 2006: 89; Forstner 2001: 120-122].

Wszystkie wskazane wyżej konotacje można wydobyć z utworu Zygmunta Idzikowskiego. Jest on dość długi, warto go jednak zacytować w całości, by prześledzić sposoby modelowania znaczenia *bzu*, uwarunkowane i kontekstem, i cechami należącymi do różnych domen ramy pojęciowej:

Na moim stole bzu wonne gałązki –
 niby liljowe pióropusze cieni – –
 tak kochankowie trwają przytuleni –
 jak ja – cień smutny – i słodkie gałązki –
 Więc mię całują westchnieniem zapachu
 i jestem pełen radosnego strachu –
 że mię całują bzu wonne gałązki – –

Niech mi kto powie – że ta okiść lila –
nie jest zaklętą duszą zalotnicy
tańczącej w słońcu u złotej krynicy – –
O pani cudna – pani bżowo-lila
z srebrzystą łuską u sennej powieki –
twój taniec słodki i radośnie lekki
i uśmiech rzuca – bez puszysto-lila.

Może na świecie gdzie w jakowejś stronie
była dziewczyna Lila ukochana
i gdy zakwitła majowego rana
zgasła pod lato w północ w jakiejś stronie
i wtedy całą noc – jak była biała –
słowicza tęskność ponad nią płakała –
aż zakwitł cicho lila kwiat na stronie – –

Już może pamięć tego nie przypomni –
czemu odeszła z tego świata Lila –
lecz przecież wszystko gaśnie niby chwila –
czemu? nie pyta nikt i nie przypomni – –
Tylko poetom coś się śni i marzy
i chodzą niby opodal cmentarzy – –
Lila się w kwiecie całunkiem przypomni –
[*Ballada*, s. 42-43]

Dla semantyki wiersza najważniejsza wydaje się być cecha ‘ma liliowe kwiaty’. Wokół nazwy *lila* skupiona jest bowiem cała balladowa „narracja”, wzorowana na mitologicznych metamorfozach kwiatów. Bez lila zmienia się w wierszu w dziewczynę o imieniu Lila, a emocje, które tej przemianie towarzyszą, ewoluują: od radosnego strachu, przez tęsknotę, ku smutkowi i cierpieniu. I co ciekawe, z tęsknoty i cierpienia po śmierci *Lili* ponownie rodzi się – zakwita *kwiat lila*. Proces przemiany podkreśla pisownia słowa *lila*: najpierw małą literą, potem wielką – jako nazwa własna bohaterki lirycznej i znów małą, gdy ponownie mowa o kwiecie. W kolejnych fazach metamorfoz eksponowane są różne konotacje słowa. W pierwszej, w drugiej, i trzech pierwszych wersach trzeciej strofy *liliowy bez* konotuje ‘radość’. Sam kolor *bzu* nie jest wystarczającą motywacją dla tej cechy, wszak kwiat postrzegany jest przez pryzmat koloru fioletowego, który bardziej kojarzy się ze smutkiem. Wprawdzie w utworze pojawia się odcień *fioletu*, tj. barwa *liliowa (lila)*, fakt ten nie wpływa jednak w zasadniczy sposób na zmianę treści semantycznych ewokowanych przez nazwę kwiatu. W przywołanym wariantcie kolorystycznym *fioletowego* konotacja ‘smutku’ ulega jedynie złagodzeniu, osłabieniu, zbliżając się ku ‘tęsknocie’, ‘melancholii’ (dzięki

właśnie skojarzeniom ze stylem poetyckim i z nazwą kwiatu), jednak konotacje ‘śmierć’, ‘żałoba’ mieszczą się w ogólnym spektrum konotacyjnym nazwy barwy [Tokarski 2004b: 185-187]. Pozytywne asocjacje, które budzi wygląd kwiatu, możliwe są dopiero na tle wiosennej scenerii, majowego ranka, zapachu kwiatów, słońca, złotej krynicy, radosnego tańca, uśmiechów, wyeksponowanych w tej części utworu.

Kolejne wersy wprowadzają odmienną tonację nastroju. W polu tematycznym wiersza pojawiają się określenia sugerujące odniesienia do śmierci, np.: *zgasła pod lato w północ w jakiejś stronie, odeszła z tego świata Lila*, stąd też z wachlarza możliwości, jakie stwarza semantyka nazwy *lila*, na plan pierwszy zostają wysunięte konotacje ‘przemijania’, ‘smutku’, ‘tęsknoty’, ‘żałoby’. Dodatkowym wsparciem dla tych cech semantycznych są składniki należące do domeny CZAS KWITNIENIA – ‘krótko kwitnie’, ‘przekwita’. Niedługie życie Lili zostało w wierszu ujęte w metaforyczny sposób, bohaterka liryczna zakwitła w maju i zgasła *pod lato* – jak kwiat *bzu*.

Przywoływane w młodopolskich tekstach konotacje *bzu* ‘przemijanie’, ‘smutek’, motywowane komponentem kolorystycznym *bzu*, są często łączone z obrazem więdnących, przekwitających kwiatów. Wydaje się, że sama barwa kwiatu *lila*, *liliowa* – być może ze względu na semantyczny związek z *lilią* i *bielą* – nie stanowiła wystarczającego uzasadnienia także dla cech ‘smutek’, ‘przemijanie’. Potrzebne było dodatkowe wsparcie motywacyjne, polegające na uwydatnieniu z jednej strony cechy ‘szybko przekwita’, z drugiej zaś – określeń z pola semantycznego *śmierci*: *konający, żegnać życie* itp., np.:

Omyty w rannych ros kąpieli
 Legł na liliowych bzów pościeli
 Maj,
 Konający maj!

Spoczął, złożywszy pierś młodzieńczą
 Na kiściach zwiędłych bzów,
 Żegnając życie z marzeń tęczą
 Z widmem niknących na przełęczą
 Snów,
 Niewyśnionych snów!

[K. Laskowski, *Maj kona*, WiS, s. 95]

Interesujący wydaje się fakt, że nawet w sytuacji, gdy w utworze wskazany jest *fiolet* jako motywacja konotacji *bzu* ‘smutek’, ‘żał’, to dodatkowo cecha ta wzmocniona jest obrazem zwiędniętych kwiatów, np.:

Płyną ciche, srebrne łązy
i fioletów płynie żal
w nieskończoną ciemną dal -
pachną zwiędłe bzy -
to Ty, duszo? Ty!

[T. Miciński, *Płyną ciche, srebrne łązy...*, s. 98]

Modernistyczne teksty artystyczne z dużą regularnością przypisują *bzowi* cechę ‘ma białe kwiaty’, która w strukturze semantycznej słowa usytuowana jest blisko prototypowego *fioletu*. Komponent ten potwierdza również *Słownik wileński*. Teksty sugerują, że *biel bzów* kojarzona jest z *jasnością, światłem, blaskiem*, a także *dniem*, np.:

Zasłyszane gdzieś dawno
Płyną szmery i dźwięki,
Grają w tęcze snów nowych
Niedosnute piosenki...
I bzy białe tak pachną,
Snów spełnienie gdzieś dnieje
W kształt się jakiś rozwija,
I od blasku jaśniej.
I spadają na duszę
Jakieś światła słoneczne.
Jakieś gwiazdy błękitne,
Jakieś barwy bajeczne...

[M. Kazecka, *Zasłyszane gdzieś dawno...*, K, s. 51]

Wzajemne przenikanie się konotacji *bzu* i *dnia*, *jasności*, *światła* motywuje kontekstowo przypisaną nazwie kwiatu cechę ‘jest oznaką nadziei’, ‘zapowiada spełnienie marzeń’. Poetycka fraza *Snów spełnienie gdzieś dnieje*, implikująca ‘urzeczywistnienie marzeń’, współgra z utrwalonymi w języku, choć nieobecnymi w słownikach, konstrukcjami *jutro będzie nowy dzień*, *nie móc doczekać się świtu*, *rana*, odzwierciedlającymi przekonanie, że z nowym dniem wiążemy nadzieję.

Biel kwiatów *bzu*, łączona z *jasnością* i *spełnieniem marzeń*, konotuje ‘szczęście’, ‘radość’, np.:

Może dogonię – szczęście –
Co kwitnie – w białym bzie –

[B. Ostrowska, *Szczęście*, P, s. 211-212]

Gdyśmy huśtawkę – chwilo radosna! –
 W Górnym Ogrodzie z tobą robili...
 Szumiały lipy, pachniała wiosna,
 Zakwitał biały bez...

[W. Bukowiński, *Echo dzieciństwa*, Np, s. 58]

W liryku Bukowińskiego *radosna chwila* została skojarzona z dzieciństwem, a więc wiekiem niewinności, beztroski. Dalszym rozwinięciem tej ścieżki kognitywnej są konotacje tekstowe ‘czystość’, ‘dziewictwo’. Przykładowo, w utworze M. Grossek-Koryckiej bzy i inne białe kwiaty stanowią metaforę dziewic:

Bukiety bzów, czeremchy, akacyi, jaśminu –
 To grona dziewic...
 Zebrane na zabawę wśród wiosny festynu
 [Hafciarka, PII, s. 187]

Konotacje ‘radość’, ‘czystość’, ‘dziewictwo’, motywowane *białą* barwą kwiatów *bzu*, dodatkowo wzmacnia argumentacja kulturowa, dotycząca symboliki bieli. W tradycji chrześcijańskiej – podaje D. Forstner – barwa biała, wiązana z nierozszczepionym światłem, wyraża radość i świąteczny nastrój, a także doskonałą czystość, zwycięstwo i wieczną chwałę. Biel jako symbol światła, chwały i czystości, w liturgii rzymskokatolickiej zarezerwowana jest na święta, które poświęcone są Bogu, Chrystusowi, z wyjątkiem świąt, w których obchodzi się pamiątkę męki Pańskiej, Matce Bożej, aniołom, wyznawcom, dziewicom. Ochrzczone dziecko otrzymuje białą szatę jako znak czystości, taką samą wymowę ma biały strój podczas I Komunii Świętej i ślubu. Dorothea Forstner zaznacza również, że: „Biel, jako kolor, który jeszcze wszystko w sobie zawiera, jest także symbolem początku, otwartych możliwości, nowego” [2001: 115-116].

Z młodopolskich tekstów poetyckich można wydobyć jeszcze inną cechę fizyczną *bzu*: ‘(krzew) ma kwiaty zebrane w duże, obfite kiście, kity’, np.:

I bzu krzewem, co pełne i pachnące kity
 Zwiesił ku niej miłośnie, i przejęty dreszczem,
 Chwiał się nad nią, jak łzami sypiąc rosy deszczem.
 [G. Daniłowski, *Z marzeń wiosny*, s. 63]

W czerwonopławem świetle, w bujnym rozchyleniu
 Stoją pełne i ciężkie, świecąc fioletowo
 Z głębokiego cieniu,
 Bzów ciężkie kity.

[K. Saryusz-Zalewska, *Wiosenna burza*, P, s. 14]

Słuchająca bzuwej woni,
 W bzuw patrząca pióropusze
 W ich skłębioną kiść...
 [B. Ostrowska, *Aleją bzuw*, O, s. 62]

Nazwy *kiście* i *kity* odpowiadają potocznemu widzeniu świata, z punktu widzenia nauki bowiem kwiatostan bzu nazywany jest wiechą.

Składnik ‘ma kwiaty zebrane w duże, obfite kiście, kity’ nie ma tak mocnych potwierdzeń jak charakterystyki kolorystyczne, należy go jednak uznać za relewantny w językowym obrazie *bzu*, o czym może świadczyć powtarzalność kontekstów oraz dosłowność, z jaką jest on w nich ekspozowany. Ponadto ta cecha fizyczna w znacznej mierze decyduje o postrzeganiu rośliny jako kwiatu okazałego, ozdobnego. Bujne, pełne kwiaty bzu przyciągają uwagę obserwatora, sprawiają, że barwa płatków jest lepiej dostrzegalna. Wszystko to sprawia, że bez konceptualizowany jest jako kwiat piękny, np.: *Chylą się w dżdżach jaskrawych bzuw rozkoszne kity* [K. Saryusz-Zalewska, *Wiosenna burza*, P, s. 14]; *A z za okna zawiewa bzem pięknie dojrzałym* [A. Szczęsny, *Chłodną wodę rozlano*, s. 151].

Istotną funkcję w semantycznej strukturze słowa *bez* pełni cecha ‘pachnie’, o czym może świadczyć regularność, z jaką jest ona przywoływana w tekstach. Składnik semantyczny ‘ma zapach’ został uwzględniony w definicji leksykograficznej *Słownika wileńskiego*: „ma kwiaty pięknego lila koloru i miłego zapachu”. Ten sam słownik przywołuje również pospolitą nazwę lilaka *bez pachnący*, która sugeruje, że komponent ‘pachnie’ jest istotną cechą *bzu*. Potwierdzają to również konteksty poetyckie, w których cecha ta została wprowadzona jako prosta charakterystyka znaczenia *bzu*, np.: *i kwitną – i pachną bzy* [E. Słoński, *Przed wiosną 2*, WP, s. 301]; *Pośród wonnych bzuw,/ (...)/ Z wonią róż i bzuw* [W. Łaszczyński, *Nokturn*, s. 34]; *Wonijące bzy...* [J. Kuczyński, *Świt*, s. 16]. Uszczegółowienia cechy ‘pachnie’ zmiierzają w jednym kierunku, teksty podkreślają ‘przyjemny zapach’ kwiatu. Może on być ‘świeży’, np.: *Noc... Deszcz ustał wiosenny... Mokrych bzuw woń świeża/ Dymi z sennych ogrodów* [M. Wolska, *Prelud*, s. 24]; *o ciałach z świeżą wonią bzuw*; [K. Przerwa-Tetmajer, *Szalony Faun*, s. 631] lub ‘słodki’ *Przed starym dworkiem kwitnie bez;/ Przez okna z falą ciepłych tchnień/ Dech słodkiej płynie woni* [L. Rydel, *W pogodny dzień, majowy dzień...*, s. 213]. Z kolei ‘przyjemny zapach’ *bzuw* wywołuje skojarzenia z *Arkadią*, krainą szczęśliwości i *rajem*, co implikuje konotację ‘szczęście’, np.:

Dziś, jak niegdyś w Arkadyi, miłe dźwięki fletni
 Z bzów i fiołków zapachem nad kwietną równiną,
 W dal, na skrzydłach Zefiru, w nieskończoność płyną.

[W. Łaszczyński, *Flet*, s. 58]

Kędy niegdyś skronie, zwarte wzajem,
 Srebrną przędzą oplółł księżyc blady,
 Kędy niegdyś świat był dla nas rajem
 I woniały bzów rozkwitłe kiście –
 Na ostatnie młodych wspomnień ślady
 Posypały się poźółkłe liście...

[W. Dzierżanowski, *Posypały się poźółkłe liście ...*,
 Nj, s. 149]

‘Zapach’ kwiatu wywołuje również *wspomnienie wiosny, młodości i miłości*, np.:

Jaka noc miesięczna!
 Ach, jak pachną bzy!
 Zdawna niewidziane
 Stoją w oczach łzy,
 A w nich się odbija
 Przeszłość ma i ty...
 Życie szybko mija:
 Ach, jak pachną bzy!
 Mija wiosna, młodość
 I miłości szął,
 Jako kwiat jabłoni,
 Który wietrzyk zwiął;
 Nad ochłodłą ziemią szare staną mgły...
 Po co dziś wspominać?
 Ach, jak pachną bzy!

[Z. Trzeszczkowska, *Bzy*, „Ateneum”, 1897, t. 3, s. 3]

Pachnące bzy przypominają także o kraju rodzinnym, wyzwalają tęsknotę za ojczyzną, budzą echa dawnych emocji, np.:

kiedy księżyc usrebrzy góry, krzy i wodę,
 po winnicach się ozwie cudny śpiew słowika,
 zapach bzów i jabłoni powietrze przenika,
 świat czarowny rozmarza każde serce młode:

wtedy wsparty na dłoni puszczam myślom wodze;
one płyną na północ wspomnieniami żywe,
zawsze z jedną tęsknotą, po tej samej drodze,

w kraj rodzinny i góry i jodłowe lasy,
w miejsca, kędym przemarzył dzieckiem dni szczęśliwe,
a z myślami lza płynie na minione czasy...

[J. Żuławski, *Na północ...*, I, s. 258]

‘Zapach’ *bzu*, wyeksponowany na tle nocnej ciszy, senności, może ewokować ‘spokój’, ‘równowagę’, np.:

O księżycowe noce, rozwonione bzem!
O pokojów przyćmionych czarodziejskie cisze!
I twoje ręce, spadłe na białe klawisze,
I muzyka płynąca, niewyśnionym snem!

I nie wiedziałam tedy z kim ja już i gdzie?
Jaki anioł się w górze skrzydłami kołysze?
I jeszcze tę anielskich piór muzykę słyszę,
I tyle cudów jeszcze z niej wysnutych wiem...

[B. Ostrowska, ***, Ch, s. 25]

Niech mi jeziora szemrzą o wieczornej porze
te szepty ciche, słodkie, co zmieniają łoża
w eteryczną wędrówkę po niebios przestrzeni,
jakby świat był z bżów wonnych dziany i z promieni.

[K. Przerwa-Tetmajer, Tytan, s. 630]

We współczesnym językowym obrazie *bzu* komponenty dotyczące charakterystyki kolorystycznej, sposobu ukształtowania kwiatostanu i przyjemnego zapachu nadal stanowią istotną część znaczenia słowa. Znajdują one potwierdzenie w definicji leksykograficznej, zawartej w USJP: ‘Syringą, krzew, rzadziej niskie drzewo, o przyjemnie pachnących fioletowych, liliowych lub białych kwiatach, zebranych w duże luźne wiechy (...)’, jak również w tekstach poetyckich⁴. Natomiast konotacje motywowane cechami rozwijającymi domenę CECHY FIZYCZNE nie znajdują już tak mocnych potwierdzeń we współczesnych tekstach artystycznych. Do naj-

⁴ Przykładowo, L. Kern: *Jeśli chodzi o ubiory, czyli toalety, / Bzy najczęściej ubierają się na biało / Albo we fiolety. / (...) / No i zapach! / Tym zapachem wkoło nasycają dal*, [Bzy, s. 21].

częściej aktualizowanych cech konotacyjnych należą tu ‘tęsknota’, ‘smutek’, ‘żał’⁵ oraz asocjacje między *bzem* a *Matką Chrystusa*⁶.

W ramie pojęciowej słowa *bez* główną funkcję pełni domena CZAS KWITNIENIA, a cechy do niej należące są nie tylko najczęściej aktualizowane w tekstach, ale również motywują konotacje o najsilniejszym stopniu utrwalenia w semantycznej strukturze nazwy.

Najważniejszym, gdyż mającym najmocniejsze poświadczenia tekstowe, elementem tej części znaczenia *bzu* jest cecha ‘zakwita wiosną’, np.: *kiedy bzy kwitną i czeremchy białe/ nad staw zwieszają śnieżne swoje łona/ pachnące wiosną* [L. H. Morstin, *Pieśni miłości i morza, smutku i wesela, dziwne pieśni moje XII*, Ch, s. 42]; *Wiosna wzięła już bzy swoje,/ Lato – róże strojne* [Z. Trzeszczkowska, *Piosnka*, „Wędrowiec” 1902, nr 23, s. 441], i jej uszczegółowienie ‘kwitnie w maju’, np.: *Zakwitną bzy, miłosne pary/ Snuć się znów zaczną wszędzie...* [M. Gawalewicz, *Toast majowy*, s. 37]; *i promieniem całuje/ wonny bżowy kwiat* [J. Żuławski, *W maju*, IV, s. 17]. Obraz *bzu* jako rośliny zakwitającej wiosną, w maju obecny jest również we współczesnej polszczyźnie⁷.

Majowy, wiosenny pejzaż, przesycony atmosferą odradzającej się przyrody, z żywą, świeżą, prześwietloną promieniami słonecznymi zielenią roślin, rozkwitającymi barwnymi kwiatami, radosnymi trelami słowików, wywołający u młodopolskich poetów skojarzenia z rajem, np.:

W maju, jak w raju – rozkwitły bzy,
Słowiki śpiewają w gaju –
Miłosne tryle zawódź i ty...
Hej w maju!

[F. Galiński, *Wiosna fałszywa*, s. 126]

stanowi idealne tło narodzin pierwszej miłości, np.:

⁵ Na przykład J. Jachowicz: *smutek liliowych bżów*, [Czas, UN, s. 21]; A. Słonimski: *I tak się jakoś stało,/ Że bez tak pachniał – jak bez,/ I słowo „pachnieć” pachniało/ I żyły były pełne łez./ Tęsknota, słowo zużyte, / Otworło mi swoją dal.../ Jak różne są słowa ukryte/ W króciutkim wyrazie: żal* [Żal, s. 63, KOZ].

⁶ Na przykład J. Jachowicz: *Niosę Ci Matko łzę słoną z nad Wisły,/ gałązkę wierzby zielonej,/ kwiaty jaśminu i bzy z za płotu* [Ofiara, KnS, s. 20].

⁷ Na przykład J. Baran: *maj tylko i maj dookoła/ płyną przeze mnie majowe dmuchawce/ wdycham woń/ wszystkich bżów i jaśminów* [Maj, s. 226]; L. Marjańska: *i chwałę blask słoneczny i zmierzch, i zapachy/ powracających bżów* [Pod koniec maja, KOZ, s. 53]; H. Poświatowska: *w maju/ kroczą krzaki bzu* [*** (New York ma brunatne paznokcie...), s. 382].

Czy widzisz Psyche
 W nocnej osłonie
 Rozkwitły pierwsze bzy...
 Dwoje kochanków ekstazą płonie
 Spłynęły pierwsze łzy...
 Idą wiosenne powiewy ciche
 Śnij Psyche!...

[E. Bieder, *Śnij Psyche*, s. 22]

Maj był i wieczór. Wśród bzowej woni
 dwoje ich było. W kwiecie powodzi
 siedzieli razem – piękni i młodzi –
 usta na ustach i skroń przy skroni...

[J. Żuławski, W, *Krzak bzu*, T. IV s. 113-114]

Z reguły nazwa kwiatu konotuje ‘miłość romantyczną’. Konstrukcja sytuacji lirycznej z bzem często sygnalizuje niewinne przeżycia miłosne: zakochani trzymają się za ręce lub spoglądają sobie w oczy, a z bzowej gąszczy dolatuje śpiew słowika, którego obecność podkreśla romantyczne doznania, wszak słowik to stary symbol miłości, np.:

Zakwitły bzy... zakwitły bzy...
 W ogródku mego ciszy –
 I cicha noc przywiała sny,
 Których gwar dnia nie słyszy.
 Pełny był gąszcz słowiczych łkań –
 Patrzyłem w oczy twoje...
 A srebrna sieć miesięcznych drgań
 Oplotła nas oboje

[Z. Mrozowicka, *Bzy*, s. 47]

Bez w młodopolskich utworach poetyckich jest również nieodłącznym florystycznym rekwizytem romantycznego spotkania, miłosnej schadzki kochanków, np.:

I szliśmy dalej rozmarzeni,
 A z nami tylko ten maj nasz!
 Bzy... dwa motyle... pęk zieleni...
 Słońce nam czarem było w twarz...
 I szliśmy dalej rozmarzeni...
 Maj był na niebie, ten maj nasz!

[K. Laskowski, *Wspomnienie*, E, s. 45]

Gdy słowik śpiewał różom, co w altanie,
 A księżyc budził roje snów,
 Naznaczył jej spotkanie
 W ogrodzie bzów.

[J. S. Wierzbicki, *W ogrodzie bzów*, OB, s. 71]

stąd też w niektórych tekstach antropomorfizowany kwiat przedstawiany jest jako świadek zdarzeń, które zapamiętuje i *wonią powtarza światu*, np.:

Słuchaj powieści! Bez ci opowie,
 że skrzydła łamią i aniołowie;
 bez ci powtórzy przysięg tysiące
 wiecznej miłości, zaklęcia wiary,
 co jak motyle w niebo lecące,
 jak rzek majowych nocne opary,
 wzniosły się w górę – dzień jeden żyły,
 jak liście suche jesienią zgniły.

Szept pocałunków i szczęścia śmiechy,
 miłości cnoty, miłości grzechy,
 nadziei tajnie, przesytu nudy,
 płacz za rozwianym niebem ułudy,
 złamane serce, bezczelne serce,
 czyste anioły, zdradne bluźnierce:
 wszystko to odczuł bez duchem kwiatu
 i wszystko wonią powtarza światu.

[J. Żuławski, *Krzak bzu*, IV, s. 114-115]

Taki sposób konceptualizacji wskazuje na silnie utrwalenie w kulturze asocjacji między *bzem* a treściami związanymi z *uczuciem miłości*. 'Miłość' ewokowana przez kwitnące *bzy*, tworzy konotacyjne centrum nazwy, co potwierdzają bardzo liczne konteksty, a także *Słownik wileński*, w którym znajdujemy następującą informację dotyczącą kulturowej funkcji kwiatu: „oznacza wzruszenia pierwszej miłości”. Innym argumentem przemawiającym za skonwencjonalizowanym charakterem tej konotacji jest automatyzm poetyckich skojarzeń, co, niestety, skutkuje zbanalizowaną metaforyką i niską wartością estetyczną utworów [zob. Sikora 1987: 67]. Za ustabilizowanym charakterem tego składnika semantycznego przemawia także częste zestawianie *bzów* i *róż* w kontekście miłości, np. *Dla mnie róże i bzy i woń ich pojąca. Dla mnie cuda/ miłości twojej* [M. Komornicka, *Tęsknota*, s. 138]; *Rozemknęły się kielichy róż – zakwitły bzy –/ majowe słońce ozłociło runie wiosenne. Soki/ życia trysnęły – świat miłością dysze* [A. Lange, *Epilog*, P, s. 60]. Częste ukazywanie w tekstach *bzów* w towarzystwie *róż*, których miłosna symbolika jest

bardzo mocno utrwalona w kulturze, może sugerować, że obie nazwy gatunkowe kwiatów równie mocno wyrażają ogólne treści semantyczne dotyczące miłości⁸. Konotacja ‘miłość’ i jej konkretyzacja ‘pierwsza miłość’ znajdują także uzasadnienie w kulturze. Dziewiętnastowieczne „mowy kwiatów” jednoznacznie łączą znaczenie kulturowe bzu z miłością, np.: M. Rościszewski podaje, iż bez symbolizuje „pierwsze drżenie miłosne” [b.d.w.: s. 319]; J. Strumiłło pisze: „Bez – wiosna, młodość, pierwsza miłość [1844: 367]; podobnie F. Baturewicz: „Młodość, pierwsza miłość” [b.d.w.: s. 41].

O silnym zakorzenieniu konotacji ‘miłość’ w strukturze semantycznej *bzu* może świadczyć również fakt, że nadal jest ona obecna w językowym obrazie słowa. Potwierdza to nie tylko popularna piosenka M. Hemara *Kiedy znów zakwitną białe bzy*⁹, ale również inne teksty artystyczne, w których występują nawiązania do stereotypowego obrazowania miłości. Przykładem może tu być liryk M. Buczkówny *Wyprawa księżycowa*, w którym obecne są niemal wszystkie poetyckie „rekwizyty” z typowej scenerii miłosnej: majowy wieczór, księżyc, słowik, zakochane serca i bez. Zostały one jednak wprowadzone do rzeczywistości mocno stechnicyzowanej, przez co poetka niejako ukazała skutki industrializacji, postępu, czyli degradację natury, odarcie świata z mistycznej tajemnicy i romantycznego wymiaru miłości¹⁰.

‘Miłość’ konotowana przez kwitnący *bez* często jest conceptualizowana w tekstach artystycznych z przełomu XIX i XX stulecia jako źródło szczęścia np.:

Cyt... słowik zanucił... bzy białe, bzy liliowe,
Pośród bladozielonych kołysząc się liści,
Słuchają rozmarzone... on coraz ogniściej,
Coraz namiętniej serca wyśpiewuje mowę.

Och pamiętam... jak dziś, bzy białe, bzy liliowe,
Kwitły, i słowik nucił, gdy wśród wonnych kiści
Chciwie szukałem szczęścia, pięciu drobnych liści...
Próżno... a tak wierzyłem w wieszczą kwiatów mowę...

[F. Arnsztajnowa, *Bez pięciolistny*, P, s. 39-40]

⁸ Na niższych piętrach ram pojęciowych słów dochodzi oczywiście do rozróżnienia. *Bez* konotuje ‘pierwszą miłość’, natomiast *róża* (głównie *czerwona*) – ‘miłość namiętną, zmysłową’.

⁹ *Kiedy znów zakwitną białe bzy,/ Bzów aleją parki będą szły./ Pojmą to najprościej,/ Że jest czas miłości,/ Bo zakwitły przecież białe bzy.*

¹⁰ *Księżyc – lampa kochanków/ Zagrożony/ luna – harfa włoskiej canzony/ O strunach z promieni/ Świadek bladolicy/ Przysiąg i zaklęć miłosnych/ Pod lunet ostrzałem/ Satelita/ Serc zakochanych/ Przez wieki wierny –/ Zagrożony// Któregoś dnia/ Rakiety wyruszają z ziemi/ Wieczór będzie majowy/ Księżyc srebrny/ Słowik diamentowy/ Woń bzu odurzająca/ W ciekawej ciszy/ Do góry wzniosą się głowy/ I nagle/ Wszyscy zobaczą/ Cień lufy na tarczy księżycy [s. 42].*

Ireneusz Sikora wyjaśnia, że: „przeżycie szczęścia, poczucie radości życia zyskiwało (...) w poezji młodopolskiej rangę uczucia miłosnego lub też miłość właśnie była elementarnym warunkiem odczuwania pełnej radości życia” [1987: 44]. ‘Szczęście’ pełni ważną funkcję w strukturze semantycznej *bzu*. Podobnie jak miłość, należy ono do konotacyjnego centrum słowa. Cecha ta bardzo często eksponowana jest w tekstach, a motywują ją składniki należące do różnych domen, np. omówione już wcześniej *biel* kwiatów i *zapach*. W liryku Franciszki Arnsztajnowej *szczęście*, łączone z *miłością*, uzasadnia nie tylko składnik ‘kwitnie wiosną’, ale przede wszystkim nietypowa dla *bzu* cecha fizyczna ‘kwiat ma pięć płatków’. Incydentalnie występujące w naturze bzy o pięciu płatkach traktowano wyjątkowo¹¹, jako coś niezwykłego, wręcz magicznego. W ten sposób ukształtowało się powszechne przekonanie, że znalezienie pięciolistnego bzu przynosi szczęście (podobnie jak czterolistnej koniczyny). Konotacja ‘szczęście’ ma zatem odniesienie do bazy doświadczeniowej człowieka, a sposoby jej aktualizowania są związane z obyczajowym kontekstem. We współczesnym świecie poszukiwania bzu o pięciu płatkach nie są już tak częste (o ile w ogóle występują), z dzieciństwa jednak pamiętam, że zwyczaj ten był dosyć popularny pod koniec drugiej połowy, a zwłaszcza w latach osiemdziesiątych XX wieku.

Konotację *bzu* ‘szczęście’ charakteryzuje raczej ugruntowana pozycja w ramie pojęciowej słowa, o czym może świadczyć jej obecność we współczesnych tekstach poetyckich¹².

W młodopolskich poezjach cecha *bzu* ‘zakwita wiosną’, wiązana z odrażdżającą się przyrodą, motywuje ‘nadzieję’ oraz ‘marzenia o nadchodzącym szczęściu’, np.:

Znowu zakwitły bzy,
znowu zaszumił gaj –
umarłe moje sny
rozbudził nowy maj...

[E. Słoński, *Znowu*, s. 53]

Oczekiwaniu na wyśnione szczęście towarzyszyły ambiwalentne emocje. Z jednej strony było to silne pragnienie, by marzenia się spełniły, z drugiej natomiast – niepewność, którą w tekstach określają *łzy*, np.:

¹¹ Teksty zupełnie nie aktualizują cechy ‘kwiat ma cztery płatki’.

¹² Na przykład J. Huszcza: *Tak mało wierszy, w których kwitnie/ bez i czeremcha, w których rytmie// dawne odnajdziesz swoje kroki, naiwną radość pod obłokiem* [Bzy, SoK, s. 113] czy też wiersze blogerów, np.: *Myszę o kwiatach, o bzie, w którym szczęście znalazłam,/ Obudziła się We Mnie wiosna, pełna słońca, kwiatów, błękitnego nieba./ Więcej nic Mi do szczęścia nie trzeba,* [Dziewczyna w bzie, <http://słoneczny.bloog.pl/kat,675557,index.html?ticaid=6bd26>] (dostęp: 10 lipca 2011).

Z nastaniem wiosny zakwitł bez;
 Czekałam cię stęskniona,
 W oczach mi drżały krople łez,
 Serce się rwało z łona!

[Z. Trzeszczkowska, *Tęskna*, Poetki MP, s. 24]

Dziwnie jasna noc majowa
 Dziwnie pachną bzy,
 Rozmarzona senna głowa
 Dziwne roi sny...
 (...)
 Rozkwitają, omdlewają
 Z pieszczot nocy bzy –
 A me oczy opływają
 W duże... duże łzy...

[E. Bieder, *W noc majową*, s. 24]

Inny krąg konotacji, związany z domeną CZAS KWITNIENIA, motywują cechy 'krótko kwitnie', 'szybko przekwita'. Obraz więdnących, opadających kwiatów tłumaczy konotację 'przemijanie', rozumiane nie tylko jako 'przemijanie młodości, życia', np.:

Zwiesiła smutnie siwą skroń,
 Jak drzewko na zawieje...
 Zawiędły bukiet bierze w dłoń
 I łzy rzęsiste leje!

Zawiędły bukiet... Pęczek bzu!
 Wiośniane serca dzieje!
 Ciotunia szepce: „Pokój mu!”
 I łzy rzęsiste leje!

[K. Laskowski, *W pokoju cioci śmiech i gwar...*,
 M, s. 25]

ale również jako 'przemijanie marzeń, miłości, piękna', np.:

A czym nie żył snów mamidłem?
 - duszo, powiedz w tej godzinie!
 czy mój złoty sen nie minie,
 jak opada bzów kaskada
 pod wiatrzanem skrzydłem?

[E. Leszczyński, *Preludya*, WN, s. 74]

Modernistycznemu obrazowaniu poetyckiemu nieobce są również bardziej dosłowne asocjacje między *zwiędniętym bzem* a *śmiercią*, np.:

W tę głuchą, zwiędłemi bzami przepojoną ciszę,
 Na całun mojej duszy,
 Padają twoje zmilczane słowa,
 Jak łzy pochylonych gromnic,
 A koło nas kładą się głębokie cienie
 Umarłych rzeczy...
 Bzy zwiędłe pachną mocno a duszno,
 Zwiędłe bzy zmarnowanych wiosen,
 Umarłe kwiaty cichych, ciepłych wieczorów maja.
 [M. Wolska, *Z maja*, SJ, s. 30]

Wyobrażenie bzu jako kwiatu, który szybko przekwita, wyzwała konotacje 'smutek', 'żał', a czasami nawet 'rozpacz', np.:

Bzy przekwitają – ileż się rozprasza
 Woni, barw ile ze świata ucieka!
 Ile serc kwietnych w kielichach liliowych

Już bić przestało? ile smutków nowych
 Zbudzone rankiem motyle tu czeka...
 Lecz czyż przekwitnąć może miłość nasza?!
 [A. Kłopotowska, *Bzy przekwitają*, s. 59]

Księżycowa cicha noc
 Gwiazd rozżarza złote skry – –
 Gdzież, o Prawdo, twoja moc?..
 [Pachną zwiędłe bzy].
 (...)
 Może Ciebie niema już,
 Że nie marszczysz groźnej brwi?.. – –
 Wołam: – Panie! pęta skrusz!!...
 (Szatan z prośby drwi...)
 A więc niebo puste?!.. – –

 Noc
 Gasi złote gwiazdek skry...
 - Znikła, Prawdo, twoja moc...
 Z ócz mi płyną łzy – –

[H. Wroński, *W rozpacz*, s. 74-75]

Cechy ‘przemijanie’, ‘smutek’, ‘żał’ tworzą ustabilizowaną część znaczenia nazwy, o czym może świadczyć powtarzalność kontekstów i niezwykła popularność w poezji przełomu wieków XIX i XX symboliki kwiatu „jako stereotypowego obrazowego ekwiwalentu problematyki przemijania życia, miłości, piękna, braku wiary w naprawdę trwały system wartości” [Sikora 1987: 69].

Domena MIEJSCE ROŚNIĘCIA nie pełni istotnej funkcji w ramie pojęciowej słowa *bez*, nie jest też nazbyt rozbudowana. Teksty wyraźnie wskazują, że typowym środowiskiem *bzu* jest ogród, np.: *wonne siano na łąkach, pęki bzu w ogrodzie* [W. Kościelski, *Tercyny XIII*, s. 19]; *W kwitnących bzów ogródku cichym, matko moja!* [J. S. Wierzbicki, *Gdzie jesteś*, KS, s. 68]; *To bzów ogrody kwitną w wód kryształe* [Grossek-Korycka, *Morze i niebo*, U, s. 71]. Cechę tę wymienia również *Słownik wileński*, co dodatkowo potwierdza jej skonwencjonalizowany charakter. ‘Rośnie w ogrodzie’ implikuje cechę ‘sadzony przez człowieka dla ozdoby’, którą bezpośrednio motywuje konotacja ‘piękno’. Badania ankietowe dowodzą, że wyobrażenie *bzu* jako kwiatu ogrodowego, hodowanego jako roślina ozdobna bliskie jest również współczesnym użytkownikom polszczyzny [Bondkowska 1994: 19].

Teksty rzadko eksponują inne miejsca rośnięcia *bzu*, stworzone przez człowieka, np.: *A noc była na świecie i wiosna i wonie bzów/ kwitnących na cmentarzu* [J. Żuławski, *Anioł na grobach*, IV, s. 11]. Sporadycznie młodopoleanie konceptualizują *bez* jako krzew rosnący dziko, w warunkach naturalnych, np.: *a pośród łąki bez siadł krzewisty* [J. Żuławski, *Krzak bzu*, IV, s. 111].

Jako prosta charakterystyka *bzu* wprowadzana jest w tekstach cecha domeny RELACJA DO CZŁOWIEKA – ‘stosowany do bukietów, wazonów’, niosąca ze sobą informację, że *bez* jest kwiatem pięknym, chętnie wykorzystywanym do ozdoby miejsc, np.: *W bukiety bzu pełne słodkiej pieszczoty* [M. Kazecka, *Mój pokój*, A, s. 123]; *Bukiety bzów, czeremchy, akacyi, jaśminu* [M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, PII, s. 187]; *Bzów bukiety pachną białe* [W. Wolski, *Stary obraz*, PIV, s. 6]; *A w oknie, mrąc w wazonie,/ Omdlewające wonie/ Ronią liljowe bzy,/ Wiosenne ciche bzy* [F. Arnsztajnowa, *Z bezsennych nocy I*, PII, s. 106].

Przechodząc do wniosków, należy podkreślić niezwykłą popularność motywu kwitnącego *bzu* w młodopolskich utworach poetyckich. Duża liczebność kontekstów, zawierających nazwę liliowego kwiatu, nie przekłada się jednak na rozbudowany i zróżnicowany charakter struktury znaczeniowej słowa. Nazwa rośliny łączona jest przede wszystkim z konotacjami odnoszącymi się do dwóch pozytywnych stanów emocjonalnych: ‘miłości’

i 'szczęścia', które zdominowały wyobrażenie bzu w Młodej Polsce. Cechy te tworzą najbardziej stabilną część znaczenia nazwy, o czym świadczą powtarzalność kontekstów, sposób ich aktualizowania oraz argumentacja kulturowa i obyczajowa. Konotację 'miłość' uzasadniają składniki najważniejszej domeny w ramie pojęciowej *bzu*, czyli CZAS KITNIENIA – 'kwitnie wiosną', 'kwitnie w maju'. 'Szczęście' natomiast motywuje wiązkę cech: 'ma białe kwiaty', 'przyjemnie pachnie' i 'kwitnie wiosną', stąd też konotacja ta przypisana jest do różnych fragmentów znaczenia słowa.

Pozytywnym konotacjom *bzu* towarzyszą cechy biegunowo przeciwstawne, np. 'przemijanie', 'smutek', 'tęsknota', 'żał', motywowane *fioletową* barwą kwiatów oraz *krótkim czasem kwitnienia* i usytuowane blisko konotacyjnego centrum nazwy.

Cechy 'miłość', 'szczęście', 'smutek', 'żał' ze względu na stabilne miejsce, które zajmują w strukturze semantycznej słowa, przetrwały próbę czasu i nadal obecne są w potocznej świadomości językowej użytkowników polszczyzny, mimo że semantyczny obraz kwiatu nie jest zbyt mocno utrwalony we współczesnym języku polskim.

Inne konotacje *bzu*, np. 'piękno', 'jest oznaką nadziei', 'zapowiada spełnienie marzeń', 'czystość', 'dziewictwo', 'spokój', 'równowaga', choć pełnią istotną funkcję w strukturze semantycznej słowa, nie mają już tak mocnych poświadczeń tekstowych.





IRYS

— KWIAT SUBTELNYCH PRZEŻYC

Nazwę kwiatu *irys* wywodzi się od greckiego słowa *iris* ‘tęcza’. Iris to również mitologiczna bogini, pełniąca funkcję posłanki bogów i będąca personifikacją tęczy, w którą została przemieniona przez Herę [Kempiński 1993: 200; SKA 1991: 206]. Tęczę, której uosobieniem była Iris, interpretowano wówczas jako most łączący ziemię i niebo, bogów i ludzi [Schmidt 2006: 160]. Iris nosiła wielobarwne (w kolorach tęczy) szaty [Chevalier, Gheerbrant 1996: 542], toteż kwiat, któremu dała swoje imię, może mieć płatki w różnych barwach tęczy [Hendrickson 2008: 442], np. niebieskim, żółtym, fioletowym, czerwonym, białym. Taka konceptualizacja irysa nieobca jest młodopolskim tekstom artystycznym, np.: *Pomnę szafirowe morze/ i te brzegi, gdzie kwitną tęczone irysy* [J. Ejsmond, *Tren bociani*, Zbiór5, s. 673].

Wyraz *irys* wszedł do polszczyzny dosyć późno, dopiero w XIX wieku¹, wypierając rodzimą nazwę *kosaciec*. W słownikach z końca XIX i początku XX stulecia *irys* nie jest traktowany jako nazwa podstawowa, o czym świadczą opisy botanicznego znaczenia słowa *irys*, odsyłające do wyrazu *kosaciec*, który definiowany jest następująco: SWil – ‘bot. (Iris), niek. bł. *Kosaciec*, roślina należąca do klasy 3^{ej}, rzędu *jednostłupkowego* wg ukł. Linn., z rodziny *Kosaćcowych*, której i dała nazwanie’; SW – ‘bot. (iris) *roś.* z rodziny *kosaćcowatych*’. Warto zauważyć, że SW obok różnych postaci fonetycznych, słowotwórczych wyrazu hasłowego *kosaciec* uwzględniła także nową nazwę *irys* (Kosaciec, [Kosajec], Kozaciec, Kozacieczek, Iryda, Irys). Świadczy to o współistnieniu obu nazw w języku polskim pierwszej połowy XX wieku.

¹ Słownik *Lindego* nie rejestruje jeszcze słowa *irys*.

W słownikach zatem nazwą podstawową jest *kosaciec*, w tekstach artystycznych natomiast niepodzielnie panuje *irys*. O takim stanie rzeczy zdecydowały co najmniej dwa czynniki. Po pierwsze, *irys* wydaje się być nazwą wyrafinowaną, bardziej odpowiednią dla stylu poetyckiego niż rodzimy *kosaciec*, którego unikano być może ze względu na dość nieciekawe, mało artystyczne brzmienie i asocjacje z kosą. Po drugie, *irys* jako wyraz, który dopiero od niedawna funkcjonował w polszczyźnie, kojarzony był z obcością, egzotykiem, a jedną z najbardziej charakterystycznych cech modernizmu było zamiłowanie twórców tej epoki do rzeczy niezwykłych, właśnie egzotycznych. Stąd też wprowadzano do literatury obco brzmiące nazwy kwiatów, np. *tuberozę*, *kamelię*, *mimozę*, *lotos*, *orchideę*, *nenufar*, które na przełomie stuleci uchodziły za egzotyczne. Słowo *egzotyczny* oznaczało wówczas „obcy, niekrajowy, zagraniczny, cudzoziemski (...)” SW.

W związku z tym, iż nazwa *irys* zdecydowanie dominuje w tekstach artystycznych Młodej Polski, w analizach traktując ją jako podstawową. Uwzględniam jednocześnie dane językowe dotyczące incydentalnie występującego w utworach poetyckich słowa *kosaciec*, ponieważ obie nazwy odnoszą się do tego samego desygnatu.

Spośród składników tworzących domenę CECHY FIZYCZNE najwięcej poświadczeń tekstowych ma charakterystyka kolorystyczna *iryśsa*. Młodopolanie eksponują poszczególne kolory kwiatów *iryśsa*, np. *Kędy skrzydłem trącając liliowe irysy* [K. Zawistowska, *Biała królowna I*, s. 98]; *Cytrynowe irysy kołysze z cicha staw* [M. Komornicka, *Wieczór czerwcowy*, s. 422]; *złotym strzelając irysem* [J. Żuławski, *Tęsknota*, IV s. 250]; *Zza błękitnych irysów, zza gąszczu tuberoz* [F. Przysiecki, *Królowa marzeń*, Zbiór5, s. 417], lub podkreślają wielobarwność kwiatów, tworząc na przykład wizje barwnego łąnu kwitnących roślin:

Pali się spojrzeń łąn – irysów
czarnych, złotych, liljowych
o wnętrzach topazowych.

[Z. Wojnarowska, *Flirt*, KM, s. 233]

W tekstach zdecydowanie najsilniej utrwalone zostały dwie cechy dotyczące koloru płatków: ‘ma liliowe kwiaty’, ‘ma błękitne kwiaty’. *Iryśsy* o bardzo delikatnych barwach – błękitnych lub liliowych – najczęściej wyzwalają ‘subtelne, melancholijne, uduchowione uczucia’. Kwiaty te rosną z reguły w wewnętrznych, psychicznych ogrodach duszy modernistycznego bohatera lirycznego, przesyconych atmosferą zadumy, wyciszenia

i spokoju. Takie poetyckie konceptualizacje kwiatu podkreślają mistyczny charakter przeżyć podmiotu lirycznego, np.:

Bładobłękitne irysy w mistycznym duszy ogrodzie
Pragnieniem pieszczot słonecznych drzą.
Marzą o pyłe słonecznym... marzą... marzą...
Że spłyną światła tęczowe powodzie,
Śnią... hej śnią...

Bładobłękitne irysy...

A ty masz irysy w swych oczach dziewczyno,
Zawrotna w nich głębia i dal.
Irysy duszy subtelne marzą... marzą...
A jednak... z twych oczu łzy spłyną,
Osłoni żal

Bładobłękitne irysy...

[E. Bieder, *Irysy*, s. 19]

Z cytowanego liryku Edmunda Biedera można wydobyć jeszcze inne cechy konotacyjne nazwy. W drugiej strofie irysy w oczach dziewczyny, skorelowane ze łzami i płaczem, są znakiem 'subtelnego smutku' i 'cichego żalu'. Podobne emocje ewokuje *irys* z wiersza F. Mirandoli:

Milczymy, czasem tylko z warg opadnie słowo
Jak kropla rosy z kwiatu. Idziemy aleją.
Czasem się tylko sowy dziko roześmieją –
Drgnie życie i w sen cichy zapada na nowo.

Wiatr nam łąk dalekich zapachy przynosi.
Patrzę na gwiazdy w sinym błękicie utkwione,
Ona gładzi ciemnego irysu koronę,
Co się jej do nóg tuląc o pieszczotę prosi.
(...)

I stało się tak ciemno, że niebo bezdenne
Znikło i ziemia znikła; a z tej strasznej męki
Ocknąłem się dopiero, gdym dotknął jej ręki.

[*Meteor*, LT, s. 23]

Ciemna, bliżej nieokreślona barwa kwiatu współgra z psychicznymi przeżyciami podmiotu lirycznego. W utworze wyraźnie zostały zaakcentowane pasywne emocje ('ciche cierpienie', 'melancholia'), które potęguje nocny pejzaż, siny błękit nieba, senna, niemal letargiczna atmosfera, wiatr przynoszący zapach łąk, cisza przerywana złowrogim pohukiwaniem sowy i spoglądanie w gwiazdy wyrażające tęsknotę za szczęściem.

Ciemna tonacja kolorystyczna (szarość, cień) towarzyszy irysom również w liryku M. Kazeckiej, w którym zostały wyeksponowane konotacje ‘smutek’, ‘beznadzieja’, ‘pragnienie śmierci’, rozumianej jako stan ukojenia:

A na ziemi z głębin szarych i zarysów,
Wyrzynają się postaci w kształt irysów,
Odcinają się plamami z drzew alei,
Idą w cieniu pełne smutku, beznadziei.

I zmęczone, pragną tylko, aby dłonie
Ktoś łagodnie kładł jak dzieciom im na skronie,
By złud więcej wychylonych z pustek ziemi
Nie ujrzały raz oczyma zamkniętymi...

[*Niebo dzieląc się od ziemi tak się żali...*, K, s. 9]

Cierpiący ludzie, którzy przybierają w wierszu kształt irysów, idą w cieniu. Rośliny te w młodopolskich tekstach często są elementem nocnego lub wieczornego pejzażu. Irys – jak wyjaśnia M. Macioti [2006: 167] – to kwiat księżycowy, kochający wody, mroczne czary i cień. „Irysy tak bardzo zdają się kochać księżyc i cień, że uciekają przed zbyt jaskrawym światłem, co widać na obrazach Van Gogha w Getty Muzeum w Malibu; mamy wrażenie, że wyzuwają się ze swych kolorów” [„La Republica”, cyt. za M. Macioti 2006: 169].

Konotacje *iryś* ‘smutek’ i ‘brak nadziei’ potwierdzają współczesne teksty poetyckie, np. *Waga i przepaska na oczach* Rafała Wojaczka².

Poetyckie obrazy z irysem przenikają spokój i cisza. ‘Ciszę’ może konotować sam *irys*, np. *Irysy sieją szafirową ciszę* [Z. Mrozowicka, *Szał kwiatów*, Róże, s. 31]. Nieprzypadkowo w przywołanym fragmencie wiersza Z. Mrozowickiej *cisza*, którą w metaforyczny sposób *sieją irysy*, została nazwana *szafirową*. Przymiotnik *szafirowy*, który w tekście może odnosić się zarówno do kwiatu, jak i ciszy, niejako łączy, spaja obie nazwy. *Szafirowy* to intensywny kolor ciemnoniebieski, sytuujący się blisko ogniskowej wartości *niebieskiego* i *błękitu*, dzięki czemu może przyjmować konotacje ‘cisza’, ‘spokój’, ‘równowaga emocjonalna’, czyli cechy tzw. dystansu emocjonalnego, uzasadniane przez prototypowe odniesienie dla barwy *niebieskiej* – *niebo* w znaczeniu ‘bezkresna, nierzeczywista przestrzeń, oddalenie’

² *irys w dłoniach niewidzących/ taka mi byłaś/ opiekunko/ litości nie pragnę/ dom mój między głogami/ otrzyj lzy ogród mój sztuczny/ wino słodkie/ inną szliśmy drogą/ mądrość ma trafu igraszką/ ateny me na dnie jeziora/ jabłoń tam kwitnie jedna/ owocem jej jak piłką/ wiatr/ igra* [2007: 323].

[Tokarski 2004 b: 137, 175-177]. Wskazane cechy konotacyjne znajdują potwierdzenie w kulturze. *Irys* zgodnie z greckim źródłosłowem wiązany jest z tęczą, a zatem „znakiem uspokojenia się nawałnicy, pokoju natury odnajdującej równowagę, cichnących żywiołów” [Macioti 2006: 164].

Z kolei ‘cisza’ i ‘spokój’ uzasadniają konotację ‘snu’, rozumianego jako ‘sen wieczny’, np.:

Płyną ciche do mnie, senne,
Lilijowe a promienne,
Irysowe sny.
(...)
I powoli, uciszona,
Istność moja mdleje, kona
W irysowe sny!
(...)
Coraz bledszy sen się staje,
Coraz wolniej z tęcz się wije,
Coraz wolniej serce bije,
Coraz słabiej mi...

[K. Saryusz-Zaleska, *Irysowe sny*, S, s. 8-9]

Z młodopolskich tekstów, które uwydatniają konotację *iryś* ‘śmierć’, emanuje łagodny smutek, niejasne, acz delikatne przecucie kresu, wyciszenie. Nieobecne są w nich gwałtowne uczucia, podkreślające sprzeciw wobec nieuchronnego losu i wyrażające tragizm sytuacji, na plan pierwszy wysunięte są natomiast stonowane emocje, wskazujące na pogodzenie się z sytuacją, losem. Śmierć jawi się tu jako nieodłączny element życia, stan ze wszech miar naturalny, wręcz wyczekiwany, przynoszący ulgę i ukojenie, np.:

W ogrodach śmierci zerwałem irysy,
Jasności smutnej kwiaty rozłączenia;
Na sarkofagach czytałem napisy,
Mającej więcej dla żywych znaczenia,
Niżeli księgi Mojżesza i Isy:
Więc lutnię moją oprę o cyprysy,
Owe milczące kolumny wspomnienia!

[W. Korab-Brzozowski, *Symbole XVIII (W ogrodach śmierci zerwałem irysy...)* s. 108]

Cisza... Słyszę na drzewach strzelające pąki,
 (...)
 Dusza słyszy i pragnie... W zaklętym ogrodzie
 Klomb irysów, li serce przeczuciem w mgłę tonie...
 Ponad klombem w półcieniu, jak blaski o wschodzie,
 Myśli zmarłych wirują i święte ich wonie...

[J. Pietrzycki, *Bezpośrednie odczuwanie*, P, s. 9]

Konotacje *iryś* ‘sen wieczny’, ‘śmierć’ mają charakter skonwencjonalizowany, o czym świadczy nie tylko powtarzalność kontekstów, ale również tradycja kulturowa. Iris jako kobiecy odpowiednik Hermesa była przewodniczką ułatwiającą duszom – zwłaszcza kobiet – wędrówkę do Hadesu – królestwa śmierci [Macioti 2006: 164]. To właśnie Iris została posłana z Olimpu, by bolejącą duszę królowej Dydony, która przebiła się mieczem na płonącym stosie, uwolnić z więzów ciała [Kopaliński 2006: 429]. „To ona będzie zmarłej Dydonie towarzyszyć do Podziemi, lśnić po drodze wszystkimi kolorami swej szaty. Irys więc to kwiat prześliczny, ale też wyraźnie związany ze snem wiecznym” [Macioti 2006: 164].

Wyobrażenie *iryś* jako kwiatu łączonego ze ‘śmiercią’ obecne jest we współczesnej poezji, czego przykładem może być wiersz M. Buczkówny *Iryś*³.

Etymologiczny i kulturowy związek między *irysem* a *tęczą* wyznacza inny krąg konotacji. Tęcza jest symbolem pojednania między Bogiem a człowiekiem, jest także emblematem obecności Boga. W wielu kulturach tęcza jest znakiem rozmaitego rodzaju więzi (mostów) między niebem a ziemią, bogami a ludźmi, o czym już wspominałam. Z tego też powodu kapłan rzymski należący do najwyższego kolegium kapłańskiego i chrześcijański papież nazywani są pontyfikami, ponieważ łacińska nazwa *pontifex* znaczy dosłownie ‘budowniczy mostów’ [Kopaliński 2006: 428-429; Herder 1992: 53]. *Irys* przejmując kulturowe konotacje *tęczy*, stąd też w młodopolskich tekstach konceptualizowany jest jako kwiat bliski Bogu czy też oddający hołd Stwórcy, np.:

Usiadłem samotny na ławie kościelnej;
 pomrok wieczorny przez szyby się włania...
 ...Umilkły serca dzwonnicy codziennej –

Zadźwięczą znowu przy rozświcie zorzy.

Zapachy kadzideł sączą w górę dymy...
 Nastrój tajemny przebiega w około –

³ Powietrze jest zimne jak metal/ Kiedy dotykam ustami/ Miejsca po tobie który żyjesz/ I nie odśzedłeś czasu kometa/ Pali w locie niebo i ziemię/ Już nie ukryję ciebie przed jutrem/ W którym ze mną splotiesz/ Obce stopy po naszych przejdą cieniach/ Nie wiedząc – zetrą // Obcy ludzie nas w ziemię zasieją/ Ręce zrywające irysy/ Nie poczują ciężaru przemian [1980: 14].

Kwiat u ołtarza: Iris, chryzantemy
 chylą kielichy, pochylają czoła
 przed Stwórcą.

Woale szafiru już ziemię spowity...
 – Usnęła ziemia...
 drzemią nocy cisze.
 Szmer much, dźwięk ptaka już glob swój uspiły.

Lampa kościelna na sznurach kołysze.

.

Pełzają dymy kadzideł milcząco,
 aromat miry wokół woń roznosi;
 wznoszą się zwolna – składają milczącą
 i cichą modłę hen – pod trony Boże...

[S. Gralewski, *Modlitwa*, s. 27-28]

Z wiersza przebija modlitewny nastrój, skupienie, niczym niezakłócona cisza, która sprzyja kontemplacji Bożej tajemnicy. Irysy i chryzantemy stoją na ołtarzu, a więc w miejscu, gdzie uobecnia się Bóg pod postaciami chleba i wina. Wydaje się, że bliżej Boga już być nie można. Upersonifikowane kwiaty pochylają kielichy-czoła, okazując najwyższe uwielbienie Stwórcy. Można odnieść wrażenie, że ów kwiatowy hołd oddany Najwyższemu wraz z aromatycznymi dymami kadzideł wznosi się przed tron Boży.

W innym liryku irys utożsamiony został z kielichem – liturgicznym naczyniem używanym podczas eucharystycznej Ofiary, zawierającym – zgodnie z tajemnicą – krew Chrystusa przelaną dla zbawienia świata [Feuillet 2006: 52]:

Ścieżką tych wian lilijnych i tych głów anielich
 Powiedli mię przed ołtarz... po stopniach... gdzie skrzy się
 Kielich! w brylantowanym wyrżnięty irysie...
 Sam hierofant do ust mi przychyła ten kielich!...

[M. Grossek-Korycka, *Sonata III*, (*Ongi... w tym samym miejscu pamięć ma pamięta...*), s. 170]

Asocjacje między *irysem* a *Bogiem* mają uzasadnienie kulturowe. Irys w tradycji chrześcijańskiej jest przypisany Marii Pannie i czasami zamiast lilii przedstawiany jest w scenach Zwiastowania, zwłaszcza w malarstwie niemieckim, gdzie oznacza niepokalane poczęcie i czystość Marii Dziewicy [Impelluso 2006: 96; Tresidder 2005: 35]. Jest także symbolem Wcielenia Chrystusa, Jego męki, a także boskiego posłannictwa Archanioła Gabrie-

la [Kobielus 2006: 88]. Irysy widnieją między innymi na obrazach Hansa Memlinga *Zwiastowanie*, Albrechta Dürera *Maria pośród zwierząt*, Gerarda Davida *Maria Panna z Dzieciątkiem*, Hugo van der Goesa *Pokłon pasterzy* czy też Jana Bruegela starszego *Noli me tangere*. Ciekawe przedstawienie irysów, potwierdzające omawiane skojarzenia, zaprezentował Ludger Tom Ring, który na obrazie *Dwa wazony z liliami i irysami* umieścił napis (na obu wazonach): *In verbis in herbis et in la (pidibus deus)*, co znaczy: „W słowach – słowo Boże w Biblii – w roślinach i kamieniach jest Bóg” [Impelluso 2006: 98]. W odniesieniu do Maryi i Chrystusa irys jako kwiat tęczy wskazuje „na przymierze odnowione przez ofiarną śmierć Jezusa. Dlatego też w scenach grzechu pierworodnego (Adam i Ewa) może odnosić się do przyszłego Chrystusa – Zbawiciela wszystkich grzechów” [Seibert 2007: 125]. Takie symboliczne znaczenie irysów przedstawia między innymi obraz Hugo van der Goesa *Grzech pierworodny*.

Irys, łączony z Najświętszą Panną, ma jeszcze inną wymowę. Oznacza nieutulony żal Matki po śmierci Syna. Na obrazach niebieski irys, towarzyszący Bożej Rodzicielce, symbolizuje rozdzierający smutek z powodu ukrzyżowania Chrystusa [Tresidder 2005: 67]. Źródło tej symboliki stanowią liście, które kształtem przypominają miecz, szablę, włócznię lub kosę. Stąd też wzięła się polska nazwa *kosaciec*, której bezpośrednią podstawą jest przymiotnik *kosaty* ‘mający kosy, podobny do kosy’ [Spólnik 1990: 79]. Symbolika ta współgra z interpretacją fragmentu Ewangelii: *A Twoją duszę miecz przeniknie* [Łk 2, 35]. Słowa te skierował Symeon do Maryi podczas ofiarowania Jezusa w świątyni.

Przedstawione znaczenia symboliczne są dodatkowym argumentem kulturowym dla omówionych wcześniej konotacji ‘smutek’, ‘żał’ *iryś* i wskazują na dosyć mocne ich utrwalenie w ramie pojęciowej słowa.

Asocjacje między *irysem* (*kosaćcem*) a *mieczem*, *kosą* mają inne konsekwencje, a mianowicie wyzwalają konotację ‘zwycięstwo’, np.:

Kosaćców ostry miecz,
Zielone ostrza kos –
Śmiać by się, krzyczeć by w głos:
Słabości – precz!

Mam tylko wąski, zielony, sprężony rdzeń,
A przecinam świat radością zwycięskich surm!
W błękitu szturm!
Nasze słońce – nasz nowy zwycięski dzień!

[B. Ostrowska, *Kosaćców ostry miecz...*, P, s. 357]

Irys symbolizował zwycięstwo już w starożytnym Egipcie. Faraon Totmes I jako zdobywcę wojenną z wyprawy do Syrii przywiózł bulwy, cebulki i nasiona różnych roślin. Irys towarzyszy władcy jako zwycięzca w przedstawieniu w świątyni w Karnaku. Wuj Totmesa I – Totmes III trzymał w ręku irys niczym berło podczas triumfalnego pochodu po zwycięstwie nad Syrią [Kobielus 2006: 88]. Legenda głosi, że Ludwik VII po zwycięskiej bitwie, toczony na podmokłym terenie, gdzie rosło dużo irysów, postanowił, że kwiat ten będzie królewskim herbem. W taki to sposób irys stał się *fleur de Louis* – kwiatem Ludwika. Podobieństwo brzmieniowe nazwy z *fleur de lys* spowodowało, że irys zastąpiła lilia jako symbol Francji [Impelluso 2006: 96].

Graficzny wizerunek herbu Francji w rzeczywistości bardziej przypomina irys niż lilię. To właśnie fantazyjny kształt kielicha irysa (trzy płatki, wzniesione do góry, tworzą tzw. kopułę, trzy natomiast są ustawione poziomo lub lekko odchylonych ku dołowi) oddany za pomocą graficznego przedstawienia nie pozostawia wątpliwości, że kwiatowym pierwowzorem herbu Francji musiał być irys. Maria Grossek-Korycka w taki oto poetycki sposób ujęła wygląd jego kwiatów:

Jest twórcą nowego gestu,
Przewartościował formą w nowe koniunktury:
Trzy płatki w dół, z fantazją, trzy podniósł do góry,
I kropki porozmieszczał w trzy, nie w cztery rzędy:
I nie koło ogona, ale pod ogonem,
Przemaalowane ćwierćtonem,
I jeszcze jedną dodał... nie wiem już którą,
Z czego autorytet jego urósł w te pędy.

[*Wieszczka*, U, s. 337]

Irys ze względu na oryginalny, kunsztowny układ i krój płatków postrzegany był w modernizmie jako kwiat o niezwykłych walorach dekoracyjnych, stąd też w młodopolskich tekstach nazwa kwiatu ewokuje ‘piękno wyrafinowane’, ‘wytworną elegancję’, np.:

Irys ma miejsce naturalnie pierwsze,
A zwłaszcza czarny! na czarnym Irysie,
Droga na Parnas prosto!... rozumie się...

Najbardziej rozpowszechniony jest dziś Irys,
Sztynny jak rycerz,
Zakuty szczelnie w kirys,
Lub jakby go ustawił na postumencie snycerz.
Kolory na nim wszystkie w krzyk!

Każda się linia w pretensjonalny łamie krygl!...

On jest nadczłowiek... on jest sam Ozyrys.

[M. Grosse-Korycka, *Wieszczka*, U, s. 336]

Irys był jednym z ulubionych motywów florystycznych, wykorzystywanych przez secesyjnych artystów. Na przykład Alfons Mucha na obrazie *Amethyst* przedstawił piękną kobietę, w bardzo zmysłowej pozie. Modelka siedzi na miękkiej poduszce, lekko unosi prawą nogę zgiętą w kolanie, a eksponująca zgrabną talię delikatna suknia odsłania alabastrowe, kształtne ramiona. Kobieta w bardzo zmysłowym geście podtrzymuje bujne, ciemne włosy. Jej niezwykłą, wyrafinowaną urodę podkreślają ametystowe irysy. Na innym obrazie (*Iris*) ten sam malarz uwiecznił swoje wyobrażenie mitycznej bogini. Wysublimowaną, eteryczną kobietę, której smukłą sylwetkę uwydatnia zwiewna, leżąca szata, otaczają liliowe irysy, które wzmacniają wyrafinowane piękno bogini.

Konotacje ‘wyrafinowanie’, ‘wytworność’ *iryisa* współmotywuje cecha ‘ma zapach’, np.:

Towarzystwo rozniosło przepyszną woń Irysu i mówiło

Ślicznie po francusku.

[M. Kazecka, *Trzy wspomnienia*, A, s. 127]

Dalszym rozwinięciem konotacji *iryisa* jest ‘wyrafinowana gra miłosna, flirt’, np.:

Zapagniesz mej pieśczozy – – –

myśl-pazia pošiesz po nią...

w półdrogi chłopię zwiewne

napotka mą królewne, –

pięknie się sobie skłonia

w gawocie z gobelinu

i ogniami rubinu

usta się nasze spłonia...

(...)

Z szmaragdu w twym pierścieniu

promieni snop wytryska...

Pochylasz się w półcieniu...

usta bliżej niż zbliska...

– – – – –

Wznoszą skrzydła ibisy,

zachwiały się irysy,

paż królewnie-tęsknocie

podał ramię w gawocie – – –

[Z. Wojnarowska, *Flirt*, KM, s. 234-235]

W wierszu Z. Wojnarowskiej nie zostały uwydatnione ujemne skojarzenia emocjonalne związane z nazwą, jednak *irys* konotujący 'flirt' jako perfidną grę, w której nie ma miejsca na zaangażowanie i prawdziwe uczucia, może być wartościowany zdecydowanie negatywnie. W utworze M. Grossek-Koryckiej nazwa kwiatu ewokuje 'powierzchowność', 'preten-sjonalność', 'przerost formy nad treścią', np.:

Wszystko to bowiem pogardza kobietą,
Lecz zażarcie uprawia flirt.

Wszystko to w spódnicach tylko: fyrt.
Młode i stare... i dniem i nocą: fyrt!

Lecz żart z miłości – to jeszcze nie to!
To się miłosnym nie kończy świstkiem,
Flirt wszystkie rzeczy zrobił tandetą,
Od „serio” każdy ucieka w dyrd!...
Ze wszystkim
Flirt!

Flirt z patriotyzmem,
Flirt z socjalizmem,
Flirt z estetyzmem,
Flirt z wiarą.

Kuglarz z lidera – kuglarz z poety,
Na szaro! wszystko na szaro!
Tandety! wszystko tandety!

Filantropijne
I religijne
Patriotyczne
I artystyczne
Socjalne
I astralne,
Wszystko to jest tylko macalne
Lub wypłacalne, o ile nie jest szpitalne.

Irys panuje! suchy, sztywny i pokraczy,
Krzykliwy, a bezduszny przez instynkt prostaczy
Najsprawiedliwiej nazwany: „dziób kaczy”.

[M. Grossek-Korycka, *Wieszczka*, U, s. 337-338]

W przytoczonym fragmencie poematu ukazany został negatywny profil *iryśa*. Poetka w ostatnich trzech wersach wyeksponowała cechy wyglądu upersonifikowanego kwiatu, będące niejako pochodną wcześniejszej, pejoratywnej charakterystyki, w której na plan pierwszy wysunięte zostały kono-

tacje ‘sztuczności’, ‘powierzchnowości’, ‘bezdusznosci’, ‘wyrachowania’. Cechy te przesądziły o tym, że piękny irys o długiej, smukłej łodydze, z płatkami o wytwornym kroju i we wszystkich kolorach tęczy przedstawiony został jako *suchy, sztywny, pokraczy, krzykliwy* i przypominający *kaczy dziób*. Wielokrotnie cytowany w tej pracy poemat liryczny *Wieszczka* jest „symbolicznym opisem Ogrodu Polskiego”, w którym każda roślina (kwiat, drzewo, krzew) jest pewną indywidualnością, charakteryzowaną z dystansem, ironią. „Poemat ten wyrastający bezpośrednio z młodopolskich konwencji poetyckich i realiów kulturowych schyłku XIX wieku jest doskonałym źródłem wiedzy o symbolice roślinnej tamtych czasów” [Sikora 1987: 104]. ‘Pretensjonalność’ *irysa* potwierdza J. Chociszewski, według którego *kosaciec* w kwiatowym języku oznacza „Zawiele w tobie pretensyi” [1883: 19]. Z kolei H. Biedermann podaje, że irys w *mowie kwiatów* oznacza: „Twoje udawane uczucia przeminą z wiatrem bez najmniejszego śladu” [2001: 183].

Irys w młodopolskich tekstach konceptualizowany jest jako kwiat pachnący, np.: *O brzeg śnieżnobiały marmurowej wanny/ Woń roniąc omdlałe się wsparły irysy* [F. Arnsztajnowa, *Lili IV*, PII, s. 38]; *Irysy pachną. Nie! to nie są kwiaty!* [F. Mirandola, *Z Upanishad*, LT, s. 5]. Woń kwiatu, w cytowanym wyżej liryku M. Kazeckiej nazwana *przepyszną*, wywołuje przyjemne doznania. Modernistyczni poeci z cechą *irysa* ‘ma zapach’ regularnie łączą konotacje ‘ukojenie’, ‘spokój’, ‘cisza’, np.:

Płyną ciche do mnie, senne,
Lilijowe a promienne,
Irysowe sny.

Idzie od nich woń kojąca,
Idzie spokój i milczenie,
Idzie słodkie zamyślenie:
Anielskości tchy!

[K. Saryusz-Zaleska, *Irysowe sny*, S, s. 8]

Gasną zorze na niebie wieczorne,
Wydłużają swe cienie cyprysy,
Grają dzwony w oddali klasztorne,
Pachną róże, magnolie, irysy...

Kwiaty wonne pochylają głowy,
Zmrok otula zielone winnice,
Zmierzch wypęła i swój płaszcz liliowy
Rozpościera ponad okolicę...

[Z. Dębicki, *Wieczór*, Śk, s. 74]

Cechy należące do innych domen ramy pojęciowej słowa *irys* są rzadko aktualizowane w tekstach. *Irys* wyobrażany jest jako kwiat kwitnący wiosną, np.: *Wiosna zakwitająca. Lilia otwiera kielich biały./ Na szarej ziemi błyszczące irysy pozakwitały* [F. Mirandola, *Nokturn. Wizja wiosenna*, LT, s. 24-25], rosnący na łące, np.: *Na łące wśród irysów/ Nimf skaczą korowody* [J. S. Wierzbicki, *Pod niebem greckim*, OB, s. 193, 194], lub w gaju, np.: *Gdzie w gajkach irysów marzą nenufary* [W. Hordysz, *Królewna*, s. 35], oraz wykorzystywany do ozdoby, np.: *W wieńcach irysów smukłe jaśnieją kielichy* [M. Czerkawska, *Las w nocy*, P, s. 61].

Wyekscerpowany z tekstów artystycznych materiał dotyczący słowa *irys*, świadczy o popularności tego motywu florystycznego w Młodej Polsce, a istotne treści semantyczne związane z nazwą charakteryzuje powtarzalność i w miarę ustabilizowany status kulturowy. Najważniejsze miejsce w ramie pojęciowej nazwy zajmuje domena CECHY FIZYCZNE, której składniki ('ma barwne kwiaty w kolorach tęczy, najczęściej liliowe i błękitne', 'płatki mają oryginalny kształt', 'liście przypominają kosę, miecz', 'ma przyjemny zapach') tworzą najbardziej stabilną część rdzenia nazwy. Komponenty innych subram aktualizowane są zdecydowanie rzadziej i nie przyczyniają się do rozbudowy znaczenia słowa.

Spośród cech motywowanych wyglądem kwiatu najsilniej utrwaliły się w tekstach konotacje 'subtelnych, uduchowionych przeżyć', 'subtelnego smutku', 'cichego żalu i cierpienia', 'ciszy', 'spokoju', 'ukojenia' 'snu wiecznego', 'śmierci'. W modernistycznych utworach obecne są również asocjacje między *irysem* a *Bogiem* oraz rzadziej poświadczone konotacje 'zwycięstwa', 'piękna wyrafinowanego', 'wytwornej elegancji', a także 'wyrafinowanej gry miłosnej, flirtu', 'powierzchnowości' i 'pretensjonalności'.

Współczesny językowy obraz *iryisa* jest bardzo słabo utwalony, czego dowodzą badania ankietowe, których wyniki pokazują, że *irys* zajmuje daleką, siedemnastą pozycję na liście nazw kwiatów. Ankietowani uznali, że nawet *kaktus* jest bardziej typowym przykładem kwiatu niż *irys* [Bondkowska 1994: 21]. Nazwa rzadko występuje również we współczesnych tekstach poetyckich.





JASMIN

— KWIAT MIŁOŚCI ZMYŚLOWEJ

Źródłem słowa *jaśmin* są języki arabski i perski, w których brzmiało ono *jāsemīn* [Brückner 1993: 201]. Słowniki z drugiej połowy XIX i początku XX wieku leksem ten definiują w następujący sposób: SWil – ‘bot. (Jasminum), krzew piękny z białymi pachnącymi kwiatami, pochodzi z wysp Azorskich; w języku kwiatowym znaczą one: *zbiór przymiotów czyniących godnym kochania*’; SW – ‘(jasminum) roś. z rodziny oliwowych a. jej kwiat’.

W zawartym w SWil opisie leksykograficznym *jaśminu* wyeksponowane zostały dwie istotne cechy fizyczne rośliny: ‘krzew ma białe kwiaty’ oraz ‘pachnie’. Wskazane komponenty znajdują potwierdzenie w młodopolskich tekstach artystycznych, w których są one najczęściej aktualizowanymi składnikami ramy pojęciowej słowa, np.: *już jaśmin swe białe kielichy/ Pod słońca całunkiem roztwiera* [F. Arnsztajnowa, *Pożegnanie słowika*, P, s. 14]; *Swą delikatną muskają mnie wonią/ Białe jaśminy...* [Z. Różycki, *Jaśminy*, Róże, s. 159]; – *O, jak te białe krzewy jaśminowe/ Dyszą zawrotną, przenajśłodszą wonią!* [J. Pietrzycki, *Ze strof safickich*, F, s. 63]; *A woń jaśminów płynie z sadu* [Cz. Jankowski, *Ujrzałem raz – i kocham już!...*, s. 103]. Podobny obraz *jaśminu* eksponują współczesne teksty artystyczne¹.

Prototypowa *biel* kwiatów *jaśminu* motywuje konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewictwo’, np.:

¹ Na przykład *Wiosenny krzew jaśminu/ bielą kwiatów okryty/ swym urokiem jaśniej./ jego woń się unosi odurzając mnie zapachem*[H. Szymko, *Jaśmin*, <http://forum.wp.pl/sort,10,fid,2209,tid,478624,fullText,1,temat.html>] (dostęp: 12 sierpnia 2011).

Przestrzeń słońcem zalana cała,
 Motyli tęcz w niej mknie –
 Wśród nich ona, jak jaśmin biała,
 Białe jaśminy rwie.

[A. Kłopotowska, *Jaśmin*, s. 193]

Bukiety bzów, czeremchy, akacyi, jaśminu –
 To grona dziewic...
 Zebrane na zabawę wśród wiosny festynu –

Wpół się objąwszy, tuląc ramionka i głowy,
 Serdeczne przyjaciółki szepcą jakieś zmywy,
 Bo każdej śni się zaklęty królewic –

[M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, P, s. 187]

W pierwszym cytowanym liryku poetka określa bohaterkę liryczną epitetem *biała*. Znaczenie *bieli*, która stanowi podstawę porównania dziewczyny do jaśminu, można interpretować tu w dwóch planach. Literalne odczytanie porównania *ona jak jaśmin biała* odsyła do fizycznej cechy *jaśminu*, czyli *białej* barwy kwiatów. Natomiast przenośne znaczenie słowa *biała* kieruje nasze myśli ku cechom ‘czystości’, ‘niewinności’, które w wierszu charakteryzują zarówno dziewczynę, jak i kwiat. Semantyczną zależność *bieli* i *czystości* potwierdzają SWil i SW, a także SJPD. Notują one metaforyczne znaczenie leksemu *biały* ‘czysty, niewinny’.

Z kolei w drugim utworze jaśmin i inne kwiaty o białej barwie płatków w metaforyczny sposób zostały utożsamione z dziewczycami – młodziutkami, niedoświadczonymi dziewczętami, które w wiosnie swego życia marzą o romantycznym kochanku i pierwszej miłości.

Konotacje *jaśminu* ‘czystość’, niewinność’, ‘dziewictwo’ można uznać za elementy, które tworzą skonwencjonalizowaną część znaczenia nazwy. Uzasadnienie tych cech znajdujemy w tradycji chrześcijańskiej, w której kwiaty jaśminu poświęcone są Marii Pannie, a ich biała barwa przypomina o niewinności i dziewictwie Matki Chrystusa [Impelluso 2006: 101]. Jaśmin towarzyszy Bożej Rodzicielce w przedstawieniach malarskich, między innymi na obrazie *Madonna z dzieckiem*, który namalował Giovanni Antonio Boltraffio, czy też *Madonna z dzieciątkiem i świętym Janem* autorstwa Filippa Lippiego. Wyobrażenie jaśminu jako atrybutu Matki Bożej znalazło odzwierciedlenie także w młodopolskiej poezji, np.:

Tam na ołtarzu stoi bez i jaśmin wonny,
 (...)
 Modlitwy dusz zmęczonych sennie się kołyszają,
 Upajają się białych jaśminów zapachem,
 [B. Ostrowska, *Przed Madonną*, s. 57]

Związek między *jaśminem* a *Najświętszą Panną* obecny jest także we współczesnej polszczyźnie, czego przykładem mogą być pieśni religijne, a więc teksty skonwencjonalizowane, np.

Do Ciebie mrugają kaczęce,
 o Tobie śpiewają wikliny,
 do Ciebie się bzy uśmiechają
 i zapach kwiatu ślą jaśminy.

Ref.: Cały świat wysławia Cię,
 wszędzie słyszę, Maryjo, Imię Twe,
 lasów szum i zieleń łąk
 mówią mi, żeś Matką mą.
 Matko ma, ja dziecko Twe,
 w cudach świata zawsze widzę Ciebie.
 Jakże bardzo chciałbym Cię spotkać
 tam w niebie.

[*Kobierzec Maryjny*, http://www.spiewnik.fogi.pl/teksty/1887,kobierzec_maryjny]

Ze względu na barwę kwiatów i inne właściwości fizyczne, np. miękkość, delikatność płatków, stawał się jaśmin w młodopolskich tekstach metaforycznym odpowiednikiem pięknego, powabnego i białego ciała kobiety, np.:

Sto słońc zapalcie, światła! niech płonie!
 niech spada złotą, ciepłą kaskadą
 na jaśmin ciała, niech drży na łonie,
 niech pierś całuje liljowo-bładą
 [A. Stodor, *Pieśń rozkoszy II*, Cd, s. 7]

Do jaśminu porównywano zwłaszcza kobiece piersi, np.:

Śpi Chrysis biała, lecz piersi odkryte
 Są jako jaśmin księżycowo błady,
 Więc można liczyć tam ust chciwych ślady
 I pocałunki, łakomie wypite.
 [K. Zawistowska, *Chrysis*, s. 81]

Przywołane fragmenty utworów A. Stodora i K. Zawistowskiej wyraźnie pokazują, że tego rodzaju konceptualizacje jaśminu wyzwalają skojarzenia z *miłosną namiętnością, erotycznym przeżyciem*. Utrwalone konotacje *jaśminu* ‘czystość’, ‘dziewictwo’ stają się tu – niejako przewrotnie – impulsem do konstruowania obrazów miłości zmysłowej, polemicznych wobec stereotypowych znaczeń symbolicznych kwiatu, np.:

I odtąd co wieczora, tęskna, czekam na cię,
W jaśminem umajonej, dziewiczej komnacie,
Marząc chwilę, gdy szczęścia bezmiarem spłoniona,
Padnę w twoje, miłością dyszące ramiona!...

[J. Pietrzycki, *Santemis i Apollo*, F, s. 29]

W przywołanym wierszu jaśmin, zdobiący dziewiczą komnatę, towarzyszy bohaterce lirycznej w oczekiwaniu na spełnienie marzeń o namiętym, zmysłowym uczuciu. W innym liryku poeta przeprowadził paralelę między słodczą białych dziewiczych jaśminów a słodkimi ustami młodej kochanki:

Rzuciła Eos warkocze różowe
Ponad obłoków pozłocistą tonią...
– O, jak te białe krzewy jaśminowe
Dyszą zawrotną, przenajśłodszą wonią!
Tęskniąc za falą Heljosa świetlaną,
Przybrały białe dziewiczości stroje
I tchną słodczą – –

(w to wiosenne rano

Stokroć mi słodsze młode usta twoje!)

[J. Pietrzycki, *Ze strof safickich*, F, s. 63]

Dziewicze młode usta wybranki serca stanowią bardzo silną podnieętą erotyczną, wabią i kuszą oraz wpływają na spotęgowanie doznań zmysłowych. Nie od dziś wiadomo, że niewinność, dziewiczość jest bardzo pociągająca, czego dowodem jest stylizowanie zawodowych prostytuttek, call girl czy też fotomodelek, których zdjęcia ukazują się w pismach dla panów, na tzw. lolitki, które swoim „niewinnym” wyglądem mają rozbudzać erotyczne fantazje.

Cytowany wyżej liryk interesujący jest jeszcze z innego powodu. Otóż, obok *bieli* kwiatów zaktualizowany w nim został drugi prototypowy składnik *jaśminu*, a mianowicie ‘zapach’, który poeta określa mianem *zawrotny*, a także *przenajśłodszy*. Słowo *zawrotny* ‘bardzo duży, bardzo szybki; oszalałmający’ zawiera w swoim znaczeniu komponent ‘wysoki stopień

natężenia cechy, a zatem ewokuje 'silny zapach' *jaśminu*. Z kolei w wyrazie *przenajśłodszy* składnik 'mocny, intensywny' ukryty jest w znaczeniu derywatu nieco głębiej. Poeta użył w wierszu formacji słowotwórczej z przedrostkiem *prze-*, który intensyfikuje znaczenie przymiotników w stopniu najwyższym. Przymiotnik *śladki*, oznaczający w odniesieniu do zapachu 'miły, przyjemny, czasem mdławy, w większym natężeniu odurzający', ewokuje nie tylko cechę 'ma przyjemny zapach', ale także 'ma mocny zapach'. Świadczy o tym część znaczenia 'w większym stopniu odurzający'. Możemy zakładać, że przymiotnik *śladki* w stopniu najwyższym z przedrostkiem *prze-* wyraża raczej wysokie właściwości odurzające zapachu. Z kolei wyraz *odurzający* w użyciu przymiotnikowym i w odniesieniu do zapachu znaczy między innymi 'silny, aromatyczny'. Wyeksponowaną w wierszu cechę *jaśminu* 'ma intensywny zapach' można wiązać z codziennym doświadczeniem człowieka. Kto choć raz zetknął się z jaśminowymi kwiatami, wie, że wydzielają one, zwłaszcza w nocy, woń niezwykle silną, wręcz oszałamiającą. W utworze J. Pietrzyckiego omawiany składnik dodatkowo wspomaga czasownik *dyszeć* 'być przesiąkniętym, przepełnionym czymś', wskazujący na intensywność zapachu. Kontekst podsuwa inną jeszcze interpretację znaczenia słowa *dyszeć*, a mianowicie 'oddychać głośno, z trudem pod wpływem zmęczenia, dużego wysiłku lub silnych wrażeń'. Upersonifikowane jaśminy, *tęskniąc za falą Heliosa świetlaną, dysząc wonią i tchnąc słodyczą*. Czasownik *dyszeć (wonią)* poprzez swoją dynamikę i przywołanie obrazu szybkiego, gwałtownego oddechu i staje się semantycznie bliski scenie miłosnego uniesienia. Z kolei poetycka fraza *tchnąc słodyczą* wyzwała skojarzenia z kuszeniem, uwodzeniem za pomocą słodkiego, zmysłowego zapachu. Dodatkowym potwierdzeniem prawdziwości takiego odczytania wiersza jest przywołana w liryku postać Heliosa – boga słońca, które poprzez skojarzenia z ogniem i aktywnością symbolizuje sferę seksualną, a także witalność i namiętność [Chenel, Simarro 2008: 231; Tresidder 2005: 197]. Przedstawiona interpretacja, którą dodatkowo wspiera fakt, iż analizowany wiersz tworzy cykl zatytułowany *O Erosie i winie*, współgra z erotyczną wymową ostatnich wersów utworu.

Wyeksponowanie w tekstach cechy 'pachnie upojnie, odurzająco', wpływa zatem na ewoluowanie konotacji *jaśminu* ku 'miłości zmysłowej, namiętnej', co znajduje potwierdzenie nie tylko w liryku J. Pietrzyckiego, ale i w innych tekstach poetyckich, np. Z. Wojnarowskiej:

Tuliłaś do mnie głowę
 w taki wieczór kwietniowy
 i miedziane kędziory
 włosów twoich pachniały,
 jak jaśminu kwiat biały.
 Och, upojne, upojne kędziory!
 I twe ręce różowe
 błędziły mi po twarzy
 cicho, miękko, pieściwie.

[*W parku*, KM, s. 169]

W cytowanym wierszu do jaśminowej woni został porównany upojny zapach kobiecych włosów, które uchodzą za jeden z najważniejszych atrybutów seksualnych kobiety. Konotacja ‘miłość zmysłowa’, motywowana ‘zapachem’ kwiatów, znajduje potwierdzenie w kulturze, na przykład liczne ulotki reklamujące perfumowaną wodę jaśminową (różnych firm), podkreślają jej zmysłowy zapach: „Jaśmin przez Hindusów nazywany »światłem księżycy« to symbol tajemnicy i uwodzenia. Ta aromatyczna woda stworzona została na bazie najwyższej jakości, wyselekcjonowanych esencji z ekologicznych upraw krzewów jaśminowych. Jej tajemniczy i uwodzicielski zapach charakteryzuje ciepła, słodka i kwiatowa nuta” czy też: „Posiada głęboką, erotyczną moc, zaskakującą i uwodzącą mężczyzn” lub „Urzekający i pieszczący (...) jest nową kreacją o wielu obliczach. Nieskończenie zmysłową, nieskończenie uzależniającą, uwodzicielską wysublimowaną odsłoną Jaśminu. Kwiat, którego piękno jest tak samo magiczne jak urzekające”. Związek zapachu z miłością namiętą, erotyczną dodatkowo uzasadnia fizjologia człowieka. Badania naukowe dowodzą, że węch jest zmysłem „emocjonalnym”, ponieważ nerwy węchu biegną do „archaicznej” części mózgu, odpowiadającej właśnie za emocje² [Jellinek 1994: 18; Hurton 1994: 18].

Omówione konotacje nie wyczerpują możliwości, jakie stwarza semantyka *jaśminu*. Z *zapachem jaśminowych* kwiatów młodopolscy poeci wiążą także ‘miłość czystą, prawdziwą, idealną’ czy też marzenie o takim uczuciu. Tego typu treści semantyczne z reguły wspomaga *biała* barwa kwiatów i konotowana przez nią ‘czystość, niewinność’, np.:

² Słuch i wzrok to zmysły „racjonalne”, gdyż nerwy biegnące od oczu i uszu prowadzą do kory mózgowej, czyli tej części mózgu, która odpowiada przede wszystkim za analityczny sposób przetwarzania bodźców.

W wieczorne, ciche, błękitne godziny,
 Gdy złote gwiazdy łyż rześiste ronią,
 Swą delikatną muskają mnie wonią
 Białe jaśminy...

A wtedy tęsknię, że nie mam dziewczyny,
 Której oczęta łyż srebrzyste ronią,
 Co mnie warkoczy swych odurzy wonią,
 Jak te jaśminy...

[Z. Różycki, *Jaśminy*, Róże, s. 159]

W cytowanym liryku Z. Różycki, podobnie jak wcześniej J. Pietrzycki, posłużył się obrazem kobiecych włosów o zapachu jaśminu. Pachnące jak jaśmin warkoczki zostały jednak usytuowane w zupełnie innym kontekście poetyckim. Poeta uwydatnił w wierszu biel kwiatów, ich delikatną woń, przywołał elementy współtworzące scenę romantycznego, niewinnego spotkania (*wieczorna, cicha, błękitna godzina, złote gwiazdy, srebrzyste łyż*, które być może są oznaką szczęścia). Wszystko to sprawia, że eliminowane są skojarzenia z uczuciem naznaczonym zmysłową namiętnością, a konotacja 'miłość' rozwija się w kierunku 'miłości czystej', korespondującej z kulturową funkcją *jaśminu*, którą SWil określa jako „zbiór przymiotów czyniących godnym kochania”. Łączenie *jaśminu* z 'miłością niewinną, czystą' potwierdza również włoska tradycja. Młode tokańskie kobiety zdobią się kwiatami jaśminu w dniu swojego ślubu. W Toskanii funkcjonuje również powiedzenie: „she who is worthy to wear a nosegay of jasmine is as good as a fortune to her husband” (ta, która jest godna nosić bukiet jaśminu jest jak fortuna, majątek dla swojego męża – tłum. B.K.). Zwyczaj i przysłowie mają źródło w historii miłosnej, wiążącej się z jaśminem rosnącym w ogrodzie pewnego siedemnastowiecznym diuka, który będąc niezwykle zazdrosnym o tę piękną, cenną oraz rzadką roślinę, zabronił ogrodnikom wносить ją poza posiadłość. Jeden z nich – młody i zakochany – nie posłuchał zakazu i jaśminowy bukiet podarował swojej wybrance serca, która piękne gałązki posadziła i z troską pielęgnowała. Wiosną jaśmin puścił nowe pędy, zakwitł i rozpowszechnił się. Młoda kobieta dorobiła się małej fortuny na uprawie i sprzedaży kwiatów, co zapewniło zakochanym wspólne, szczęśliwe życie [Hendrickson 2008: 453].

Konotacja 'miłość', której konkretyzacje rozwijają się w dwóch przeciwstawnych kierunkach, jest istotnym elementem współczesnej struktury semantycznej *jaśminu*. Słowo, co prawda, jest dość słabo utrwalone w polszczyźnie przełomu XX i XXI wieku, mimo to cechy 'miłość zmysłowa' i 'miłość czysta, idealna' stanowią w miarę wyraziste centrum konotacyjne nazwy. Omawiane komponenty znaczeniowe aktualizowane są w licznych

utworach artystycznych, między innymi w wierszach Magdaleny Piekorz³, Pauliny Ziółkowskiej⁴ czy też w tekście piosenki śpiewanej przez Mieczysława Szczepniaka i Kayah⁵.

W młodopolskich tekstach poetyckich ‘zapach’ *jaśminu* uszczegóławiany jest także jako ‘łagodny’, np.:

Czasami błada jesteś upojeniem –
 Pył złoty gwiazd na włosach twoich,
 Wonią jaśminów oddychasz łagodną,
 I miękką dłonią
 Na fiołkowy strop niebiosów rzucasz
 Omdlałą białą różę, krąg miesiąca –
 I marzysz...
 (...)
 A jak kochanka zmieniasz swój strój i postać,
 I urok swój i krasę swą:
 I idziesz czasem w przepychu złowieszczym
 I w majestacie grozy,
 W kiru osłonie, milcząca i ciemna,
 I lęku pełna i trwogę niecąca

[L. Szczepański, *Hymn do nocy*, s. 111, 112]

W cytowanych fragmentach wiersza L. Szczepańskiego zostały przedstawione dwa kontrastowo zestawione wyobrażenia nocy: noc spokojna, cicha oraz noc groźna, pełna trwogi. Poeta, konstruuje obraz nocy spo-

³ *Upiłeś mnie sobą/ i taka pijana/ wariatka na rzęsach tańczyłam kankana/ I kropla za kroplą Cię piłam do dna/ Upiłeś mnie sobą/ jak tanim szampanem/ by wykraść mnie nocy/ i rzucić nad ranem/ Bąbelki pozorów szalały z radości/ A ja w nich widziałam pochodnie czułości/ I chciałam ten ogień zatrzymać w swych dłoniach* [Jaśmin, <http://wierszoteka.redblog.dziennikwschodni.pl/2009/06/13/magdalena-piekorz-upiles-mnie-soba/>] (dostęp: 16 lipca 2011).

⁴ *Palce pachnące jaśminem/ Dotknęły opuszkami mojej duszy/ Położyły jaśmin na moje kolana/ Zupełnie nagie i niewinne/ Usta otwarte w westchnieniu/ Uciszyłeś płatkami subtelnymi/ Które jeszcze przed chwilą/ Leżały na rozpalonym mym tonie/ Obudziłeś czule mnie rankiem/ Wkładając w śpiączkę dłoń/ Zroszoną mgiełką porannej rosy/ Jaśminu gałązkę* [Jaśmin, http://www.poema.art.pl/site/itm_115897_jasmin_v.html] (dostęp: 16 lipca 2011).

⁵ *nie płoszcie jej, nie rozbudzajcie tej miłości/ póki nie zechce sama/ nie płoszcie jej nie rozbudzajcie tej miłości póki nie zechce/ o, jakże piękna jesteś ukochana moja/ o, jakże piękna/ oczy twoje jak gołębice za twoją zasłoną/ o, jakże piękna jesteś ukochana moja/ o, jakże piękna/ usta twoje – miodu pełne lilie/ a skóra twa wonna.../ jak woń jaśminu/ jak cynamonu woń/ jak mandragory woń/ twoja miłość/ nie płoszcie jej, nie rozbudzajcie tej miłości/ póki nie zechce sama/ nie płoszcie jej nie rozbudzajcie tej miłości/ póki nie zechce/ o, jakże piękna jesteś ukochana moja/ i nie ma w tobie skazy/ z Libanu przyjdź Oblubienico/ ze szczytu Hermonu i Seniru/ o, jakże piękna jest, wierna i niezmienna/ i nic nie ugasi jej ognia/ jak śmierć mocna jest miłość twoja/ jak woń jaśminu...[Nie płoszcie miłości, Pieśń nad Pieśniami, http://www.tekstowo.pl/piosenka,mieczyslaw_szczepniak_i_kayah,nie_ploszcie_milosci_pies_nad_piesniami_.html] (dostęp: 16 lipca 2011).*

kojnej, wyeksponował łagodną woń jaśminowych kwiatów. Noc, która oddycha delikatnym zapachem jaśminów, jest czasem wytchnienia, ciszy i spokoju. Logiczną konsekwencją takiej konceptualizacji kwiatu jest konotacja tekstowa ‘ukojenie, uspokojenie’, np.:

„Nie odchodź!” błagam – a ona dłoń lekko
 Na moje czoło kładnie jaśminową,
 Cisząc me łkania – i gdy brzask poranku
 Rzuca mię znowu w wir marnych zabiegów
 (...)
 Jeszcze mam oczy pełne jej wejrzenia,
 Uszy – jej głosu, a serce – jej uczuć,
 Ale przygasłych, ściszonych, echowych

[Z. Przesmycki, *W snach*, s. 113]

Kojące, przywracające równowagę psychiczną i emocjonalną właściwości wonnego jaśminu dostrzegli producenci kadzidełek, których walory zachwalane są w taki oto sposób: „Kadzidełka jaśminowe przynoszą mocny i egzotyczny zapach świeżych kwiatów jaśminu. Jaśmin jest często określany jako symbol miłości. Ponadto w sytuacjach stresowych przywraca równowagę emocjonalną” (z ulotki reklamowej). Maria Maciotti opisuje inne własności zapachu: „Wonny jaśmin ponoć uruchamia w nas coś na kształt »psychicznej alchemii«, dzięki której nasz charakter staje się mocniejszy i bardziej konstruktywny, umysł – jaśniejszy, wola – konkretniej ukierunkowana i bardziej zdecydowana. Ba, podobno oddala również choroby, urojone i rzeczywiste, zwłaszcza żołądka i kiszek!” [2006: 289].

Jako prosta charakterystyka *jaśminu* wprowadzana jest w modernistycznych tekstach cecha domeny CZAS KWITNIENIA – ‘kwitnie wiosną’, np.:

To śnieżny jaśmin w wiosennych
 Dyszy uściskach wiatru, co się skrada
 Od winnych wzgórzy, od łąnów jęczmiennych

[J. Kasproicz, *Niebo i ziemia*, I, s. 225]

Wiosna idzie przez błękity, ma na piersiach czar-medalik,
 Ma naręcze bzów, jaśminów – ma na czole pęk, z róż zwity,
 Ma wesela pełne usta, łąk rozkwitłych malachity...

[H. Wroński, *W kryształowym zamku duszy...*, s. 61]

Liczne konteksty, w których *jaśmin* kojarzony jest z *wiosną*, a także założona oczywistość eksponowanej w tekstach charakterystyki temporal-

nej, dowodzą, że asocjacja ta jest zdecydowanie ponadindywidualna i dość mocno utrwalona.

Obecność w semantyce nazwy składnika 'kwitnie wiosną', mającego status cechy prototypowej, stanowi uzasadnienie dla konotacji o pozytywnym kierunku wartościowania: 'szczęście', 'radość', 'wesele', 'miłość' czy też 'marzenie lub wspomnienie miłości'. Upersonifikowaną wiosnę z bukietem kwiatów, wśród których są jaśminy, sportretował w przytoczonym wyżej liryku H. Wroński. Jest to wiosna kwitnąca, pełna wesela, radości, uśmiechów. W wierszu J. Żuławskiego jaśminowy krzew jest znakiem szczęścia, a zapach kwiatów przywołuje wspomnienie ukochanej:

A głosy zasię w grobach odrzekły, płacząc: „Oto
wiosna jest i spać nie możemy!”
I jeden rzekł do Anioła: „Zapach kwiatów przyszedł
do mnie i obudził mię, przypomniawszy
tę, którą kochałem.
„Dozwól mi, a wstanę i poszukam jej.
„I krzaku jaśminowego, pod którym byłem szczęśliwy
[Anioł na grobach, IV, s. 11-12]

Kwitnący jaśmin młodopolscy poeci często łączą z 'miłością szczęśliwą', czego przykładem może być cytowany liryk J. Żuławskiego. Z kolei w innym utworze białe jaśminowe kwiaty wyzwalają w podmiocie lirycznym marzenia o odwzajemnionym uczuciu:

Pod mojem okienkiem kwitnie jaśmin biały,
Słowik nuci pieśni, ja przez wieczór cały
Snuję marzeń rój...
Powiedz luba moja, czy z twoich usteczek
Pozwolisz mi dzisiaj przy blasku gwiazdeczek
Pić słodczy zdroj?
Gdy nam gołąbeczko miesiąc błysnie nowy,
Czy ty mnie powitasz czarownemi słowy
„Jam twoja, tyś mój”?
[W. Karoli, *Jaśmin*, s. 55]

Biały jaśmin, skojarzony z wiosną, ewokuje również konotację tekstową 'miłość narzeczeńska', np.:

Zapachniały mi białe jaśminy,
zapachniały mi wiosną daleką –
i od razu, jak gdyby na kpiny,
zakręciły się łzy pod powieką.

Wszystko ginie, wszystko, jak sen, znika:
płasy... śpiewy... flirty... cudze żony...
Te jaśminy dziś od ogrodnika
mojej córce przyniósł narzeczony.

[*Jaśminy*, s. 51]

którą wspiera *biel* kwiatów oraz cechy ‘czystość’, ‘niewinność’. W wierszu wyeksponowana została również cecha ‘ofiarowywany innym ludziom’, rozwijająca domenę RELACJA DO CZŁOWIEKA. Podarowane narzeczonej białe jaśminy wyrażają czystość zamiarów i intencji, a także prawdziwe i szczerze uczucie. Jaśminowe kwiaty, będące metaforą dojrzałego, odpowiedzialnego uczucia, zostały przeciwstawione w utworze E. Słońskiego określeniom sugerującym zdradę, miłosne gierki, nieodpowiedzialną zabawę uczuciem (*płasy, śpiewy, flirty, cudze żony*). Uwydatnienie w wierszu pachnących wiosną białych kwiatów, ewokujących piękne, odpowiedzialne uczucie, eliminuje, niejako usuwa wszystkie skojarzenia z tym, co potocznie nazywamy „złą miłością”.

Konotacja *jaśminu* ‘miłość odwzajemniona, szczęśliwa’, uszczegóławiana jako ‘miłość narzeczeńska’, znajduje potwierdzenie w tradycji obyczajowej. W dziewiętnastowiecznym języku kwiatowym jaśmin oznacza bowiem „Licz na moją wzajemność” [Chociszewskiego 1883: 18].

Językowy obraz *jaśminu* nie jest zbyt mocno utrwalony w polszczyźnie przełomu XIX i XX stulecia. Strukturę semantyczną słowa tworzą głównie składniki domeny CECHY FIZYCZNE – ‘ma białe kwiaty’ i ‘pachnie (odurzająco, łagodnie)’, które motywują wyraziste kulturowo konotacje ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘dziewictwo’, ‘miłość’, uszczegółowianą w tekstach jako ‘miłość czysta, idealna’ oraz ‘miłość zmysłowa’. Wskazane konotacje nie mają statusu cech systemowych, stanowią jednak grupę o charakterze zdecydowanie ponadindywidualnym, mają wyraźną motywację, są rozwinięciem cech relevantnych, a także znajdują potwierdzenie w faktach kulturowych.

Współczesne konceptualizacje *jaśminu* nie odbiegają w zdecydowany sposób od wyobrażeń młodopolskich. Istotną rolę w semantyce nazwy wciąż odgrywają prototypowe cechy ‘ma białe kwiaty’ i ‘ma zapach’, a ‘miłość’ (i jej konkretyzacje rozwijające się w dwóch przeciwstawnych kierunkach) nadal stanowi centrum konotacyjne nazwy.





STOKROTKA

— KWIAT SKROMNOŚCI

Deminutywna forma *stokrotka* pochodzi od powstałej w XVI wieku nazwy *stokroć*, w której strukturze onomazjologicznej została utrwalona cecha związana z budową korony kwiatów i właściwością płatków rośliny. Anna Spólnik wyjaśnia, że polskie słowo *stokroć* zbudowane jest z dwu członów *sto* (w znaczeniu ‘wiele’) i *kroć* (człon tworzący liczebniki), [1990: 112]. O wyborze nazwy danego obiektu z reguły decyduje ten jego atrybut, który został uznany przez nazywającego za najistotniejszy. Ryszard Tokarski zaobserwował, że polszczyzna najważniejsze, najbardziej „diagnostyczne” dla użytkowników języka cechy świata roślin ujmuje w trzy grupy: charakterystyka środowiska, cechy fizyczne, właściwości użytkowe [2001: 349]. W nazwach *stokroć*, *stokrotka* została zatem wyeksponowana istotna poznawczo cecha, rozwijająca domenę CECHY FIZYCZNE – ‘ma wiele płatków’. Twórca nazwy uznał ją za najbardziej zauważalną, prymarną w procesie identyfikacji rośliny. Znaczenia leksemu *stokroć* i de-rywatu *stokrotka* wskazują, że charakterystyka dotycząca wyglądu korony kwiatu jest składnikiem wpisanym w strukturę znaczeniową nazwy jako cecha skonwencjonalizowana. Komponent ten aktualizują młodopolskie teksty poetyckie, np.:

(...) nawet mlecz i srebrnik
I gwiazdkowata stokroć, choć się zdają
Niby przypięte z łądzą i liściem
I razem z kwieciami do ziemi, zadrgnęły...

[J. Kasprówic, *Przy szumie drzew*, III cz. I, s. 256]

Spotkałem ją nad potokiem:
 Powieki spuszczone miała,
 O jakąś wróżbę tajemną
 Skubiąc kwiat biały, stokrotki
 Listków pytała.

[K. Gliński, *Panna Faustyna*, P, s. 203]

W pierwszym fragmencie cechę ‘ma wiele płatków’ ewokuje określenie *gwiazdkowata*. Stokrotki swoim kształtem przypominają gwiazdki, szczególnie te, które przedstawiane są za pomocą graficznego znaku, składającego się z wielu linii przecinających się w jednym punkcie. Liczne, promieniście rozchodzące się ramiona takiej graficznej gwiazdy podobne są do korony kwiatu stokrotki. W drugim cytacie wielość płatków stokrotki implikuje fraza *skubiąc kwiat biały, stokrotki/ Listków pytała*, która odwołuje się do popularnej zabawy, polegającej na wróżeniu z kwiatków stokrotki. Aby zabawa miała sens, kwiat musi mieć wiele płatków, w innym wypadku wynik wróżby jest przewidywalny. Jak wynika z przedstawionej analizy, równoległym źródłem motywacyjnym jest tu cecha *stokrotki* ‘wykorzystywana do wróżenia’, rozwijająca domenę RELACJA DO CZŁOWIEKA.

Teksty poetyckie uwydatniają inne istotne cechy wyglądu *stokrotki*: ‘jest mała’, ‘ma drobne płatki’, a przede wszystkim ‘ma białe kwiaty’, np.: *Zieloną między wstęgą, na której stokrótki/ Kwitły nam pod stopami, lśniły dyamenty* [A. Kucharczyk, *Sobótka*, PII, s. 101]; *Stokrotka patrzy z darni* [K. Laskowski, *W maju*, WiS, s. 75]; *Może ze snu zbudzone stokrocie/ Drobne płatki stulają do środka...?* [L. Rydel, *Chopin: Prelud nr: 15*, s. 107]; *Stokrotek biel zapełnia całe szlaki,/ Dziewanny kiść nadaje łąkom strój* [J. Podhorska, *Ja kocham te sinawe mórz obszary...*, s. 112]; *białe chwieją się stokrocie* [W. Krzyżanowska, *Południe w górach*, s. 82]; *Białe stokrotki i niebieskie dzwonki* [J. Kasproicz, *Przy szumie drzew*, III cz. I, s. 250].

Żadnej ze wskazanych cech nie uwzględniają słowniki z przełomu XIX i XX wieku, a definiują one nazwę kwiatu w następujący sposób: SWil – *Stokroć* ‘(Bellis) roślina z działu *promienistych*, należąca do klasy 19éj (*Zrosłogłówkowych*) wedł. ukł. Linn.’; SW – *Stokroć* ‘bot. = a) a. Stokrotka, Gęsie Pępki (bellis) roś. z rodziny *złożonych*’.

Biel płatków, tworząca stereotypowe wyobrażenie kwiatu, jest najczęściej eksponowaną w młodopolskich tekstach artystycznych cechą fizyczną *stokrotki*. Składnik ten uzasadnia konotację ‘piękno’, która przypisana jest wszystkim obiektom kategorii KWIAT. Ilustrację tekstową tej cechy konotacyjnej stanowi wiersz Kazimierza Laskowskiego, w którym stokrotka i róże w metaforyczny sposób określają barwę, koloryt cery bohaterki lirycznej, a także wnoszą ocenę estetyczną:

Oczy miała, jak błękity,
 Jak błękity,
 Płeć — różę, stokrotka...
 Warkocz — słonka promień lity!
 Ot... i pierwsza zwrotka.

[K. Laskowski, *Chcecie, bym wam piosnkę wysnuł...*,
 M, s. 70]

Na przełomie XIX i XX stulecia leksem *płeć* oznaczał 'skórę (przede wszystkim na twarzy), cerę'. Konotację 'piękno' dodatkowo podkreśla w wierszu zestawienie nazw *stokrotka* i *róża*, sugerujące, że stokrotka godna jest tego, by – wraz z królową kwiatów – charakteryzować walory kobiecej urody.

W tekstach artystycznych Młodej Polski konotacja 'piękno' uszczegółowiana jest jako 'piękno idealne', 'doskonałość', np.:

Najświętsza Panna, wsparłszy nieskalane stopy
 Na obłokach przelśnionych kolorami tęczy,
 Stoi milcząca – przed Nią chór aniołków klęczy
 I białą Jej sukienkę tka w gwiaździste snopy.
 Pod nogi Jej kobierzec ściele woniejący
 Z srebrzystych kwiatów lilji i białych stokroci,
 Przecudny rajski ogród mieni się i złoci,
 Jaśnieje w obramieniu mgły promieniejącej.
 Białe aniołki klęczą na złotem posłaniu
 I z cudnych blasków słońca plotą Jej koronę,

[Z. Różycki, *Z niebieskich widzeń I*, P, s. 23]

W cytowanym fragmencie wiersza omawiane cechy semantyczne uzasadnia wizja rajskiego ogrodu, którego ozdobą jest *woniejący kobierzec z lilii i stokroci*. Obraz raju przywodzi na myśl skojarzenia z idylliczną, doskonałą krainą, niebem – miejscem uświęconym obecnością Boga i aniołów, królestwem wiecznej szczęśliwości. Raj kieruje naszą uwagę nie tylko na kwestie dobra i szczęścia, ale również piękna (por. *raj utracony* 'to, co było bardzo piękne, dobre itp., a czego już nie ma'; *raj na ziemi* 'coś bardzo dobrego, pięknego'; *jak w raju* 'bardzo dobrze, pięknie, wygodnie itp.'). Konotacje 'doskonałość', 'idealne piękno' wspomagane są w wierszu dodatkowymi określeniami leksykalnymi: *przelśniony*, *mieni się*, *złocić*, *jaśnieć*, *promienieć*, *cudne blaski słońca*, które wyzwalają asocjacje z (Boskim) Światłem. Nieprzypadkowo stokrotka pojawiła się w takim właśnie otoczeniu kontekstowym. W starożytności była ona bowiem symbolem solarnym. Na przykład Celtowie łączyli ją z corocznymi przylotami i od-

lotami gęsi, które kierują się ruchem słońca. Podobnie stokrotka obraca koronę swojego kwiatu w ciągu dnia, podążając za światłem słonecznym. Stokrotkę uznano za symbol światła również dlatego, że rozchyła swoje delikatne płatki wraz ze wschodem słońca, a zamyka, gdy zapada zmierzch. Związek ze światłem (dziennym) widoczny jest w angielskiej nazwie *daisy*, wywodzącej się ze staroangielskiej formy *day's eye* czy też *eye of the day*, czyli 'oko dnia' [Kobielus 2006: 196; Hendrickson 2008: 226]. Łączenie *stokrotki* ze światłem, dniem, umożliwiające zaktywizowanie istniejącej w języku opozycji *jasny – ciemny*, której odpowiada wartościowanie *dobry – zły* (por. *jasna dusza*, *jasne rysy charakteru* 'szlachetne, dobre'; *jasne myśli* 'optymistyczne'; *zrobić z czarnego białe* 'wykrętnie dowodzić czyjej niewinności'; *wiedzieć, co czarne, a co białe* 'odróżniać zło od dobra'), uzasadnia cechę 'dobro', którą dodatkowo potwierdza semantyka *raju*, ale nie tylko. W poetyckiej kreacji *raju* centralną postacią jest Maryja – istota doskonała, nieskalana grzechem, Matka Boga, której obecność wspiera wszystkie omawiane komponenty semantyczne. U stóp Najświętszej Panny ścielą się kwiaty godne Jej królewskiego majestatu – lilie i stokrotki. Logiczną konsekwencją takiego wyobrażenia stokrotki jest jej sakralizacja i przypisanie nazwie kwiatu cechy 'świętości'.

Z przytoczonego wiersza Z. Różyckiego można ponadto wydobyć konotacje *stokrotki*, dające się zakwalifikować jako uszczegółowienia 'dobra', czyli 'czystość', 'niewinność', które aktualizowane są również w innych młodopolskich tekstach, np.: *Niewinność spojrzy w niebo oczyma stokrotki* [J. Jedlicz, *Bóstwa*, s. 89] czy też: *Tam, u nas, tak w niedzielę, w majowy poranek,/ idą dziewczki z kościoła, z kwiatów wianki plotą,/ ze stokrotek barwistych, z polnych macierzanek –/ zda się, Bóg w jasnym niebie twarz pokaże złotą* [K. Przerwa-Tetmajer, *Tęsknica*, s. 586]. Konotacje 'czystość', 'niewinność' motywuje komponent 'ma białe płatki', a wspomaga kulturowy związek między stokrotkami i Maryją, uobecniony w wierszu Różyckiego i regularnie uwypuklany w innych modernistycznych utworach poetyckich, np.:

I poznaje na jej korze
 Obie boskie w świetle głowy:
 Dzieciąteczko z Maryą Boże –
 Wizerunek, ale nowy,

Tchnący życiem, barw rumieńcem
 I prostotą dziwnie słodką,
 Umajony wonnym wieńcem:
 Chabrem, bratkiem i stokrotką.

[W. Dzierżanowski, *Święta sosna*, P, s. 75]

Maryjna symbolika stokrotki ma długą tradycję. W średniowieczu kwiat ten był ulubionym emblematem Matki Chrystusa [Hoffsümmer 2001: 90], wskazującym na Jej czystość, niewinność i skromność. Legenda głosi, że podczas ucieczki do Egiptu wszędzie tam, gdzie upadły na ziemię łzy Matki Bożej, wyrastały stokrotki [Kobielus 2006: 196]. Kwiaty te chętnie wykorzystywano w średniowiecznej i wczesnorenesansowej ikonografii Maryjnej [Jagła 2009a: 32-34], między innymi zostały one ukazane u stóp Matki Chrystusa na obrazie Stefana Lochnera *Ogród różany*. Stokrotki widnieją również na malowidle *Spotkanie Anny i Joachima przed Złotą Bramą* w poliptyku olkuskim z końca XV wieku, gdzie symbolizują czystość i niewinność rodziców Maryi. Te niepozorne roślinki łączono także z tajemnicą Wcielenia Chrystusa, Odkupieniem i życiem wiecznym [Kobielus 2006: 196-197]. W religijnych sztukach plastycznych stokrotka oznaczała także niewinność Chrystusa [Delumeau 1996: 118]. W scenach adoracji włoskiego malarstwa od schyłku XV wieku stokrotka, symbolizująca niewinność Dzieciątka Jezus, może zastępować lilię pełniącą tę samą funkcję kulturową [Hall 1997: 242].

Motyw wiązania *stokrotki* z *Matką Bożą*, choć obecnie nadal wyczuwalny, czego dowodem są teksty artystyczne¹, we współczesnym języku polskim nie jest utrwalony zbyt wyraziście.

Komponenty 'ma białe płatki' i 'dobro' na niższych piętrach struktury semantycznej słowa motywują konotacje tekstowe 'cisza', 'spokój', 'ukojenie', np.:

Spokojnie pośród cichych błąka się cmentarzy
I śpiącym tam przynosi hymn lasów daleki.

Pęki kwiatów im rzuca do mogilnej cieśni:
Błądzących dzwonek kielichy, słodką biel stokroci,
I miesiąca poświęca chłodne skronie złoci.

[K. Zawistowska, *Noc*, s. 54]

Upersonifikowana noc, ukazana w liryku Zawistowskiej jako dobra, cicha i piękna², niesie światu spokój, śpiącym w mogiłach rzuca bukie-

¹ Na przykład: *Przed Nią droga szeroka, jak świat/ zielna, kwietna i zbożowa,/ posypana wiśnią i jagodą,/ zaróżowiona czereśnią,/ liliowa śliwą,/ biała stokrotką./ A tuż przy ziemi/ zdumione oczy białych lilii pytają, dlaczego została Wzięta?* [G. Jachowicz, *Wniebowzięcie Matki Bożej*, UN, s. 10]; *może stokrotki pod dzwonami rozdygotanymi boją się/ któraż to Matka Boska gęś siodłata/ uradowana Zmartwychwstaniem* [T. Socha-Lisowska, *O wiosnie*, SoPR, s. 176].

² Interpretację tego utworu przedstawiła D. Piekarczyk, która swoją uwagę skupiła na eksplikacji znaczenia słowa *lilia*, stanowiącego w wierszu metaforę nocy [2004: 102-103].

ty dzwonek i stokrotek, jak gdyby chciała ich pocieszyć, dać im ukojenie. Nie jest raczej dziełem przypadku użyte przez poetkę sformułowanie *słodka biel stokroci*, które przywodzi na myśl mniej lub bardziej utrwalone połączenia językowe *osładzać komu los, cierpienie; osłoda życia; na osłodę; dawać osłodę; szukać osłody w czym*, odnoszące się do działań, których celem jest uczynienie czegoś znośniejszym, uprzyjemnienie czy też złagodzenie czegoś lub przyniesienie komuś pociechy, ukojenia. Poetycka fraza *słodka biel stokroci* wskazuje również na motywację omawianych składników znaczenia. *Biel* konotuje nie tylko ‘czystość’, ‘doskonałość’, ‘piękno’, ‘dobro’, ale również ‘ciszę szczęśliwą, dobrą’, ‘spokój’ [Tokarski 2004b: 48, 53]. Konotacje *bieli* może przejmować *stokrotka*. Przykładowo, w utworze W. Krzyżanowskiej *białe stokrocie* zostały kontrastowo zestawione z *ciemną dolą*, ewokującą ‘niepowodzenie’, ‘smutek’, ‘zły los’ (por. *widzieć coś w ciemnych barwach* ‘widzieć w czymś tylko złe strony’), dzięki czemu ujawnia się konotacja nazwy ‘szczęście’ czy może raczej ‘szczęśliwa cisza’:

Złote pola, ciche pola...
gdzieś uciekła ciemna dola
białe chwieją się stokrocie
[Południe w górach, s. 82]

W innym liryku konotacje ‘szczęście’, ‘radość’ wyeksponowane zostały dzięki wydobyciu asocjacji między *bielą stokrotki* a *światłem, jasnością*:

Chcę tak rozkwitnąć piosnką wiosenną,
Jak rozkwitają, miód pszczołom słodki
Dając, koroną białą promienną
Stokrotki.

Chcę tak zajaśnieć piosnką majową,
Jak jaśniejące słońko wiosenne,
Co wschodzi w czysty maj brylantowo,
Promiennie.
[K. Lubecki, *Majowa piosnka*, s. 51]

W cytowanym fragmencie wiersza związek między *bielą stokrotki* a *jasnością* wypukła przymiotnik *promienny*, oznaczający ‘pełen światła, jasności, świetlisty, lśniący’, ale także ‘pełen radości, szczęścia, zadowolenia, uzewnętrzniający swój pozytywny stan duchowy’. Notowane w słownikach, względnie ustabilizowane połączenia leksykalne: *promienny uśmiech*, *promienna twarz* lub *promienne spojrzenie* zdają się dodatkowo uzasadniać konotacje ‘szczęście’, ‘radość’. Nie bez znaczenia dla semantyki wiersza po-

zostaje usytuowanie kwiatu na tle scenerii majowego, słonecznego dnia. Stokrotkę i słońce łączy uwydawniona w wierszu *promiennosc* (*promienna jest korona stokrotki i promiennie wschodzi słońce*). Z wykreowanego w utworze obrazu wiosennej przyrody, rozświetlonej promieniami jaśniejącego, brylantowego słońca, emanuje pogodny, radosny nastrój, którego pragnie doświadczyć podmiot liryczny.

Biała barwa płatków *stokrotki* tłumaczy także inny krąg konotacji tekstowych, skupionych wokół 'smutku', 'żalu', 'rezygnacji', 'śmierci'. Kulturowe i językowe związki między barwą *białą* a *śmiercią*, *żałobą* wykazał R. Tokarski [2004: 51-53]. Konotacje barwy *białej* uzasadniają z kolei asocjacje między *stokrotką* a *śmiercią*, np.:

Mrok – rozpachły się słodkie, miodne, białe lipy,
 Rydwan nocy się toczy w blasku gwiazdnych kół...
 A gdzieś świecą gromnice i słychać gwar stypy,
 I czerni się cmentarny, tajemniczy dół...
 Śnieżą się pod murami cmentarzy stokrocie,
 Oczy zgaszone kryje biel śmiertelnych chust...
 Gdzieś ramiona się łączą i w ciemnej tęsknocie
 Do róż krwawych się tulą żary młodych ust.

 Tęsknota wodzi palce przez białe klawisze
 I szarpie strun zardzewiałą, zczerwienioną stal...
 Pachną lipy i mąci słodką nocy ciszę
 Obląkany, potężny, silny jak śmierć żal.

[M. Czerkawska, *Nokturn*, P, s. 85-86]

W przywołanym liryku poetka zastosowała interesujący zabieg, polegający na określeniu barwy kwiatów za pomocą czasownika *śnieżyć się*, który odgrywa ważną rolę w poetyckich operacjach znaczeniowych, bowiem odsyła do prototypowej referencji dla barwy *białej* – *śniegu*. Śnieg i szerzej zima „uaktywnia obraz jakiejś przestrzeni zasypanej śniegiem, z roślinnością martwą czy uśpioną. Wydaje się, że ten obraz przyrody, zwłaszcza bezlistnych drzew, jest kluczem do interpretacji znaczeniowej zimy i śniegu. Jest to scena bardzo bliska metaforyce śmierci” [Tokarski 2004 b: 51]. Związek między *białą* i jej prototypowym odniesieniem *śniegiem* a *śmiercią*, który ilustrują metafory: *całun śnieżny*, *całun śniegu*, *biały całun*, wpływa w istotny sposób na modelowanie znaczenia nazwy *stokrotka*, sprawia, że z bazy kognitywnej wyprofilowane zostały konotacje, które koncentrują się wokół ujemnie nacechowanych emocji i przeżyć. Dodatkowym kontekstem w liryku M. Czerkawskiej, uzasadniającym asocjacje między *stokrotką* a *śmiercią*, jest cała seria elementów odnoszących się do umierania,

np.: *mrok* i *noc*, ewokujące kres, koniec; *gromnice*, *stypa*, *cmentarz*, *tajemniczy dół*, który można interpretować jako mogiłę, grób, do którego zostanie włożona trumna; *zgaszone oczy*; *śmiertelne chusty*. *Stokrotka* zestawiona ze słownictwem z pola tematycznego *śmierci* traci pozytywne treści semantyczne. Na plan pierwszy zostały w wierszu wysunięte pasywne uczucia łączone z nazwą kwiatu. Logicznym następstwem takiej konceptualizacji *stokrotki* są konotacje ‘smutek’, ‘żał’, ‘ tęsknota’, ‘rezygnacja’, np.:

Czy ty pamiętasz, Hanuś, te zielone święta,
Gdyśmy razem oboje poszli na sobótki,
Zieloną między wstęgą, na której stokrótki
Kwitły nam pod stopami, lśniły dyamenty

Rosy w świetle księżycy; chłopaki, dziewczęta
Swawolili po polach, ty i ja cichutki,
Szliśmy między zbóż łany, mając w sercach smutki.
Łezki ciche ronili twe smutne oczęta.

Usiedliśmy na miedzy między zbóż łanami,
Miesiąc zaszedł, ostatnia ugasła sobótko,
Ach coś mi tam mówiła, Bóg słyszał nad nami,

I ja, chociaż twa skarga była tak cichutka.
Sprzedali cię!... Twą dolę oplakałem łzami,
Płakała cię zroszoną łzą twoją stokrótko...

[A. Kucharczyk, *Sobótki*, PII, s. 101]

Przeciwko włóczniom miłością się zbroję
Duchów, co oczu gwiaździste stokrocie
Wogniły we mnie, Sybille żaloszne...
A ja, ich smutek pijąc, duchem rosnę...

[W. Wolski, *Podróż w wieczności*, PT, s. 103-104]

Wskazane cechy semantyczne znajdują uzasadnienie w kulturze, stokrotka bowiem symbolizuje łzy i krople krwi [Herder 1992: 151], czego źródłem jest prawdopodobnie przytoczona wcześniej opowieść o Matce Bożej, której łzy zamieniały się w stokrotki. Kontekstem literackim dla przedstawionego wyżej obrazu stokrotki, świadczącym o jego względnym utrwaleniu w kulturze, może być utwór *Stokroć i tarnina* z cyklu *Legendy o kwiatach*. (Na podstawie źródeł arabskich, starogreckich i chrześcijańskich) Stefana Gralewskiego. W przedstawionej przez autora historii, cicha, maluchna i pogrążona w smutku stokrotka „wędrowała, aby odwiedzić umie-

rającą siostrę. Gdy przybyła na miejsce, na czole stokrotki majaczył już znak śmierci. W chwili tej zamierały jej lica i zamierały oczy, a duch zmarłej stokrotki, wyłaniający się z kwiecica, zatrzepotał w niebiosa. Przy zmarłej siostrze uklękła stokrotka, a z nią kwiaty polne słały requiem żalne”³ [s. 39-44]. Związek między *stokrotką* a *śmiercią* widoczny jest również w języku angielskim, w którym funkcjonuje frazeologizm *push up (the) daisies* pot. ‘wachać kwiatki od spodu, leżeć w grobie’ [Jaworska 2002: 143].

Część znaczenia stokrotki, którą tworzą konotacje ‘smutek’, ‘żał’, nadal obecna jest we współczesnym językowym obrazie słowa⁴, choć dziś nie jest już w tak wyrazisty sposób eksponowana jak dawniej.

Przypisywane *stokrotce* konotacje ‘szczęście’ i ‘smutek’, motywowane przez cechę ‘ma białe kwiaty’, a będące efektem kolejnych modyfikacji semantycznych nazwy, mogą się wzajemnie uzupełniać, np.:

Pałają róże, płoną róże;
Pod nimi biały rząd stokrótek –
Miłość i dziwny, biały smutek,
Choć szczęście duże – duże, duże...

Bładoniebieska mgła rozwiesza
Przejrzystą gamę ponad ziemią.
Drzemią stokrotki, róże drzemią;
Wokoło cisza – cisza, cisza...

Dobrze tak – cicho... Czuję w skroni
Niby najłżejszych drganie błonek:
To przesubtelny ciszy dzwonek
Tak srebrnie dzwoni – dzwoni, dzwoni...

[B. Butrymowicz, *W ogrodzie*, Róże, s. 86]

Wydaje się, że i ta właściwość semantyczna *stokrotki* jest pochodną znaczenia *bieli*, o której R. Tokarski pisze: „Właściwe *bieli* semantyczne cechy ‘szczęścia’ i ‘smutku’, wprowadzone poprzez kolejne transformacje znaczeniowe, nie tylko się nie wykluczają, lecz paradoksalnie – zazwyczaj wzajemnie dopełniają” [2004: 54].

³ Cytuję za wydaniem: S. Gralewski, *Legends o kwiatach. (Na podstawie źródeł arabskich, starogreckich i chrześcijańskich)*, Kraków 1912.

⁴ Na przykład: *ich lzy, wielkie jak płatki stokrótek* [J. Harasymowicz, *Śpiewające dzieci*, s. 17]; *usta trwają w naiwnym zdziwieniu/ nosek już nie zostanie wytarty w rękaw/ kto zerwie stokrotki na brzegu urwiska/ by zanieść na grób babci - wyznając tajemnice// śpi, a tyle się tu dzieje/ pomiędzy świtaniem a ciemną doliną/ spadają krople westchnienia/ - tak bardzo bolą puste ramiona* [B. Mazurkiewicz, *Beatka*, www.sprostacwierszem.pl/index.php?option=com_content&task=view&id=78&Itemid=44#12] (dostęp: 2 sierpnia 2011)

Kolejną cechą fizyczną *stokrotki*, często eksponowaną w młodopolskiej poezji, jest jej *niewielki rozmiar*. Komponent ‘jest mała’, który ze względu na intersubiektywny charakter kontekstów zajmuje w strukturze semantycznej słowa status cechy skonwencjonalizowanej, otwiera na niższym poziomie ramy interpretacyjnej słowa miejsce dla dwóch ciągów konotacyjnych, z którymi wiąże się dwa odmiennie wartościowane obrazy kwiatu. Pierwsze wyobrażenie stokrotki, uwarunkowane niewielkim rozmiarem i niepozornym wyglądem, wyznaczają dodatkowo waloryzowane konotacje: ‘skromność’, ‘pokora’, ‘nieśmiałość’, ‘prostota’. Przykładowo, w jednym ze swoich liryków A. Kucharczyk bohaterce lirycznej, Jadwidze Rydlowej, którą w poetycki sposób nazywa *cichutką*, *anielską* i *sielską chlubą*, „nada-je” herb stokrotki – kwiatu najpełniej oddającego cechy charakteru takiej postaci jak Jadwiga z domu Mikołajczykówna:

Cichutka, anielska,
O chlubo ty sielska
Przyjm w dani
ten, pani,
mój wierszyk malutki
Odemnie w albumie,
Co kreślę, jak umię
O tobie,
Ozdobie,
Której herb stokrótka...

[A. Kucharczyk, *P. Jadwidze Rydlowej*, PII, s. 117]

Młodziutka żona Lucjana Rydla, córka chłopa z Bronowic, była kobietą trochę nieśmiałą, pełną prostoty i czaru, stąd też nie dziwi skojarzenie jej osoby z niepozorną, acz pełną uroku stokrotką. W innym utworze biały, malutki kwiatek został niejako przyporządkowany młodemu, płochemu i niewinnemu dziewczęciu:

Tutaj rwała stokrocie, śmiejąca się, płocha –
Wróżąc, rzucała listki na nurtów pierścienie,
I śmiała się, gdy wróżba mówiła: nie kocha!

A gdym chciał błąd poprawić, jak asmodeuszek
Zrywała się – na usta kładła mi paluszek,
I znikwała sprzed oczu jak sen, jak marzenie.

[K. Gliński, *Wspomnienie*, P, s. 260]

W młodopolskich utworach poetyckich stokrotki chętnie wykorzystywano jako florystyczne odpowiedniki młodych, skromnych, nieśmiałych dziewcząt. Uzasadnieniem tego faktu może być symbolika stokrotki, która w tradycji chrześcijańskiej oznacza nie tylko niewinność i skromność, ale także pokorę, ponieważ – jak wyjaśnia Hoffsümmer [2001: 90] – łatwo jej nie zauważyć.

Z drugiej strony niewielki rozmiar kwiatu może być traktowany jako pewna ułomność, wada. Niepozorny wygląd stokrotki interpretowany jest wówczas jako nieprzedstawiający wielkiej wartości, np.: *wezmą szatki zgrzebne –/ nikłe – jak w rosach stokrotka – – –/ w rumianej ciszy* [Z. Idzikowski, *Strome przejścia*, s. 56]. Efektem kolejnych transformacji znaczeniowych słowa są konotacje tekstowe ‘słabość’, ‘niedoskonałość’, np.:

Człowiek nieraz, jak marne stokrotki,
Mięknie w deszczu przy owsie, przy życie;
Nie wiadomo, dla kogo człek wiotki –
Człowiek słaby ma wstawać o świcie.

[J. Kasproicz, *Dwaj bracia rodzenie*, II, s. 243]

a także ‘pospolitość’, np.:

I wszelka taka zielna prostota:
Krwawniki – kaszy białej rzeszota,
Rumianki – stadne, białe baranki,
Powoje – krasnoludków zawoje,
Stokrotki – rusalek kołowrotki,

[M. Grosseck-Korycka, *Wiosna*, U, s. 311]

Róża – kwiatów królowa, w djademie u czoła
idzie, stąpa poważnie – przy niej orszak strojny
towarzyszy swej Pani, postępuje zwolna;
a zaś pазie-stokrotki niosą powłóczystry,
purpurowy płaszcz róży cały promienisty

[S. Gralewski, *Noc kwiatów*, s. 46]

Dla opisywanych konotacji równoległym źródłem motywacyjnym jest charakterystyka środowiskowa i temporalna. Stokrotka jest kwiatem mało wymagającym, może rosnąć niemal wszędzie [Hoffsümmer 2001: 90], np.: *Albo wykwitła wśród pustych rozłogów/ Jako stokrocie* [B. Ostrowska, *Bogdajem*, P, s. 43], a kwitnie od wczesnej wiosny do późnej jesieni [Hoffsümmer 2001: 90], stąd też jej powszechność w polskim krajobrazie, np. *I ja stokroci dużo widziałem/ Kwitnącej różowo - biało,/ Za to fijołków*

napotykałem –/ Z żalem wyznaję – zbyt mało [J. Kuczyński, *Stokroć a fijołek*, s. 69]. Skojarzenia między *stokrotką* a ‘słabością’, ‘niedoskonałością’ nie znajdują licznych poświadczeń tekstowych, fakty kulturowe także nie potwierdzają wskazanych konotacji, a zatem należy przyjąć, że ten kierunek asocjacyjny nie jest zbyt wyraziście utrwalony w języku.

Jak nadmieniałam wyżej, w świecie rzeczywistym stokrotki kwitną od wczesnej wiosny do późnej jesieni, jednak w młodopolskich tekstach stokrotka konceptualizowana jest jako kwiat typowo wiosenny. Liczba kontekstów eksponujących składnik ‘kwitnie wiosną’ pozwala uznać go za cechę skonwencjonalizowaną. Teksty artystyczne akcentują dwa wiosenne momenty związane z kwitnieniem stokrotek: wczesną wiosnę i maj. Gdy *stokrotka* łączona jest z *wczesną wiosną*, np.:

Śniegu srebrzyste płaty
drzeźnią zaledwie gdzieś w rowach,
pod mokrą schowane krawędzią,
nad którą pęki traw
w wiosennych drgają powiewach.
Z posłania kiści jedwabnych
stokrótką wychyla głowę
i rość zaczyna bylica.

[J. Kasproicz, *Salve Regina*, IV, s. 144]

wyzwała skojarzenia z ‘odrodzeniem’, ‘odnową życia’, np.:

Śnił mi się dziwny sen. Po kwietnej łące
Szedłem przez jaskry i śnieżne stokrocie
I piłem wiosny oddechy pachnące,
A ptaki jakieś ogromne w przelocie
Cień białych skrzydeł kładły mi na głowę...
I szedłem z wolna po kwiecistej łące
Na życie nowe.

Śnił mi się dziwny sen. W każdym kielichu
Tych polnych kwiatów żywe serce drgało
I kwiatami każdy mówił coś po cichu;
Po rosie ku mnie szło przez łąkę całą
Szeptanie kwiatów dalekie, echowe,
I coś mnie w każdym wołało kielichu
Na życie nowe.

[L. Rydel, *Dziwny sen*, s. 114]

‘młodością’, np.:

Z łez, ze krwi powoli wyleją się zwrotki
 Tej pieśni, o którą świat woła,
 Jak wiosną błyskają przylaszczki, stokrotki
 Pod tchnieniem Młodości anioła.

[Z. Trzeszczkowska, *Do swej pieśni*, „Ateneum” 1893,
 t. 2, s. 481]

i ‘urodą życia’, np.:

Niechaj będzie pochwalona przedziwna краса ziemi,
 Cudownie wyjawiana dary słonecznemi.

Niechaj będzie pozdrowiona przezczysta ranna rosa,
 Która przemienia łąki w kwieciste niebios.

Witajcie bratki moje! o wdzięczne motyle!
 Jak przygasłe w pamięci miłowane chwile.

Stokrotki zrumienione, jaskry złotolice!
 Skryte w zieleń, nie tajne oczom tajemnice.

Najlichsze trawki polne! i wy nieostatnie –
 Wszystko duszy radosnej siostrzane i bratnie.

Wszystko pojednoczone w uśmiechu urody,
 Jednym rytmem pojęte w rajskie korowody...

[W. Orkan, *Pochwała życia*, II, s. 61]

Z kolei konkretyzacja ‘kwitnie w maju’ motywuje konotację ‘miłość’,
 np.:

Więc znowu maj!... słowicznych tryłów
 Koncert się w gajach pocznie
 I romans róż z zgrają motylów,
 Stokroć i jej wyrocznie...

I księżyc, ach, kusiciel stary,
 Dziwy wyprawiać będzie,
 Zakwitną bzy, miłosne pary
 Snuć się znów zaczną wszędzie...

[M. Gawalewicz, *Toast majowy*, s. 37]

W potocznej świadomości maj wyobrażany jest jako najpiękniejszy miesiąc w roku, a także jako miesiąc zakochanych, stąd też wizja kwitnących w maju stokrotek kojarzyła się młodopolskim poetom z najpiękniejszym uczuciem – miłością. W utworze *Toast majowy* odnajdujemy typowe „rekwizyty” towarzyszące romantycznemu spotkaniu, a wspierające cechę ‘miłość’: słowicze tryle, gaje, róże i bzy symbolizujące miłość, księżyc. Konotacja *stokrotki* ‘miłość’ jest regularnie aktualizowana w młodopolskich tekstach, co świadczy o jej skonwencjonalizowanym charakterze. Przykładowo, w wierszu Z. Wojnarowskiej wyrażona została niemal wprost:

stokrotki mi powiedziały,
że na miłości świat cały
oparty...

[*Zakończenie*, KM, s. 261]

Czasami omawiana cecha przybiera wariant ‘marzenia o miłości’, np.:

Była tam jedna, co poezję w locie
umiała chwycić, a ludzkiej tęsknocie
piąć się kazała jak bluszczu akantom
ku swego serca niezdobytej cnocie.
Pragnienia dawne zamknąwszy na kłódkę,
kokietowała na zimno z boemą,
czasami tylko rwąc leśną stokrótkę
marzyła: *il m'aime, beaucoup, énormément*⁵.

[E. Leszczyński, *Na otwarcie kabaretu*, WP, s. 214]

Czas ubiega, w duszy słodko,
W głowie krąży myśl mi płocha,
Zrywam kwiatek: mów stokrótko,
Czy on kocha? czy nie kocha?

[S. Duchńska, *Kwiaty życia*, s. 377]

Dalsze znaczeniowe transformacje słowa powodują, że ‘miłość’ ewoluje ku ‘miłości szczęśliwej’ czy szerzej ‘szczęściu’, np.:

Tańczę, jak w malowanej tęczami ustroni
czeka biała dziewczeczka na ciche zaloty
nieśmiałego pasterza, jak pełna prostoty
obrywa kwiat stokrocica i szczęściem się płoni.

[Z. Wojnarowska, *Tańczę! może mój taniec ku mnie cię nakłoni...*, KM, s. 59]

⁵ Sformułowanie *il m'aime, beaucoup, énormément* znaczy ‘on mnie kocha, bardzo, niewiarygodnie’ (tłum. B.K.).

Cechę 'kwitnie wiosną' uzasadnia kulturowa funkcja stokrotki jako symbolu wiosny, czego świadectwem jest angielskie przysłowie: *Kiedy postawisz stopę na siedem stokrotek, to jest już wiosna* [Kobielus 2006: 196]. Konotacja 'miłość' także znajduje potwierdzenie w kulturze. W wiekach średnich stokrotka występowała jako znak miłości ziemskiej lub niebiańskiej. Była kwiatem zakochanych [Hoffsümmer 2001: 90; Rotter 2007b: 155]. Symbolika ta wydaje się być jeszcze żywa pod koniec wieku XIX, o czym może świadczyć znaczenie stokrotki w tzw. „mowach kwiatów”, na przykład J. Chociszewski w taki oto sposób charakteryzuje symboliczne przesłanie stokrotki: „Mój miłość nic przytłumić nie zdoła, nawet twoja obojętność”, opatrując je komentarzem „Stokroć kwitnie nawet zimą pod śniegiem, zatem jest godłem trwałego, niezmiennego uczucia” [1883: 26]. Z konotacją *stokrotki* 'miłość' współgra popularna wśród młodziutkich dziewcząt zabawa, polegająca na zrywaniu kolejnych płatków stokrotki i wróżeniu: *kocha, nie kocha...* lub też w innym wariantcie: *kocha, lubi, szanuje...* – o czym wzmiankowałam już wcześniej. Dawniej dziewczęta z zamkniętymi oczami zbierały garście stokrotek, a liczba kwiatów pokazywała, ile lat im zostało do zamążpójścia.

Konotacja 'miłość' stanowi istotny składnik również współczesnej semantycznej struktury *stokrotki*, o czym mogą świadczyć liczne utwory poetyckie, aktywizujące tę cechę konotacyjną⁶.

Wyekscerpowany materiał źródłowy wyraźnie pokazuje, że skromna i niepozorna stokrotka zajmowała istotne miejsce w wyobraźni poetyckiej młodopolan. Łączono z nią przede wszystkim dodatnio waloryzowane treści semantyczne, układające się w kręgi tematyczne, nawiązujące do tradycyjnej symboliki stokrotki. Prototypowy składnik 'ma białe kwiaty' uzasadnia cechy, które tworzą centrum konotacyjne nazwy: 'piękno', 'doskonałość', 'świętość', 'dobro', 'czystość', 'niewinność', 'szczęście', 'radość'. Pozytywnym konotacjom *stokrotki* w modernistycznych tekstach towarzyszą konotacje biegunowo przeciwstawne: 'smutek', 'tęsknota', 'żał', także motywowane *bielą* kwiatów. Ta dwubiegunowość konotacyjna nazwy kwiatu jest pochodną semantyki *bieli*, którą charakteryzuje symetria znaczeniowa: *szczęście* – *smutek*. Warto raz jeszcze podkreślić, że właściwe i *bieli*,

⁶ Na przykład *uczy mnie niska stokrotka:/ jeszcze nie umiesz tak kochać/ by się bez siebie spotkać* [J. Twardowski, *Jeszcze nie umiesz*, s. 277]; *tę stokrotkę przybliżam do twojej twarzy/ i śmieję się głośno/ kiedy odnajduję podobieństwo// a jeszcze głośniej się śmieję/ kiedy stwierdzam/ różnicę// ty wiesz/ to co cię poróżnia z kwiatem/ to jest nasza miłość/ wzajemna* [R. Wojacek, *Wiesz jest mała radość*, s. 227]; *Oczarowany jej wdziękiem kwieciстым/ myśli me droga ku tobie skierowałem,/ weź tę stokrotkę – miłość mą niewinną,/ miłość najprostszą, /którą cię kochałem* [Ja[cek], *Weź tę stokrotkę*, <http://www.kobieta.pl/wiersze/wez-te-stokrotke-nwiersz-1847218565.html>] (dostęp: 2 sierpnia 2011)

i *stokrotce* cechy ‘szczęście’ i ‘smutek’ nie tylko się nie wykluczają, ale mogą się wzajemnie uzupełniać.

Skonwencjonalizowana cecha ‘jest mała’ również otwiera miejsce dla treści znaczeniowych rozwijających się w dwóch kierunkach. Z jednej strony motywuje ona konotacje ‘skromność’, ‘pokora’, ‘nieśmiałość’, z drugiej natomiast ‘słabość’, ‘niedoskonałość’, ‘pospolitość’.

Z kolei komponent ‘kwitnie wiosną’, tworzący stereotypowy obraz kwiatu, tłumaczy tylko dodatnio wartościowane cechy konotacyjne: ‘odrodzenie’, ‘odnowa życia’, ‘młodość’, ‘uroda życia’ i przede wszystkim ‘miłość’.

Najmocniej utrwalone w strukturze semantycznej *stokrotki* konotacje ‘dobro’, ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘szczęście’, ‘miłość’, a także ‘smutek’ są nadal obecne w językowym obrazie kwiatu.





GOŹDZIK

— KWIAT BOGA

Słowniki z drugiej połowy XIX i początku XX wieku znaczenie *goździka* opisują następująco: SWil – ‘(Dianthus), roślina z rodziny *goździkowatych* (Caryophyllae), należąca do klasy 10ój, rzędu *dwustupkowego*, wedł. ukł. Linn.; hoduje się w ogrodach dla pięknych kwiatów’; SW – ‘(dianthus), *roś. z rodziny lepnicowatych a. jej kwiat*’. SW tradycyjnie nie podaje żadnych informacji na temat wyobrażeń związanych z nazwą kwiatu, z kolei SWil uwzględnia konotację *goździka* ‘piękno’, która motywuje cechę ‘sadzony dla ozdoby miejsca’, należąca do domeny RELACJA DO CZŁOWIEKA.

Konotację *goździka* ‘piękno’, obecną nie tylko w definicji słownikowej, ale również w modernistycznych tekstach, np.: *Gwoździki/ Te pąsowe?/ To studenci!/(...)/ Lica jak róże, usta jak z koralu/ (...)/ Te są prawdziwą ozdobą na balu* [M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, U, s. 95-96], uzasadnia *czerwień kwiatów* – cecha najsilniej utrwalona w strukturze semantycznej nazwy, o czym świadczą młodopolskie teksty, w których jest ona przywoływana z dużą częstotliwością, np.: *Jak pąs, jak koral ciemny, jak krew, jak szkarlaty:/ Gwoździki pełnokrwiste i maki w czerwieni* [W. Hordysz, *Królowna*, s. 36]; *A gwoździki spoza trawy wykrapiały się wiśniato* [B. Leśmian, *Ballada bezładna*, s. 115]. Z liryku B. Leśmiana można wydobyć również składnik znaczenia związany z wielkością rośliny. Poetyckie określenie *wykrapiały się spoza trawy* implikuje cechę ‘ma średnią wielkość’ – skoro *goździki* widoczne są w trawie, muszą jej dorównywać lub wyrastać ponad nią, co sugeruje przyimek *spoza*. Leśmian w swojej *Balladzie bezładnej* wykreował obraz dzikiej łąki, a więc miejsca, gdzie bujnie rośnie niekoszona trawa, która bywa dużo wyższa niż ta na przydomowych trawnikach, gdzie jest regularnie przycinana. Posiłkując się eksplikacją A. Wierzbickiej, można by o wielkości *goździka* powiedzieć, iż jest niezbyt duży, tak, że

człowiek może zerwać go jedną ręką i niezbyt mały, tak, że człowiek może łatwo oderwać oddzielne części palcami.

W cytowanym wyżej fragmencie wiersza W. Hordysza kolor goździków został porównany do krwi – prototypowego odniesienia dla barwy *czerwonej*. Konsekwencją semantyczną takiej konceptualizacji kwiatu jest konotacja ‘cierpienie’, np.:

Przedemną kwiatek, jeden, drugi, trzeci,
 Każdy szkarłatem ocieka i świeci,
 Każdy purpurą broczy –
 Goździki!... Ponsowe goździki!...
 Jakiś szął mnie opętał dziki,
 Opętał mnie dreszcz oczekiwania -
 Patrzę, stoję w osłupieniu,
 Coś rwie się we mnie, coś kona – –

[Z. Różycki, *Szkarłatna wizja*, SW, s. 102]

W liryku Z. Różyckiego nazwa *krew* nie została przywołana ani razu, jednak sformułowania *szkarłatem ocieka*, *purpurą broczy* nie pozostawiają cienia wątpliwości, że poecie zależało na wywołaniu skojarzeń z *krwią*. Czasownik *broczyć* bezpośrednio odwołuje się do płynącej krwi, oznacza bowiem ‘wydzielać krew z rany; krwawić’, z kolei *ociekać* łączy się z *krwią* konwencjonalnie, o czym świadczy frazeologizm *ociekać krwią*. Czasownik *ociekać* stanowi podstawę różnych frazeologizmów, np. *ociekać potem*, *wodą* lub *złotem*, jednak w tym konkretnym uwikłaniu tekstowym skojarzenie z *krwią* nasuwa się automatycznie. Efektem takich poetyckich zabiegów znaczeniowych jest skierowanie myśli odbiorcy ku *krwi przelanej*, *męczeńskiej*, ewokującej asocjacje ze ‘śmiercią’. Ślady łączenia goździków ze *śmiercią* można odnaleźć w tekstach artystycznych Młodej Polski, np.:

Jużeś jest ze mną śmierci moja bliska,
 cicha jak skrzydła, lekka jak kołyska,
 jak miękka, jasna, wygodna kołyska.
 (...)
 Znam cię Bóg jeden wie dobrze od kiedy.
 Tyś jest mój ogród fijołków i rezedy!...
 ...róż i goździków, werben i rezedy.

Falą przejrzystą koisz duszę chorą.
 Tyś jest głębokie, głębokie jezioro,
 przezyste do dna niebieskie jezioro.

Jesteś u warg mych niby czara droga,
w rękach anioła niesiona od Boga,
przez litość Matki Najświętszej – od Boga!

[K. Hłakowiczówna, *Powitanie*, s. 76]

Poetycka kreacja goździka jako kwiatu skojarzonego z kresem, umiowaniem (jest częścią ogrodu – metafory śmierci) odwołuje się do obrazu śmierci łagodnej, kojącej i wyczekiwanej, będącej lekarstwem na chorobę duszy.

Z kolei związek *goździka ze śmiercią* motywuje cechę ‘składany na grobach’, rozwijającą demenę RELACJA DO CZŁOWIEKA, np.:

Karta od Ciebie przysła. Niechże kropek
Wiersz cały przerwę w myślach moich znaczy;
Gwoździków – piszesz – podłożyłeś snopek
Na grób tułaczy –

[L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, s. 229]

Pozajęzykowym kontekstem dla omawianych konotacji jest tradycja chrześcijańska, w której goździk ze względu na czerwoną barwę symbolizuje Pasję Chrystusa [Kobiela 2006: 78; Herder 1992: 46 i in.]. Taką kulturową funkcję kwiatu wspierała jego nazwa, której etymologia związana jest z gwoździem. Słowo *goździk* jest piętnastowiecznym tłumaczeniem śrgniem. *negelkīn*, *neiklīn* (niem. *Nelken*), *negellīn* (niem. *Näglein*) ‘goździk’: *Nagel* ‘gwoździec’. „Podstawą nazwy jest podobieństwo zasuszonych kwiatów tropikalnego drzewa (*Caryophyllus aromaticus*) do gwoździ. Rośliny krajowe otrzymały nazwę wtórnie, z powodu podobieństwa korzennego zapachu” [Spólnik 1990: 92]. Skojarzenie nazwy kwiatu z gwoździem w istotny sposób wpłynęło na językowy obraz *goździka*, który stał się jednym z najczęstszych atrybutów Chrystusa w sztuce malarskiej. Znanczyni tematu, Jovita Jagła, podkreśla, że skromny goździk o pomarszczonych płatkach, kształtem przypominający gwoździec, powiązany został z Arma Christi – narzędziami Męki Pańskiej [2009 b: 30-31]. W ikonografii pojawia się dopiero pod koniec średniowiecza i we wczesnym renesansie, wcześniej nie był znany w Europie [Kobiela 2006: 78]. Goździki rosnące w donicy obecne są między innymi na miedziorycie Martina Schongauera. Jovita Jagła w taki oto sposób opisuje to dzieło: „Madonna zasiada tu na murze otaczającym ogród, stanowiącym zaplecze Hortus Conclusus i platformę dla ozdobnej donicy z porastającymi w niej goździkami. Kwiat trzyma smutno zamyślona Matka Boża, świadoma bolesnej misji małego jeszcze Chrystusa” [2009b: 30]. Goździki symbolizujące męczeństwo Jezusa wid-

nieją także na obrazie Joosa van Cleve'a *Święta Rodzina*, Albrechta Dürera *Matka Boska z goździkiem*, Leonarda da Vinci *Madonna z goździkiem* czy Vittore Crivellego *Matka Boża adorująca Dzieciątka*. Łączeniu goździków z Chrystusem dodatkowo sprzyjała łacińska nazwa botaniczna *dianthus*, która wywodzi się z greki i oznacza 'kwiat Boga' [Impelluso 2006: 115].

Poetycką realizację motywu goździka jako kwiatu oznaczającego narzędzie tortur Chrystusa odnajdujemy w prozie poetyckiej S. Gralewskiego, który przedstawił popularną w Młodej Polsce legendę o tym, jak z krwi i gwoździ, którymi ukrzyżowano Chrystusa, wyrosły goździki:

Nagie ramiona krzyża, krwią skrzeplą ociekłe nieruchomo sterczały ku niebu, a u stóp zbroczone krwistą powłoką gwoździe tułały się gromadką po ziemi. I zoczył to słowik, który tejże nocy śnił na wzgórzu Golgoty. Obaczył pierwszy żelaza, na których zawisł Zbawiciel. (...) – Poradzić musimy, by Chrystusa gwoźdźce w poniewierce nie były; filozof, nadgeniusz ten w powłoce ludzkiej, zamarł człowiek-Bóg; należy uczcić krwią zlane żelaza – dodała sowa.

– Niedługo, a wszędzie dzień! Złożmy w wykopanym otworze te gwoździe i zakopmy je w głębi. (...)

Orły chwyciły gwoźdźce i zaniosły w zagłębienie, i znów ptaki jęły się pracy, równając otwór z ziemią, by człek nie poznał miejsca. (...)

Pożarną już luną zapłonęły wschodów niebios, a na górze Golgoty kwiaty dziwną woń niesły, kwiaty w nocy powstałe z krwi i gwoźdźców Chrystusa.

Purpurą zapłonął dziś wschód, purpurą goździki odziane, ten kwiat zrodzony z niewinnej krwi Boga

[*Legendy o kwiatach*, s. 100-101].

Inna średniowieczna legenda głosi, że goździki powstały ze spadających na ziemię łez Matki Bożej, która patrzyła na ukrzyżowanego Syna [Impellusa 2006: 115]. Być może z tego powodu goździki w sztuce Zachodu stały się emblematem Marii Dziewicy i często w tej funkcji zastępują różę [Hall 1997: 226; zob. Krenz 2005: 120]. Taka symbolika zaowocowała prawdopodobnie wyobrażeniem *goździka* jako kwiatu kojarzonego z 'czystością' i 'dziewictwem'¹, np.: *Była tak czysta, jak ranna kropelka,/ Kiedy na gwoź-*

¹ Niewykluczone, że konotacje 'czystość', 'dziewictwo' współmotywuje cecha 'ma białe kwiaty' (w naturze występują goździki o białych płatkach), w tekstach artystycznych Młodej Polski nie odnajdujemy jednak przesłanek potwierdzających tę ścieżkę motywacyjną. Białe goździki symbolizują natomiast czystość i niewinność w ikonografii. Można je zobaczyć między innymi na Tablicy Dziesięciorga Przykazań z końca XV wieku (Białe goździki w Ogródku miłości na tablicy szóstego przykazania) w Kościele Mariackim w Gdańsku.

dzik rumiany upadnie [J. Kasprowicz, *Miłość-grzech*, III cz. 1, s. 209] czy też:

Nie ulegało bowiem najmniejszej wątpliwości, że obwieszczono Sąd Ostateczny. (...)

Pod ich baldachimem snują się rzędy młodzianków i dziewic – ta z lilią, tamta z różą, ta z pękiem rezedy, tamta z gwoździkiem, inna z niezwykle, rzadkim chryzantemem, znowu inna z tuberozą czy narcyzem, a pomiędzy nimi starsza moja córka w wianku mirtowym i białym welonie; przy fortepianie znany wykonawca-wirtuoz i artysta-kompozytor w niebieskim fraku, a wszyscy sunęli i sunęli, śpiewając *Hosanna* i *Jubilate Domino!*

[J. Kasprowicz, *Pana Antoniego C. & Sp. przy ulicy M. sen o Sądzie Ostatecznym*, IV, s. 437, 438]

Związek *goździka z Chrystusem* i *Marią Dziewicą* uzasadnia cechę ‘jest częścią niebiańskiego, rajskiego świata’, która z kolei otwiera miejsce dla konotacji tekstowych ‘piękno idealne’, ‘doskonałość’, ‘dobro’, ‘szczęście’, czyli cech standardowo konotowanych przez *niebo*, a przejętych przez nazwę kwiatu, np.:

Kiedy umrzemy, będziemy spali
na różnobarwnej świecącej fali;
śpiewać nam będą anielskie chóry
same preludia i uwertury.
(...)

Wnet aniołowie przyniosą kruże,
a w nich pachnące czerwone róże,
pęki goździków, kiście mimozy,
białe kamelie i tuberozy.

Kiedy umrzemy, moje kochanie,
święto wieczyste dla nas nastanie,
grać będą co dzień posłuszne wiatry
najucieszniesze w świecie teatry.

[K. Hłakowiczówna, *Jak sobie niektóra biedota wyobraża niebo*, s. 100]

Konotacje *goździka* ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘czystość’, ‘cierpienie’, a zwłaszcza ‘męczeństwo Chrystusa’ mają charakter skonwencjonalizowany, o czym świadczą duża liczba kontekstów i mocne utrwalenie omawianych cech w kulturze.

Komponent ‘ma czerwone kwiaty’ aktywizuje również inny obraz *goździka*. *Czerwień* stereotypowo konotuje ‘miłość’, a zwłaszcza ‘miłość zmysłową’, dlatego też wskazane składniki znaczenia przenoszone są na nazwy kwiatów o czerwonych płatkach, np.:

Tak daleko, jak me oko sięga,
 Purpurowych kwiatów wstęga, –
 Pełzną ku mnie, podlatują, płyną,
 Oplatają mi szyję i ręce
 Świeżych szkarłatów tkaniną--
 Widzę je, - blask mnie ich oślepia,
 Jakaś woń niepojęta, zawrotna i świeża
 Symfonią zgasłych wiosen w moją pierś uderza
 I w zmrożonym powietrzu śpiewa, drży i pała--
 Czuję zapach goździków i zapach jej ciała...

[Z. Różycki, *Szkarłatna wizja*, SW, s. 103]

W Młodej Polsce miłość była podstawowym warunkiem odczuwania pełni szczęścia, radości życia. Stąd też w tekstach artystycznych modernizmu nazwy kwiatów, które standardowo kojarzono z ‘miłością’, stawały się ekwiwalentami obrazowymi szczęścia. Przykładowo, w liryku W. Bukowińskiego w kontekście miłości rozumianej jako źródło szczęścia pojawiają się trzy nazwy kwiatów: *konwalie*, *goździki* i *róże*:

Tyś była przewodnią gwiazdą
 Wśród mroków, przebytych już, –
 I piersi strudzone moje
 W pancerz odziałaś, dziewczyno,
 Z konwalii, goździków, róż...

Byłaś mi rajska ptaszyną,
 Kwiatem paproci,
 Co blaskiem przecudnym złoci
 Poważnie szumiący las,-
 Byłaś mi szczęściem w pomroce,
 W majowe odkrytem noce,
 Tem szczęściem, co kwitnie raz.

[W. Bukowiński, *W pomroce*, Zm, s. 128]

Utwór został ponadto wzbogacony w dodatkowe sensory, niesione przez metaforę PANCERZA. Goździki współtworzą poetycki obraz miłości, która wzmacnia, hartuje, osłania i chroni przed przeciwnościami losu. Miłość została ukazana w liryku jako życiodajna siła, od której zależy już nie

tylko szczęście, ale przede wszystkim zwykle codzienne przewycięzanie trudności, ewokowanych przez tytułową *pomrokę*.

Konotacja *goździka* 'miłość' i jej uszczegółowienie 'miłość erotyczna', a także 'szczęście' stanowią centrum prototypowe nazwy i znajdują silne poświadczenia kulturowe. Dziewiętnastowieczny język kwiatowy przypisuje *czerwonemu goździkowi* następujące znaczenia: 'Nie wiem, czyby cię kto mógł kochać goręcej, jak ja cię Kocham [Chociszewski 1883: 17], 'Nie będziesz mogła się dłużej opierać, gdy poznasz głębię mojego szacunku i miłości', 'Żar tęsknoty wypełnia mą pierś' [Biedermann 2001: 183, 184], 'Pocałuj mnie, zawsze po twojem uściśnieniu zostaje mi jakaś myśl słodka, która trwa długo jak zapach kadzidła' [Dunin-Borkowski 1856-1857: 412]. Z „mową kwiatów” ściśle skorelowana jest miłosna symbolika czerwonego goździka, który na licznych późnośredniowiecznych i renesansowych obrazach przedstawiających zaręczyny oznaczał rękojmię miłości i płodność [Biedermann 2001: 96; Herder 1992: 46]. Ta kulturowa funkcja kwiatu wywodzi się z tradycji nordyckiej: panna młoda w dniu ślubu nosiła ukryty pośród szat goździk, który pan młody miał odnaleźć. Zwyczaj ten spowodował, że goździk stał się symbolem narzeczeństwa i obietnicy miłości, stąd też jego obecność na portretach, najczęściej flamandzkich, gdzie trzymany jest w dłoni przez kobietę lub mężczyznę [Impelluso 2006: 115]. Stanisław Kobielus przypuszcza, że występowanie goździka na portretach wiązać należy z tym, iż kwiat ten posiadał właściwości antydemoniczne i odstraszające zarazę i inne choroby [2006: 78]. Manfred Lurker, wyjaśniając znaczenie kwiatu w kulturze jako symbolu zaręczyn, również podkreśla właściwości lecznicze i ochronne goździka, potrzebne szczególnie młodej parze. W tej funkcji symbolicznej goździk pojawia się na obrazach Hansa Holbeina Starszego i Albrechta Dürera [1994: 240].

Konotacja 'miłość' nadal obecna jest we współczesnym językowym obrazie *goździka*, choć nie ma tak licznych poświadczeń tekstowych jak w okresie Młodej Polski².

W cytowanym wcześniej fragmencie utworu Z. Różyckiego *Szkarłatna wizja* obraz *goździka* jako kwiatu miłości współtworzyła cecha 'ma zapach'. Liczne konteksty eksponujące składnik 'pachnie' dowodzą, że tworzy on prototypowe wyobrażenie kwiatu. Konkretyzacje cechy pachnie, np. *Znam jeden ogród dziki,/ Po którym nikt nie chodzi,/ Rezeda i goździki/ Wonieją tam najśłodziej* [M. Wolska, *Na dnie zwierciadeł*, Ww, s. 41]; *Snuje półtony woni przedziwnych,/ Woni rozlewnej, upajającej goździków* [L. Staff,

² ile razy można umrzeć z miłości/ pierwszy raz to był gorzki smak ziemi/ gorzki smak/ cierpki kwiat/ goździk czerwony palący [H. Poświatowska, *wszystkie moje śmierci*, s. 464].

Ogród uśpiony... I, s. 87], wyraźnie wskazują, że zapach goździka konceptualizowany jest jako piękny i intensywny.

Uroda goździka i jego *piękny zapach* uzasadniają konotację kulturową ‘próżność, pycha’, np.:

Gwoździki
 Te pąsowe?
 To studenci!
 Wąsiki
 Pozakręcane w górę, jak haczyki...
 Od perfum aż w nosie kręci...
 Strasznie to romansowe!
 Zawraca nawet georginiom głowę,
 Aż do utraty pamięci...
 Za to też w każdym ile siedzi duma!! –
 Prawda, że mają bardzo ładne wąsy,
 Lica jak róże, usta jak z koralu,
 Że nikt nie umie tak się puszczać w płąsy,
 Te odurzają gwoździków perfumy,
 Te są prawdziwą ozdobą na balu,
 Ależ to nie są jeszcze najwyższe rozумы,
 A tu zarozumiałość.. fiu, fiu, fochy! fummy!

[M. Grossek-Korycka, *Hafciarka*, U, s. 95-96]

która, co prawda, jest cechą skonwencjonalizowaną, jednak jej status w ramie pojęciowej słowa jest nieco inny niż konotacji ‘piękno’, ‘miłość’, ‘cierpienie’ itp., ponieważ nie ma ona tak mocnych poświadczeń tekstowych i kulturowych jak wskazane cechy konotacyjne. O symbolice goździka, będącego emblematem próżności i pychy, wspomina w zasadzie jedno opracowanie, a mianowicie *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze* S. Kobielusa [s. 78].

Modernistyczne teksty artystyczne nie dostarczają zbyt wiele informacji na temat charakterystyki temporalnej *goździka*. W zasadzie eksponowana jest w nich tylko jedna cecha ‘zakwita późną wiosną’, np.:

Dziękuję Tobie!... Na gwoździki w Toniach
 Za wcześniej jeszcze, o wiele za wcześniej:
 U nas różowi się kwiat na jabłoniach,
 Kwitną czereśnie,

Bez czerwienieje w nierozwitych pąkach
 I narcyz młeczne gwiazdy swe rozwiera,
 A złote gwiazdy – kaczeniec na łąkach,
 No... et cetera...

Znasz polską wiosnę, domyślasz się reszty:
 Deszcz kropi, ciepło gdzieś około zera,
 Człowiek po błocie gubi mokre meszty –
 No... et cetera...

[L. Rydel, *List do Karola Maszkowskiego*, s. 229]

która nie motywuje żadnych konotacji, przez co fragment struktury znaczenia związany z czasem kwitnienia nie jest rozbudowany.

Najważniejszymi elementami semantycznym słowa *goździk* są cechy 'ma czerwone kwiaty' i 'pachnie', a także 'jest średniej wielkości', 'kwitnie późną wiosną', tworzące stereotypowe wyobrażenie rośliny. Należy jednak podkreślić, że status tych cech w ramie pojęciowej słowa nie jest równorzędny, najsilniej utrwalona jest charakterystyka kolorystyczna i zapachowa, z kolei składniki znaczenia związane ze standardem wielkości i czasem kwitnienia wykazują mniejszy stopień stabilizacji.

Najbardziej skonewncjonalizowany komponent znaczenia *goździka* 'ma czerwone kwiaty' motywuje liczne konotacje kulturowe i tekstowe, np. 'piękno', 'doskonałość', 'czystość', 'miłość', 'męczeństwo', 'cierpienie', które tworzą stabilne centrum znaczeniowe nazwy. Najmocniej utrwalone w strukturze semantycznej konotacje *goździka* swój status zawdzięczają silnym kulturowym związkom kwiatu z Chrystusem i Marią Dziewicą. Trwała obecność *goździka* w tradycji chrześcijańskiej ukształtowała młodopolskie wyobrażenie kwiatu łączonego z Bogiem. Z kolei tradycja nordycka wpłynęła na część znaczenia, którą wyznacza konotacja 'miłość'.

Językowy obraz *goździka* na tle obrazów innych nazw kwiatów nie jest zbyt mocno utrwalony w polszczyźnie przełomu XIX i XX stulecia. Należy ponadto zaznaczyć, że konotacje łączone z *goździkiem* wprowadzają wartościowanie pozytywne, zgodnie z zasadniczym rozwojem słów należących do kategorii KWIAT. Zważywszy na konotacje *goździka* 'cierpienie', 'męczeństwo' i 'śmierć', powyższa konstatacja może się wydawać nieco kontrowersyjna. Trzeba jednak podkreślić, że negatywny wydźwięk cech konotacyjnych 'męczeństwo', 'cierpienie' neutralizuje poświęcenie Boga będące wyrazem miłości prawdziwej i czystej oraz zbawczy wymiar Pasji Chrystusa. Z kolei ujemną wymowę konotacji 'śmierć' osłabia poetycki obraz umierania, nawiązujący do chrześcijańskiej wizji śmierci jako *wiecznego odpoczywania*. Zaakcentowanie w tekstach łagodnego, kojącego oblicza śmierci eliminuje wszelkie pierwiastki dramatyzmu towarzyszącego umieraniu.

Obraz *goździka* jest bardzo słabo utrwalony we współczesnej polszczyźnie. Nadal najbardziej typowym składnikiem znaczenia nazwy jest *czerwień*

kwiatów, która motywuje konotację ‘miłość’. Innych cech konotacyjnych, obecnych w strukturze semantycznej słowa przełomu XIX i XX stulecia, nie odnalazłam we współczesnych tekstach poetyckich. Prawdopodobnie na tak słabą reprezentację tekstową goździka wpłynął powszechny zwyczaj wręczania tego kwiatu z okazji Dnia Kobiet w czasach PRL-u. Skojarzenie kwiatu z socjalistycznym świętem odebrało mu aurę niezwykłości, przez co stał się mało pożądanym elementem poetyckiego wyrazu.





DZIEWANNA

— ŻŁOCISTY KWIAT SŁONECZNEGO POŁUDNIA

W źródłach leksykograficznych z drugiej połowy XIX i początku XX wieku słowo *dziewanna*, jak wiele innych nazw kwiatów, zostało zdefiniowane w sposób lakoniczny i nie wnoszący istotnych informacji na temat ówczesnych wyobrażeń związanych z rośliną: SWil – ‘(Verbascum) roślina z rodziny *psiankowych* (Solaneae), należąca do klasy 5ej, rzędu *jednosłupkowego*, wedł. ukł. Linn., SW – ‘(verbascum) roś. z rodziny *trędownikowatych*’. *Słownik wileński* bardziej szczegółowo charakteryzuje nazwę gatunkową *dziewanna wielka* lub *lekarska* (Verbascum Thapsus), której opis odpowiada potocznemu obrazowi kwiatu: ‘rośnie na miejscach piaszczystych, łodygę ma grubą, wełnistą, kwiaty długie w gronach kłosowych, żłocisto żółte, słabiej, lecz przyjemnej woni’. Wprowadzenie cechy ‘ma żłocistożółte kwiaty’ jako przedostatniej może sugerować, że odgrywa ona drugorzędną rolę w semantycznej strukturze słowa, co nie jest zgodne z prawdą. Potoczne wyobrażenie kwiatu, a także młodopolskie teksty poetyckie, w których komponent ten jest przywoływany z niezwykłą wręcz regularnością i częstotliwością, np.: *dziewanna żółta drży* [J. Ejsmond, *Rugi pruskie*, Zbiór5, s. 672]; *Wkoło nich dziewann szczerozłote kity* [M. Metelicki, *Nad Taszłykiem*, s. 56]; *Nazrywam dziewanny, co w polach się żłoci*, [S. Duchńska, *Do K. D.*, s. 352], pozwalają uznać *żłocistożółtą barwę* kwiatów za cechą prototypową *dziewanny*. O istotnej funkcji charakterystyki kolorystycznej w wyglądzie rośliny świadczy także nazwa, która pochodzi z języka prasłowiańskiego, a została utworzona od barwy kwiatów – cechy najbardziej widocznej w wyglądzie rośliny. Anna Spólnik podaje, że: „psł. nazwa *divizna ma związek z czasownikiem *diviti, z jego pierwotnym znaczeniem ‘błyszczeć, jaśnieć’ (in. *dei-ŭ-di-ŭ-* ‘łśnić, świecić, błyszczeć’)”. Autorka pracy o etymologii polskich nazw roślin powołuje się także na K. Moszyńskiego, który pochodzenie nazwy wywodzi od jasnożółtych

kwiatów i podaje przykład z ukr. dial. *sviči, cárska svička* ‘dziewanna’ [Spółnik 1990: 67].

Drugą bardzo charakterystyczną zewnętrzną cechą rośliny, nieuwzględnioną w definicji słownikowej, ale uwypukloną w modernistycznych poezjach, jest ‘długa, prosta łodyga’, np.: *Tu owdzie, niby maszty – łodygi dziewanny/ Żółcą się z dala kwieciem na pustym obszarze* [W. Dzierżanowski, *Macierzanka*, P, s. 21], która sprawia, że dziewanna postrzegana jest jako kwiat wysoki, np.: *Nad wysoką – nad dziewanną* – [A. Lange, *Dość już nieba! Dość błękitu!...*, P, s. 5]. Mimo okazałych rozmiarów, dziewanna w młodopolskich tekstach konceptualizowana jest jako kwiat subtelny i delikatny, np.: *wiotkie, strzeliste dziewanny fletów* [J. Wroczyński, s. 14], *Smukłe chwiej się nad nim dziewanny* [M. Szukiewicz, *Endymion*, P, s. 36].

Wszystkie wskazane komponenty domeny CECHY FIZYCZNE, a mianowicie ‘ma złocistożółte kwiaty’, ‘ma długą, prostą łodygę’, ‘jest wysoka’, ‘jest subtelna i delikatna’, uzasadniają konotację ‘piękno’, np.:

Dziewanny kiść nadaje łąkom strój

[J. Podhorska, *Ja kocham te sinawe mórz obszary...*, s. 112]

Na barwnej łące, na wonnej łące,
Złota dziewanna królową kwiatów:
Do stóp jej wszystkie chylą się drżące,
Składając w hołdzie dar z aromatów.

[W. Łaszczyński, *Polna róża*, s. 68]

W liryku Łaszczyńskiego dziewanna została nazwana królową kwiatów, co chyba najlepiej oddaje jej piękno. Poeta wyeksponował złote kwiaty i wysokość rośliny – dwie najważniejsze cechy związane z wyglądem, które sprawiają, że dziewanna wyróżnia się na tle innych roślin, jej wielkość przyciąga uwagę obserwatora, w związku z czym łatwiej dostrzec jej urodę. Należy jednak podkreślić, że dziewanna jest królową kwiecica łąkowego, polnego, stąd też w młodopolskiej liryce kojarzona jest z ‘pięknem niewyszukanym, prostym, wiejskim’. Ze względu na charakterystykę lokatywną ‘rośnie na nieużytkach’, ‘rośnie w miejscach piaszczystych’ łączono ją z folklorem i kulturą ludową. Była kwiatem zbyt mało wykwintnym, by zagościć w kulturze i obyczaju warstw wyższych dziewiętnastowiecznego społeczeństwa polskiego [zob. Sikora 1987: 86].

Powab i piękno kwiatu stały się podstawą do kojarzenia dziewanny z ‘urodą dziewcząt, dziewic i panien’, np.:

Jak zaśpiewa do młodej ci panny:
 „Zdejmij z głowy wianeczek rucianny,
 Niech ci swachy obetną warkoczyki!
 Już nie naszyś ty kwiatku dziewanny,
 Już nie naszyś! otrzyj ciemne oczki!”

[J. Kasprówic, *Salusia Orczykówna*, II, s. 300-301]

Jak dziewanna złocista,
 Gdy ku słońcu wystrzeli
 W królewskiej przyodziewie...

Tak świeża wyrosłaś i jasna i czysta,
 Ale i anieli
 Odgadnąć nie mogą
 I sam Pan Bóg nie wie
 Dla kogo? dla kogo?

[L. Rydel, *Wyrosłaś tak...*, s. 139]

W wierszu *Wyrosłaś tak...* poeta wyeksponował dwie cechy bohaterki lirycznej: jasność i czystość, które zostały wydobyte poprzez porównanie dziewczyny do dziewanny. Konotacje ‘jasność’ i ‘czystość’ *dziewanny* tłumaczy *złocisty kolor* kwiatów, który kojarzony jest ze *słońcem* – prototypową referencją barwy *złotej* (*złocistej*). *Słońce* ewokuje konotacje ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘jasność’, ‘czystość’, ‘radość’, które przenoszone są na nazwę barwy [zob. Tokarski 2004b: 102-103], a pośrednio też na nazwę kwiatu. Semantyczny obraz *dziewanny* wzmacniają odniesienia do *złota* – nazwy szlachetnego metalu, który w kulturze symbolizuje doskonałość, czystość, dostojność i majestat [Kopaliński 2006: 502] – podkreślające ‘królewskość’ *dziewanny*. Związek *dziewanny* ze słońcem widoczny jest nie tylko w sferze konotacyjnej nazw. W cytowanym liryku słońce jest elementem poetyckiego pejzażu i wyznacza punkt, ku któremu w metaforyczny sposób orientuje się kwiat (*Jak dziewanna złocista, / Gdy ku słońcu wystrzeli*). Słońce i *dziewannę* łączy linia wertykalna, po której odbywa się ruch ku górze, ku słońcu, a także niebu (ze względu na przestrzenną styczność słońca i nieba), rozumianemu nie tylko jako ‘pozorne sklepienie Ziemi’, ale również jako ‘siedziba Boga, aniołów i świętych’. W tekście wyznacznikami nieba są leksemy *aniołowie* i *Bóg*, których obecność dodatkowo uzasadnia wskazane konotacje. Kulturowym potwierdzeniem konotacji ‘czystość’, ‘jasność’, ‘doskonałość’ jest funkcja kwiatu w wierzeniach Słowian. *Słownik Wileński* podaje, że *Dziewanna*, której poświęcony był kwiat *dziewanna*, była opiekunką panien niepokalanych.

W młodopolskich tekstach *dziewanna* regularnie łączona jest ze *słońcem*, *światłem* i *blaskiem*. Bezpośredni związek kwiatu i słońca eksponował przytoczony wyżej wiersz L. Rydla. Przywołajmy tu jeszcze jeden utwór, ukazujący *dziewannę* jako słoneczny kwiat: *Bogdajem była dziewanną tą złotą,/ Słońca pieszczotą*, [B. Ostrowska, *Bogdajem*, P, s. 43]. W młodopolskiej poezji znajdujemy również takie teksty, w których *dziewanna* stanowi część jasnych, nasyconych światłem południowego słońca krajobrazów, np.:

Niby archipelagu liczne i gęste ostrowy,
Na oblanym blaskami słońca oceanie,
Na piaszczystym ugorze, w słonecznym zaranie,
Żrenice me pociąga pas fioletowy...

To kępy macierzanki! – aromat sosnowy,
(...)
Tu owdzie, niby maszty – łodygi dziewanny
Żółcą się z dala kwieciami na pustym obszarze –

[W. Dzierżanowski, *Macierzanka*, P, s. 21]

Liczne wiersze ukazują *dziewannę* jako źródło światła, gdy przejmujemy ona właściwości fizyczne słońca (blask, światło) i bliskiego mu ognia, np.: *Tu i tam smukła świeciła dziewanna* [M. Szukiewicz, *Na głębiach*, s. 80]; *Gdzie błyszcząca dziewanna pozłocistą kitą* [Z. Różycki, *Czarny kot*, SW, s. 49]; *Dziewanna ognia pochodnie kołysze* [Z. Mrozowicka, *Szał kwiatów*, Róże, s. 31]. Asocjacje między *dziewanną* a światłem, pochodnią mają długą tradycję. Izydor z Sewilli wyjaśnia, że grecka nazwa *dziewanny* *phlomos* tłumaczona jest na łacinę jako *verbascum* albo *herba lucernaria*, czyli roślina łączona ze światłem i pochodnią. Inną łacińską nazwą *dziewanny* jest *candelaria* lub *candele regia*, co znaczy 'królewska pochodnia'. Nazwy prawdopodobnie mają związek ze starym zwyczajem wykorzystywania zrolowanych i wysuszonych liści *dziewanny* jako knota do lamp lub świec. John Parkinson, siedemnastowieczny zielarz, informuje o paleniu wysokich, nasyconych łojem łodyg *dziewann* na grobach. W południowej części Niemiec *dziewannę* nazywano *der Himmelbrand* 'niebiańska pochodnia', czego wyrazem jest powiedzenie: *Maryja idzie poprzez kraj, I niesie w swoich dłoniach niebiańską pochodnię* (Unsere Liebe Frau geht über das Land, Sie trägt dien Himmelbrand in ihrer Hand), [Kobielus 2006: 55]. Inne staroniemieckie nazwy *dziewanny* to *świeca demonów* lub *świeca Matki Boskiej*. Marianna Krenz informuje o szerszym zasięgu tej symboliki. Według niej, tradycja ludowa (bez konkretnej lokalizacji) podarowała Marii świece

z dziewanny w celu rozproszenia mroków nocy [2005: 130]. Jutta Seibert podaje, że dziewannę z powodu jaskrawożółtych kwiatów wiązano także z błyskawicą. W kulturze chrześcijańskiej funkcjonował zwyczaj święcenia dziewann w dniu Wniebowzięcia Maryi. Jego źródłem było przekonanie, że dziewanna chroni przed błyskawicami, demonami i nieszczęściem [Seibert 2007: 89]. Być może echo tych wierzeń pobrzmiewa w wierszu J. Kasprowicza, w którym poeta opatruje dziewanny epitetem *gromniczne*: *Pamiętam te piaski nad wodą,/ Gromniczne pamiętam dziewanny* [J. Kasprowicz, *Pamiętam te piaski nad wodą...*, V, s. 115]. Wydaje się, że *gromniczne dziewanny* są efektem skrzyżowania dwóch zwyczajów: święcenia dziewann, które miały chronić przed piorunami, i święcenia gromnic, które także pełnią funkcję ochronną przed gromami i błyskawicami, a święcone są w dniu Ofiarowania Pańskiego, nazywanego inaczej świętem Matki Bożej Gromniczej. Ochronna funkcja dziewanny znajduje potwierdzenie w malarstwie. Na obrazie Albrechta Altdorfera *Zuzanna w kąpielu* tytułowej bohaterce towarzyszy lilia – oznaka niewinności i wielka dziewanna, która prawdopodobnie jest symbolem odżeganego nieszczęścia [zob. Seibert 2007: 89].

U podłoża skojarzeń dziewanny i Matki Bożej leży religijna symbolika światła, które ewokowane jest przez nazwę kwiatu. Światłem jest w Biblii Bóg, światłością świata jest Chrystus. Święty Jan pisze: „Nowina, którą usłyszeliśmy od Niego i którą wam głosimy, jest taka: Bóg jest światłością, a nie ma w Nim żadnej ciemności” (1 J 1,5). „Światłem okryty jak płaszczem” (Ps 104,2), On „zamieszkuje światłość niedostępną” (1 Tm 6,16). Światło jest symbolem boskości również w islamie: „Allah jest światłością nieba i ziemi” [*Koran* 24, 35]. Tradycyjnie zatem wiązano światło z Absolutem i to nie tylko w chrześcijaństwie, co z perspektywy młodopolskiego synkretyzmu religijnego ma tym większe znaczenie.

Skutkiem uwikłania dziewanny w symbolikę światła o wymiarze religijnym stało się łączenie kwiatu już nie tylko z pochodnią, świecą Matki Bożej, ale z samą Matką Chrystusa. W średniowieczu dziewanna uchodziła za roślinę Maryjną [Herder 1992: 38]. Ślady wiązania *dziewanny z Matką Bożą* obecne są również w młodopolskich tekstach artystycznych, np.:

Gdzie krwi ofiarnej jasny szkarłat wsiąkł,
Uwite z kłosów, bławatów, dziewanny,
Powstało gniazdo pracą twórczych rąk
Królowej Polski, Przenajświętszej Panny.

[S. Wyrzykowski, *Hymn Wielkopolski*, s. 104]

Na marginesie warto tu także odnotować, że powiązanie w liryku *dziewanny z polskim polem*, sprzyja wyzwalaniu skojarzeń ze *swojskim, bliskim, rodzimym krajobrazem*. Do tego tematu wrócę w dalszych analizach, które będą skoncentrowane wokół domeny MIEJSCE ROŚNIĘCIA.

W modernistycznych poezjach *dziewanna* ukazana jest również w kontekście ogólnych odniesień do Boga, tajemnicy boskości, modlitwy, a także przeżyć religijnych, np.:

Kiedy się modlą mniszki w noc gwiazdzistą...
(...)

Tylko dziewanny ogromne, złociste...
Korną się pieśnią po pod stopy kłonią

[M. Kazecka, *Kiedy się modlą mniszki w noc gwiazdzistą...*, A, s. 65]

Jest u nich czasem tajemnic godzina
Kiedy się słońce wstając rozkołysze...
Wtedy się tęcza na ziemi rozpina
Spowita w jasność i słoneczną ciszę
Róż gorejących osrebrzonych rosą...
I tylko wtedy pod rozpiętą tęczą...
Dziewanny patrzą i organy jęczą...
I gdzieś w letniego dnia błękitność – niosą
Ekstazę świętą

[M. Kazecka, *Jest u nich czasem tajemnic godzina...*, A, s. 67]

Przejawem młodopolskiego synkretyzmu religijnego jest łączenie w tekstach nazwy kwiatu z pradawną religią Słowian, np.:

Poszli wcześniej w odświętnych szatach przez łąn...

A oto ja zostałam w domu

I nie pójdę...

Nie pójdę jodłowym lasem,

Nie pójdę słoneczny boże,

Z dziewanną i bylicą do twojego chramu,

Ani łąką zroszoną,

Ani jarem chłodnym

Nie pójdę!...

Pomnę, gdy ostatni raz

Z miodną obiata

Szłam przed twój głaz,

Na polach złote, zbożne było lato...

[M. Wolska, *Święto słońca*, Zbiór4, s. 885-886]

Wyeksponowana w wierszu solarna symbolika dziewanny wskazuje z jednej strony na obrzędową funkcję rośliny w prasłowiańskim kulcie, o czym będzie jeszcze mowa, z drugiej natomiast – staje się podstawą skojarzeń nazwy rośliny z ‘witalnością’, ‘biologizmem’, np.:

I przyparłem wzrok do ziemi,
 Trawa bujna tu rozkwita –
 Kwiaty różnobarwistemi
 Przedziergana i okryta.
 (...)
 Ponad szumem traw i zgiełkiem
 Nad wysoką – nad dziewanną –
 Drga skrzydełkiem, niby szkiełkiem,
 Żłota ważka – zwana panną.

[A. Lange, *Dość już nieba! Dość błękitu!...*, P, s. 5]

a także ‘radością życia’, ‘młodością’ i ‘zdrowiem’, np.:

Dziewczęta — rade świętecznej przyczynie
 A gry ich proste, a śmiech nienaganny:
 We wstęgach maku barw i barw dziewanny.

Hoże, z wiankami kwietnymi nad czołem.
 Dzierżąc dłoń w dłoni, same jak wiosenki.
 Śpiewając wiośnie chóralne piosenki,

Powolnie krążą wirującym kołem.
 Łańcuchem biegną i z rumianą twarzą
 Wdzięki młodości i zdrowia kojarzą.

[M. Metelicki, *Wiośnianki*, s. 71]

‘Słoneczność’ *dziewanny* w naturalny sposób współgra z treściami związanymi z witalizmem, biologiczną siłą życia, młodością i zdrowiem. Sakralizacja słońca i dziewanny, energetyczny i życiodajny aspekt światła słonecznego uwydatniają biologiczną i witalną stronę natury. Takie konceptualizacje uzasadnia potoczna wiedza o świecie. Obserwacja przyrody uczy nas, że rośliny najbujniej i najpiękniej rozwijają się, gdy mają dostateczną ilość światła słonecznego, dzieci rosną zdrowo, gdy czas spędzają na słońcu i powietrzu. Słońce przyjaźnie usposabia nas do świata, wywołuje pozytywne doznania i emocje. Przedstawione wyobrażenia słońca i światła słonecznego zaowocowały symboliką związaną z życiem, radością, szczęściem i powodzeniem [Kopaliński 2006: 391]. Przejawy dodatniego wartościowania słońca odnajdujemy również w języku, np.: *być komu słoń-*

cem ‘rozjaśniać życie, być radością’, *słoneczny humor, słoneczna miłość, mieć słońce w sercu* ‘mieć pogodne, wesołe usposobienie’; *Będzie i przed naszymi wrotami słońce* (tj. ‘szczęście, powodzenie’) / *Zajrzy słoneczko i w nasze okieneczko; I na słońcu* (tj. ‘szczęściu’) *są plamy / Gdzie słońce świeci tam cień być musi; Nie wszystkim jednak słońce świeci* (tj. ‘szczęście dopisuje’); *Mieć słońce i wiatr w plecy* (łac. *Sol et ventusa tergo sunt*, fr. *Le soleil et ventsont au dos*) ‘mieć sprzyjające warunki działania, mieć powodzenie’; ang. *For age and want save while you may: no morning sun lasts a whole day* (polski odpowiednik: *Kto za młodu oszczędza, ten na starość nie wie, co nędza*); ang. *Happy is the bride taht the sun shines on* ‘szczęśliwa panna młoda, jeśli w czasie jej ślubu świeci słońce’; *Where the sun enters, the doctor does not* (pol. odpowiednik: *Gdzie słońce nie chodzi, tam chodzi doktor*) [Pająk 2007: 83, 103, 277].

Zespoleenie *dziewanny ze słońcem*, uwydatniające witalizm i biologizm, sprzyja ewolucji konotacji ku ‘płodności natury’, ‘urodzajowi’, ‘dostatkowi’ i ‘bogactwu’, np.:

Jak stół biesiadny, żeńcom podany,
Ziemia w przededniu wielkiego żniwa!
Złotą symfonię słońca dogrywa:
Strun mu tysiącem rozchwane łany –

Wian zbóż, szafirem chabrów dzierzgany,
Zwiczrzonych kłosów złocista grzywa...
Struną mu miodna, hreczana niwa,
Mleczny gościniec, skrzydłem pszczoł tkany.

A po ugorach stoją dziewanny,
Tęsknie wpatrzone w szmat nieba siny,
Niby kapłanki białej Marzanny,

Kwiatem wyrosłe z gruzów Gontyny
I w pieśń wsłuchane oną przedwieczną,
Zbożną i polną – kwietną – słoneczną.

[K. Zawistowska, *Lato*, s. 56]

W przytoczonym wierszu *dziewanny* zostały ukazane na tle skąpanego w letnim słońcu pola. W liryku występuje wiele wyznaczników urodzaju, który jest zapowiedzią dostatku i bogactwa. Są to przede wszystkim łany zbóż i żeńcy gotowi do pracy, ziemia w przededniu wielkiego żniwa, które implikuje urodzaj i obfite plony, stół biesiadny, słońce, pszczoły, które są nie tylko symbolem słonecznym, ale oznaczają też Złoty Wiek miodem

i mlekiem płynący [Kopaliński 2006: 341], presuponowany poprzez odwołania do *miodnej, hreczanej niwy i mlecznego gościńca*. W liryku znajduje się również odwołania do złota (*złota symfonia słońca, złocista grzywa kłosów*), symbolizującego bogactwo, obfitość i płodność. Z pozoru można odnieść wrażenie, że rosnące na ugorze dziewanny zostały przeciwstawione obrazowi płodnej natury. Głębsza refleksja nad wierszem pomaga jednak dostrzec związki między dziewannami a urodzajną, płodną ziemią, będącą ekwiwalentem dostatku. Przede wszystkim relację tę ukazuje obraz dziewann jako kapłanek Marzanny oraz ulokowanie ich na gruzach Gontyny. Te dwa elementy zanurzają kwiaty w świecie prasłowiańskich wierzeń, sugerują, że dla semantyki wiersza istotne są odniesienia do pradawnego kultu. Gontyna była świątynią pogańską u dawnych Słowian, Prusów i Litwinów. Marzanna z kolei, dziś utożsamiana wyłącznie z bóstwem zimy i śmierci, u dawnych Słowian funkcjonowała jako matka i bogini urodzaju. Powiązanie kwiatów ze słowiańskim bóstwem uwydatnia konotacje 'dostatek', 'bogactwo'. W liryku Zawistowskiej dziewanny zostały sportretowane jako kapłanki Marzanny, jednak w panteonie słowiańskich bogów obecna była również Dziewanna¹, opiekunka kobiet i płodności. Niektórzy badacze utożsamiają obie boginie [Szyjewski 2004: 135-136; zob. też Kolankiewicz 1999: 462-463], o których istnieniu dowiadujemy się z kroniki Jana Długosza. Kronikarz Dziewannę identyfikował z rzymską Dianą, a Marzannę z Cererą:

Dianie natomiast, uważanej według wierzeń pogańskich za niewiastę i dziewicę zarazem, matrony i dziewice [oddawały cześć przez składanie] przed jej posągami wieńców. Rolnicy zaś i prowadzący gospodarkę rolną czcili Cererę, na wyścigi składając jej ziarna zbóż. (...) A jako że państwu Lechitów wydarzyło się powstać na obszarze zawierającym rozległe lasy i gaje, o których starożytni wierzyli, iż zamieszkuje je Diana i że Diana rości sobie władztwo nad nimi, Cerera zaś uważana była za matkę i boginię urodzajów, których dostatków kraj potrzebował, (przeto) te dwie boginie: Diana w ich języku Dziewanną (Dziewana) zwana i Cerera zwana Marzanną (Marzyana) cieszyły się szczególnym kultem i nabożeństwem

[Długosz 1961: 165-166].

Tekstowym uzasadnieniem związków dziewanny z pierwotnymi wierzeniami Słowian, a szczególnie Marzanną, uosabiającą urodzaj i dostatek, jest także przywołana w liryku *przedwieczna pieśń*, w którą wsłuchane są

¹ W młodopolskich poezjach Dziewanna pojawia się również jako opiekunka wiejskich osad: *Niech Żywią bezustanny/ rozmnaża plon dokoła,/ Światowid i Dziewanny/ w pieciece dzierzgą siola* [E. Leszczyński, *Wy, co idziecie...*, WP, s. 376]

kwiaty. Owa pieśń niejako wiąże dwie rzeczywistości: legendarny świat wierzeń i świat przedstawiony w wierszu. Pieśń łączy też pole (a zatem łany zbóż), kwiaty i słońce, o czym mówi ostatni wers. Pieśń została określona przez poetkę nie tylko jako *polna*, *kwietna* i *słoneczna*, ale też (a może przede wszystkim, co sugeruje pierwsza pozycja tego przymiotnika) *zbożna*. *Zbożny* w pierwotnym znaczeniu to ‘obfitujący w zboże’, a więc ‘dostatni, szczęśliwy’. Mamy zatem kolejny punkt styczny między dziewanną a urodzajem. Wyeksponowany ciąg skojarzeniowy zbożny, polny – kwietny – słoneczny dodatkowo wspiera konotacje dziewanny ‘urodzaj’, ‘dostatek’, ‘bogactwo’.

Wizja *dziewanny* jako kwiatu *słonecznego* związanego z *witalizmem* uzasadnia również konotacje ‘erotyzm’, ‘seksualizm’. Utwory eksponujące takie konceptualizacje przedstawiają *dziewannę* w upalny, letni dzień, np.:

W dzień upalny – i nieme kochania tęsknicą,
Niech ramiona mię twoje łamliwe pochwyca
W dzień upalny, gdy kwitną *dziewanny*, powoje...

[J. Lemański, *Chcę, by mi twoje oczy*, s. 105]

lub precyzują ten czas, sprowadzając go do najgorętszej pory dnia – południa, np.:

Południe idzie upalne przez wrzosowiska:
Wyschlęgo ziela oddechy płyną upojne,
Czasami szklarka przelotna pod słońce błyska,
Albo motyle na kwiatach i pszczoły rojne;
Z gęstwiny kwietnej *dziewanna* dumnie wytryska.

Powietrze żarem drgającym skroś się przesyca,
jakby nim chwiała koników harmonia szklanna...
Z sosnowych pni gorejących kapie żywica,
A wśród spiekoty słonecznej złota *dziewanna*
Stoi przegięta, miłosna – jak południca.

[B. Ostrowska, *Dziewanna*, P, s. 89]

Moment południa wyobrażany jako pora pełni światła słonecznego, symbolu rozrodczego gorąca, popędu płciowego, płodności i południowego szaleństwa [Kopaliński 2006: 390] podkreśla asocjacje między *dziewanną* a *erotyzmem*. Południe jest również godziną południc, o których mowa w liryku. Południce w wierzeniach prasłowiańskich były morderczymi demonami, które ukazywały się w samo południe, by polować na nieuważnych żniwiarzy. Objawiały się pod postaciami ponętnych młodych dziewcząt

lub starych kobiet owiniętych w białe płótno. Południce uosabiały także wiry powietrzne, które powstawały w upalne dni przed burzą [Strzelczyk 2007: 168; Podgórcy 2005: 362-367]. Zderzenie *dziewanny z południcą* eliminuje dodatkowo wartościowane konotacje związane z erotyką pogodną, radosną. *Dziewanna* porównana do południcy ewokuje negatywną stronę miłości fizycznej. Podobne treści wyzwala nazwa kwiatu w utworze Z. Dębickiego, choć wykreowany przez poetę pejzaż z *dziewanną* jest zgoła odmienny:

Chwieje się na ugorze dziewanny kwiat złoty,
Z nieba cicho nań rosa srebrnym deszczem spada...
Gwiazdzistej, letniej nocy dziewczę się spowiada,
Gwiazdzistej, letniej nocy zwierza swe tęsknoty...

Chwieje się na ugorze dziewanny kwiat złoty,
Miesięczne światło z nieba jasną płynie falą,
Tłumionym długo ogniem źrenice się pałą,
A usta koralowe tak pragną piesszoty...

Miesięczne światło z nieba jasną płynie falą,
Dziewanna się kołysze na pustym ugorze,
Ramiona swe dziewczyna wyciąga w przestworze,
Świat nieznaną ją woła siniejącą dalą...

Dusza jak ptak się zrywa – i wyteża loty...
Lepiej spłonąć raz w ogniu, niż konać w tęsknocie...
Tam – w boru – świętojańskie gdzieś kwitną paprocie...
Chwieje się na ugorze dziewanny kwiat złoty.

[*Dziewanna*, Śk, s. 57]

Tym razem słoneczny, złoty kwiat ukazany został w świetle gwiazd i księżyca. Nastąpiło tu rozszerzenie referencji prototypowej dla barwy *złotej*, w wyniku przestrzennej styczności słońca i nieba, na *gwiazdy i księżyc* [por. Tokarski 2004 b: 102]. Związki ze *słońcem* aktywizują natomiast *świętojańskie paprocie*, łączone z nocą Kupały – słowiańskim świętem związanym z letnim przesileniem słońca. Noc Kupały była świętem ognia, wody, słońca i księżyca, urodzaju, płodności, radości i miłości. Nocny pejzaż nie dezaktualizuje zatem konotacji *dziewanny*, motywowanych związkami barwy jej kwiatów ze *słońcem*. Dodatkowo podkreślają je leksemy *ogień, palić*, które są nawiązaniem do metafory pojęciowej MIŁOŚĆ TO OGIEŃ. Pomimo jednak odesłań do radosnego świętowania nocy Kupały, w liryku na plan pierwszy zostały wysunięte konotacje skupione wokół 'niszczyciel-

skiej siły miłości zmysłowej? Takie wyobrażenie kwiatu wspierają w wierszu połączenia wyrazowe z pola tematycznego *śmierci: spłonąć (w ogniu), konać (w tęsknocie)*, a także *siniejąca dal*, która przywodzi na myśl skojarzenia z nieznaną przyszłością i smutkiem [zob. Tokarski 2004 b: 178-179].

Konotacja ‘miłość’ i jej uszczegółowienia, w tym ‘miłość piękna i dobra’, np.:

Tu było, na tej samej pulchnej trawie,
Gdzieśmy siedzieli, chłopców dwóch, dwie panny.
Kołysał wietrzyk srebrną mgłę na stawie,
Na łące pachła świeża woń dziewanny².

[J. N. Jaroń, *Wspomnienie*, s. 150]

jest dość mocno utrwalona w strukturze semantycznej słowa *dziewanna*. Cechy semantyczne, skupione wokół ‘miłości’, potwierdzają dziewiętnastowieczne „mowy kwiatów”, w których oznacza ona: „Tyś boginią mego serca”. Chociszewski powyższe znaczenie opatruje komentarzem: „Dziewanna u dawnych Słowian była boginią miłości, dlatego i kwiat, jój poświęcony, dotąd tę nazwę nosi” [1883: 14]. Wpływ na takie wyobrażenie dziewanny miała z pewnością ludowa, magiczna funkcja kwiatu w folklorze słowiańskim. Odwołania do czarodziejskich zastosowań dziewanny widoczne są w młodopolskich tekstach, np.:

Na próżno zrywam kwiat dziewanny łącznej
Smukły i kwietnej łodygi pręt z drzeniem
Dłoni przeginam w łuk krągły, kabłączny,

Końce do ziemi przyciskam kamieniem
I czynię bramę... Już nie mam w to wiary...
Choć tysiąc kwiatów zwiędło, ja pragnieniem

Serca nie ściągałam ciebie... Zwyczaj stary
Dziewcząt wciąż kłamał mi, jak dziecko psotne...
Kochanka nie przywiodły kwiatu czary...

[L. Staff, *Mistrz Twardowski*, I, s. 182-183]

Obraz *dziewanny* jako słonecznej rośliny o żółtych kwiatach obecny jest w późniejszych tekstach, np. Mieczysława Jastruna³ czy Haliny Poświatow-

² Konotację ‘miłość’ motywuje tu cecha ‘ma zapach’.

³ *Nie pominąć nawet tego żarnowca/ Ani dziewanny na piaszczystym wzgórzu,/ całej w żółtych stożkach, świecącej/ Słońcem z tysiąca i jednego dnia [Nie pominąć nawet tego żarnowca..., KOZ, s. 80].*

skie⁴. Liryk Poświatowskiej⁵ uwydatnia dodatkowo konotację *dziewanny* ‘miłość zmysłowa’, która – jak widać – kojarzona jest z nazwą kwiatu nie tylko w epoce Młodej Polski.

Przywoływane wcześniej teksty artystyczne Młodej Polski czas kwitnienia *dziewanny* regularnie łączą z *pełnią upalnego lata*, np. K. Zawistowskiej *Lato*, Z. Dębickiego *Dziewanna*, M. Wolskiej *Święto słońca*. Komponent ‘kwitnie latem’ uznać zatem należy za cechę typową, choć należy przy tym zaznaczyć, że nie jest on utrwalony w takim stopniu jak cecha ‘ma złocistożółte kwiaty’. Charakterystyka temporalna samodzielnie nie motywuje konotacji semantycznych. Cechy rozwijające domenę CZAS KWITNIENIA pełnią funkcję pomocniczą, pozwalają wydobyć konotacje poprzez dopełnienie przedstawionego obrazu lub wspomagają motywacje innych cech semantycznych.

Składniki subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA charakteryzuje wyraźniejszy status w ramie pojęciowej słowa. Teksty poetyckie, odwołujące się do skonwencjonalizowanego obrazu *dziewanny*, dowodzą relewancji cech ‘rośnie na piaskach’, np.: *Za nimi dziewanny/ z piaszczystych wydm się ruszyły* [J. Kasprowicz, *Święty Boże, Święty Mocny*, IV, s. 109]; ‘na ugorach’ [K. Zawistowskiej *Lato*, Z. Dębickiego *Dziewanna*]; ‘w miejscach nieurodzajnych’, np.: *Wertep, glina, dziewanny,/ Kij, kapelusz na oczach jak grzyb* [M. Wolska, *Opór pod Storożką*, Ww, s. 94]. Środowiskowe składniki znaczenia *dziewanny* zostały utrwalone w przysłowiu *Gdzie rośnie dziewanna, tam bez posagu panna*, które jest odzwierciedleniem obserwacji świata poczynionych przez człowieka. Nieurodzajne lub nieuprawiane grunty porastają z reguły osty, dziewanna i inne rośliny niewymagające żyznej gleby. Właściciel takich pól jest najczęściej człowiekiem ubogim [zob. Nowakowska 2005: 103]. Lokalizacja środowiskowa leży u podstaw łączenia *dziewanny* z kulturą ludową, co z kolei tłumaczy cechę ‘stanowi element wiejskiego krajobrazu’, np.: *I roz tęskniona twoja myśl niech mię oplączy,/ Jak dziewannę powoje przy chacie wieśniaczej* [J. Lemański, *Chcę, by mi twoje oczy*, s. 105].

Ze względu na oddalenie ugorów, piaszczystych wydm, czyli miejsc tradycyjnie związanych z *dziewanną*, od siedzib ludzkich, np.: *Jako dziewanny na jesiennym pustkowiu stoimy biedni,/ targani przez wicher i słotę* [M. Kormornicka, *Tęsknota*, s. 136], nazwa kwiatu konotuje ‘samotność’, ‘opuszczenie’, np.:

⁴ *dziewanna włosami ze złota/ włosami z rudej czerwieni / owinęła szyję/ pręży zielone piersi/ na smagłym ciele ziemi/ dziewanna nie zna wstydu/ dziewanna jest trawą/ zmarszczkami z promieni/ rozkwita/ dziewanna pod jasnym niebem/ gnie swe dywanowe ciało/ wszystkimi włosami/ chwali żyzną złotą nagość [W słońcu południa, s. 17].*

⁵ W twórczości Poświatowskiej motyw *dziewanny* skojarzonej z miłością pojawia się kilkakrotnie, np. w utworach: *w jakim białym szpitalu...* [s. 555], *chciałabym ci nakreślić portret dziewanny...* [s. 603].

Kopcie samotny grób,
pośród krwawników kopcie i dziewanny,
[J. Kasprówic, *Święty Boże, Święty Mocny*, IV, s. 103]

Wrzosowiska pod skroń mu się kładą,
Smukłe chwieją się nad nim dziewanny,-
On niedbały ni barw ich ni woni
Śni samotnie swój sen bezustanny.
[M. Szukiewicz, *Endymion*, P, s. 36]

W obu utworach przewija się motyw śmierci, dla którego uzasadnieniem jest skojarzenie *dziewanny* z *cmentarzem*, np.: *To te samotne cmentarzyska,/ Złoczone piachem i dziewanną*, [W. Dzierżanowski, *Kościółem moim...*, Nj, s. 136]. Łączenie *dziewanny* ze *śmiercią*, *cmentarzem*, który uzasadnia być może dawny zwyczaj palenia zrolowanych liści kwiatu na grobach, motywuje konotację ‘żałoby’, np.:

Dokąd idą umarli,
Nasi umarli?
Czy srebrnobłękitna cisza
Czeka nowego przybysza
Na jakiejś nieskończonej, niezemglonej łące,
Pod cieniem wiekuiстых, symbolicznych drzew –
I czy się tam kołyszą senne i mdlejące
Bładawozłote dziewanny,
W rytm wolny i nieustanny,
A z ust bezkrwistych płynie śpiew,
Żałobny śpiew?
[W. Sterling, *Hymn żałobny*, Zbiór5, s. 89]

Konotacje *dziewanny* związane ze *śmiercią* obecne są również we współczesnej strukturze semantycznej nazwy⁶.

Miejsce i sposób rośnięcia *dziewanny* może wyzwalać zgoła odmienne obrazy niż te przedstawione wyżej. *Dziewanna* jako kwiat wysoki, górujący nad innymi roślinami, a także rosnący na pustym obszarze (przypomnijmy tu fragment utworu W. Dzierżanowskiego: *Tu owdzie, niby maszty – łodygi dziewanny/ Żółcą się z dala kwieciami na pustym obszarze*) może ewokować ‘samotność o wymiarze heroicznym’, ‘nieugięte trwanie we wrogiej pustce’. Takie wyobrażenie kwiatu, obecne m.in. w utworze B. Ostrowskiej *Dzie-*

⁶ Por. *Na miedzach dziewanny/ rozjaśniają dnia szarość/ ziarno się sypie z powrotem/ do punktu wyjścia/ do Ziemi/ ja także tu powracam/ po krople spadające/ z ciepłych oczu Matki/ po zapach zaoranej ziemi/ zgrzytliwą melodię pługów/ przebaczenie Ojca/ ta ziemia/ rodzi dziś cmentarze/ na swój powracam* [J. Soszyńska, *Powroty*, s. 48]

wanna, przedstawia obraz Jana Stanisławskiego pod tym samym tytułem. Wiesław Juszcak pisze o nim w taki oto sposób: „Tutaj zarówno najbliższy, jak i najdalszy plan stepu, daleki rząd chałup, zamykających niski horyzont, wielka, gładka płaszczyzna nieba – wszystko to, stopione w jedno, otwiera się jakby leniwie, na samotną postać dziewanny, która w przyćmionym od upału świetle demonstruje swe heroiczne bytowanie w tajemniczej i wrogiej pustce. Znajdujemy się tu wobec zindywidualizowanego portretu rośliny, która – niby wielki aktor w subtelnym psychologicznym dramacie, niespodziewanie »staje się« na scenie i fascynuje nas swą osobowością jeszcze przed wypowiedzeniem pierwszej kwestii” [1979: 126]. Wydaje się, że malarz doskonale uchwycił istotne cechy kwiatu związane z miejscem rośnięcia. Obraz J. Stanisławskiego, korespondujący z młodopolskimi tekstami artystycznymi, potwierdza również typowe dla epoki Młodej Polski konotacje aktywowane przez nazwę kwiatu.

Komponenty domeny RELACJA DO CZŁOWIEKA nie wpływają w znaczący sposób na rozbudowę znaczenia *dziewanny*. Młodopolskie kreacje *dziewanny*, przynoszące charakterystykę zastosowań rośliny, pokazują, że jest ona wykorzystywana przez człowieka głównie ze względu na właściwości lecznicze, obrzędowe [por. M. Wolska, *Święto słońca*] i magiczne [por. L. Staff, *Mistrz Twardowski*]. Można tu przywołać jeszcze inny utwór, w którym poetka opisuje – niespełnione wszakże – zabiegi magiczne, mające zapewnić dziecku powodzenie i szczęście w życiu:

Anim wieszala
 Święconych ziół
 U głowy...
 Anim ciebie kąpała
 W dziewannie płowej
 Z lebiódką rozchodnikiem wół...
 Anim nosiła
 Ciebie po rosie w świtanie

[F. Arnsztajnowa, *Grajek*, PII, s. 60]

Lecznicze własności kwiatu eksponuje także nazwa gatunkowa *dziewanna lecznicza*.

Analiza tekstów artystycznych pozwoliła wykazać konceptualnie podstawowe, a niepoświadczone w faktach systemowych cechy *dziewanny*: ‘ma złocistożółte kwiaty’, ‘ma długą, prostą łodygę’, ‘jest wysoka’, ‘kwitnie latem’. Teksty poetyckie potwierdziły także relewancję komponentu ‘rośnie na nieurodzajnej glebie’, który został utrwalony w przysłowiu *Gdzie rośnie dziewanna, tam bez posagu panna*.

Dotychczasowe rozważania wskazują również, że najważniejsze miejsce w ramie pojęciowej słowa zajmują składniki domeny CECHY FIZYCZNE, a zwłaszcza charakterystyka kolorystyczna. Tworzą one stabilną część semantycznego rdzenia nazwy oraz motywują liczne konotacje, np.: ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘jasność’, ‘czystość’, ‘radość’, ‘witalność’, ‘biologizm’, ‘radość życia’, ‘młodość’ i ‘zdrowie’, ‘płodność natury’, ‘urodzaj’, ‘dostatek’, ‘bogactwo’, ‘erotyzm’, ‘seksualizm’.

Skonwencjonalizowany charakter składników subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA – ‘rośnie na piaskach, na ugorach’, ‘rośnie w miejscach odludnych’ wpływa na w miarę rozbudowaną strukturę tego fragmentu modelu pojęciowego *dziewanny*. Cechy środowiskowe nazwy uzasadniają konotacje ‘ubóstwo’, ‘samotność’, ‘opuszczenie’. Z charakterystyką lokatywną związany jest również obraz kwiatu, w którym na plan pierwszy wysuwają się konotacje ‘samotność heroiczna’, ‘trwanie pomimo przeciwności’.

Współczesny semantyczny obraz *dziewanny* jest bardzo słabo utrwalony. Tylko nieliczne teksty artystyczne eksponują nazwę kwiatu, a w zestawieniu wyników ankiety, przeprowadzonej przez M. Bondkowską, *dziewanna* w ogóle się nie pojawia, choć uwzględnione zostały w niej nazwy rodzajowe zajmujące peryferyjne pozycje kategorii KWIAT, np. *kalafior*, wskazany tylko przez jedną osobę [1994: 21-22]. Oznacza to, że *dziewanna* nie jest obecna w świadomości przeciętnego użytkownika współczesnej polszczyzny.





WRZOS

— SMUTNY KWIAT JESIENI

Słowo *wrzos* wywodzi się z języka praindoeuropejskiego **uerk*-, a jego etymologia jest niejasna [Boryś 2005: 712; Spólnik 1990: 63]. W. Boryś wyjaśnia, że nazwa mogła zostać przejęta z nieznanego języka, o czym świadczy różnorodność wyjściowych pie. form wyrazu [2005: 712]. W źródłach leksykograficznych z drugiej połowy dziewiętnastego i początku dwudziestego stulecia znajdujemy takie oto opisy leksemu *wrzos*: SWil – ‘(*Erica v. Calluna*), roślina z rodziny *wrzosowatych*, należąca do klasy 8ej rzędu *jednolubkowego* wedł. ukł. Linn.; gat.: = *pospolity* (*E. vulgaris*), krzew niski, łodygę ma nieco pogiętą, gałęzistą, kwiaty drobne lila-czerwone, niek. białe, rośnie obficie w lasach iglastych; = *ślótny* (*E. tetralix*), krzewinka podobna do poprzedzającej. Oba te gatunki wielorakie dają użytki: młode gałązki są dobrym pokarmem dla bydła, mian. owiec; z kwiatów pszczoły zbierają wiele miodu; w poprawianiu dróg i grobel *wrzos* dobrze zastępuje faszynę; w niektór. miejscach okrywają nim dachy; zmieszany i utłuczony z gliną służy do budownictwa wiejskiego; warzony daje garbnik, farbę żółto-czerwoną, i t. d.’; SW – ‘(*calluna*) roś. z rodziny *wrzosowatych*’.

Definicja *wrzosu* w SW jest tak lapidarna, że właściwie można ją pominąć, natomiast SWil podaje kilka ważkich informacji dotyczących wyglądu, miejsca rośnięcia i zastosowania rośliny. Przede wszystkim zaznacza, że oba wyróżnione gatunki (*wrzos pospolity* i *wrzos ślótny*) są do siebie podobne. Na tej podstawie można uznać, że wskazane w definicji słownikowej własności nazwy gatunkowej odpowiadają cechom charakteryzującym prototyp nazwy kwiatu. Wyeksponowane w SWil cechy fizyczne *wrzosu*: ‘jest niewielki’, ‘ma drobne kwiaty’, ‘kwiaty mają kolor lila-czerwony’, ‘niektóre kwiaty mają kolor biały’, ‘ma nierówne łodygi, przypominające gałązki’, ‘rośnie w postaci gęstej krzewinki’ potwierdzają teksty kreatywne. Najczęściej przywoływaną w młodopolskich poezjach właściwością *wrzosu*

jest liliowa barwa kwiatów, np.: *Jawiło mi się we śnie pawie pióro!/ Włos/ Liliowy miało, jak wrzos...* [M. Grossek-Korycka, *Jawiło mi się we śnie...*, U, s. 144], *Od liliowych wrzosów wstaje/ I płynie, płynie na rozstaje* [M. Markowska, *Babie lato*, Zbiór5, s. 224], *Od liliowych land wrzosowych/ płynie późny flet pastuszy* [B. Ostrowska, *Przedwieczerz*, P, s. 104]. Kilku słów komentarza wymaga różnica w opisie koloru kwiatów zawarta w SWil i w tekstach poetyckich. Słownik barwę wrzosa nazywa *lila-czerwoną*, co najprawdopodobniej oznacza kolor jasnofioletowy z odcieniem czerwieni. Z kolei w utworach poetyckich *wrzosom* przypisywana jest barwa *liliowa*, która i we współczesnej polszczyźnie, i w języku polskim z początku XX wieku¹ odnosi się do koloru jasnofioletowy. *Liliowy* jest zatem określeniem bardziej ogólnym, nie uszczegóławia z taką precyzją odcienia kolorystycznego kwiatów *wrzosu* jak nazwa koloru pochodząca ze SWil. Niemniej jednak obie nazwy (*lila-czerwony* i *liliowy*) wyróżniają barwę dominującą – fiolet, choć eksponują jej różne warianty kolorystyczne. O tym, że kwiatom wrzosa przyporządkowany jest kolor fioletowy, świadczy nie tylko potoczne wyobrażenie rośliny, ale także derywat *wrzosowy*, który nazywa jeden z odcieni fioleto [Tokarki 2004: 185].

Relevantną cechą fizyczną *wrzosu*, wskazaną w definicji, i znajdującą poświadczenia tekstowe jest również składnik ‘ma niewielki rozmiar’, np.: *Wrzos z Macierzanką pełza po krzemie./ Upadły krzyżem – całują ziemię./ Rozwarte na ścież łąпки badyla/ Zasłaty piasek bisiolem lila* [M. Grossek-Korycka, *Wiosna, Symfonia, Messa*, U, s. 313]; *I w zapomnienia grążona topiele./ W drzew idę cienie, kędy w leśnej ciszy./ U stóp mych wrzosy – mech się szary ściele* [M. Kulikowska, *Jakże mi pióro trzymać ręką drżącą...*, s. 100]; *Na pyszne buki i mizerne wrzosy/ Dłoń swą położył, stłumił wiatru tchnienie./ Drzewom i liściom nakazał milczenie* [K. Gliński, *Do słońca*, PIII, s. 63]. Z kolei komponenty ‘ma drobne kwiaty’, ‘ma nierówne łodygi, przypominające gałązki’, ‘rośnie w postaci gęstej krzewinki’ eksponowane są w tekstach za pomocą metafor ognia, płomieni (lub porównań do ognia, ogniska) czy też kobierca i dywanu, np.: *Wrzosowiska się rude płomienią* [B. Ostrowska, *Lasy*, P, s. 148]; *Jako smolna drzazga/ W leśnym ognisku, wśród wrzosów, wieczorem/ Płonie duch w ogniu czyścowej tęsknoty* [M. Kormornicka, *Nazajutrz*, s. 214]; *Kto z was nie stąpał po kobiercu z wrzosów/ Do tej ogromnej świątyni z zieleni*, [Z. Kamiński, *Po co*, Antologia, s. 177]; *Z wrzosowego kwiat dywanu./ A gdzie nigdzie z padalicy* [Z. Trzeszczkowska, *Przygrywka*, „Echo Lit. Art.” 1913, nr 3, s. 4].

¹ W SW *liljowy*, *lila* oznacza ‘kolor bzu, jasno-fiołkowy, jasno-fioletowy’.

Utwory poetyckie aktualizują także cechy, których nie uwzględnia definicja słownikowa: ‘ma sztywne łodygi’², np.: *I widziałem chwiejne ślady/ Na opornych kępkach wrzosa* [S. Rossowki, *W lesie*, s. 30]; oraz ‘ma zapach’, np.: *Padły już rosy/ O zmierzchu/ Na wonne wrzosa* [E. Bogdanowicz, *Nastrój*, Antologia, s. 23]; *Na liściach wiszą senne krople rosy,/ Śpią ziola, marzą woniejące wrzosa* [Z. Przesmycki, *Ranek w górach*, s. 48]. Składniki ‘ma sztywne łodygi’ oraz ‘ma zapach’ nie mają tak licznych poświadczeń w tekstach jak pozostałe cechy fizyczne.

Wydobyte z definicji i młodopolskich tekstów artystycznych składniki, rozwijające domenę CECHY FIZYCZNE, obecne są we współczesnej semantycznej strukturze *wrzosu* [zob. Piekarczyk 2004: 151-153].

Najczęściej eksponowanymi w modernistycznych tekstach konotacjami *wrzosu*, motywowanymi charakterystyką kolorystyczną, są ‘smutek’, ‘żał’, ‘melancholia’, np.:

I smętek jeno z łąki wstaje...
 Niby przędziwa haft stargany...
 I płynie, płynie po przez łąny...
 I płynie cicho na rozstaje...
 Ugorem idzie... hen daleko...
 W jesiennym słońcu z wiatrem płynie...
 Po wierzbach złotych... rokitinie...
 Płynie nad polem, lasem, rzeką...
 A śladem za nim gdzieś się snuje...
 Przędziwo srebrne mlecznych nici...
 (...)
 To znów się czepia nić zakłęta
 Liliowych wrzosów... to tęczowe
 W jakiejś się dumie zapamięta...
 I smętek jeno z łąki wstaje

[M. Kazecka, *Osty, piołuny i bylice...*, A, s. 52]

W przywołanym fragmencie utworu M. Kazeckiej liliowe wrzosa zostały ukazane na tle jesiennego krajobrazu. Z całego wiersza przebija nastrój przygnębienia i smutku, budowany poprzez nawiązania do jesieni – pory roku, która zapowiada zimę. Melancholijnej atmosfery nie przełamuje w wierszu słoneczna aura czy babie lato, ewokujące z reguły pozytywne

² Cechę tę pośrednio możemy wydobyć dzięki użytemu w słowniku określeniu *krzewinka*. Uzasadnieniem tego składnika jest również podane w definicji zastosowanie wrzosa. Roślina, której używano w budowie dróg, grobli i domów, musiała mieć raczej twarde i sztywne łodygi. Językowym świadectwem obecności tej cechy w modelu konceptualizacyjnym *wrzosu* jest słowo *wrzosianka* ‘ściana ułożona warstwami z wrzosa, pomieszanego z gliną rozrobioną’ (SW).

stany i emocje. W wierszu dobre, przyjemne doznania neutralizuje użycie wszechobecnego słowa *smutek*, a także leksemów *rozstaje*, *ugór*, które w niektórych kontekstach mogą wywoływać skojarzenia z zagubieniem i pustką. Nie bez znaczenia dla semantyki wiersza jest również czasownik *plynie*, który poprzez wielokrotne powtórzenie działa niemal hipnotycznie. Senna, letargiczna atmosfera, współgrająca z nadchodzącą zimą i zapadającą w sen zimowy fauną i florą, potęguje uczucia żalu i tęsknoty za odchodzącym latem, którego ostatnie ślady widoczne są jeszcze w przyrodzie. Czasownik *plynie* pełni w tekście jeszcze inną funkcję, a mianowicie przywołuje skojarzenia z płynącym, upływającym czasem i przemijaniem. Takie asocjacje pozwalają na metaforyczne odczytanie obrazu *jesieni* jako czasu, gdy życie ludzkie dobiega kresu.

W bardziej wyrazisty sposób konotacje *wrzosu* ‘przemijanie’, ‘ból’ zostały wyrażone w liryku K. Laskowskiego, gdzie ukazany został bliski związek *wrzosu* z szarą, mglistą jesienną pogodą:

Z tęczyowych rojeń, co w przestrzeni
Widział przed sobą wiosny dzień,
Zostały tylko mgły jesieni
I bliskich zmierzchów szary cień...
(...)
Zostały tylko wśród pochodu
Z tego, co wiosną dawał los –
W zgorzkniałej piersi ból zawodu
I u okienka leśny wrzos.

[Z *kielichów lilji, róż czerwieni*, P, s. 41-42]

Wykreowana w wierszu opozycja wiosna – jesień w metaforyczny sposób oddaje przeciwstawienie młodość (i związane z nią marzenia, nadzieje) – starość (i łączony z nią zawód, ból, smutek). Treści ewokowane przez *jesień*, percypowaną jako pora ponura, szara i nieprzyjemna, co eksponują frazeologizmy *jesienna pogoda*, *szaruga*, *plucha*, *słota*; *wiatr jesienny*, czyli ‘smutek’, ‘rozpacz’, ‘starość’, ‘zapowiedź śmierci’, przejmuje *wrzos*, np.:

Smętna szarość pochmurnej jesieni
W nieprzejrzany mrok boru przesiąka,
Pni się czepia, jak przędza pająka,
I z tłem wrzosów okwitłych się żeni...

[W. Dzierżanowski, *Smętna szarość pochmurnej jesieni...*, Nj, s. 81]

Pordzewiały w lesie wrzosy - -
 Życie tak rdzewieje -
 Wczesną wiosną jest zielone,
 Jak i one,

Potem kwitnie tak błękitnie
 W sny różowe i w nadzieje,
 Aż pod jesień -
 pordzewieje.

[Z. Dębicki, *Z pamiętnika*, Kiedy, s. 42]

Semantyczny obraz *wrzosu* otrzymuje zatem dodatkową motywację. Barwa *liliowa* (wyeksponowana w pierwszym utworze) wydaje się być niewystarczającym uzasadnieniem dla konotacji 'smutek', 'żał', 'przemijanie', 'starość'. Potrzebne było dodatkowe wsparcie motywacyjne, które stanowi najsilniej utrwalona w języku cecha *wrzosu* 'kwitnie jesienią'. O skonwencjonalizowanym charakterze tego komponentu świadczy nazwa dziewiątego miesiąca roku *wrzesień*, który pierwotnie oznaczał 'czas kwitnienia wrzosów'. Bliską relację między *wrzosem* a *wrześniem* w poetycki sposób ujął H. Skirmunt:

Wrześniu! w rosistej koronie wrzosowej,
 Ty, królewiczu, co stąpasz w zamgleniu
 W szacie przetkanej złotem, purpurowej!

Letnich masz nocy błękitność w spojrzeniu
 I fiołkowe uśmiechy masz w oku,
 A zatopionys cały we wspomnieniu!

 Pamiętasz? kiedym cię żegnał o zmroku,
 Jaką zabłysła twa dusza pięknoscią
 W prostocie wiosny, w wrzosowym uroku!...

 Tak - szarą ziemię liliową cichością
 Wrzesień dziś żegna, - na wrzosy już cienie
 Ciche się kładą. - Niezmierną ilością

Niebo zabłysło gwiazd... Leci wspomnienie...
 [Wrzesień, s. 20]

W przywołanym wierszu przedstawione zostało wyobrażenie jesieni, któremu odpowiada frazeologizm *polska złota jesień*. *Jesień* z wiersza Skirmunta wyzwała scenę ciepłego, słonecznego, spokojnego dnia. Punktem

odniesienia dla jesieni są tutaj lato i wiosna, a wrzesień jawi się jako przedłużenie czasu radości i uśmiechów. Uwydatnione w liryku wrzosa podkreślają wizję pełnego uroku miesiąca, kojarzonego nie tylko z pięknem, ale i z dostatkiem. Przyporządkowane wrześniowi złoto i purpura, barwy dominujące w jesiennym krajobrazie, symbolizują bowiem między innymi bogactwo i władzę. Ryszard Tokarski ustalił, że: „Scena związana z takim jesiennym dniem [ciepłym, słonecznym – dop. B.K.] ewokuje zarazem porę dojrzewania plonów oraz człowieka będącego w centrum tego świata – człowieka szczęśliwego. Takie użycia słowa *jesień* konotują ‘bogactwo’, ‘radość’, ‘piękno’” [2004: 109]. *Wrzos* przejmuje konotacje ewokowane przez taki obraz *jesieni*.

Ostatnie wersy utworu nawiązują jednak do motywu jesieni jako kresu przyrody i życia człowieka, co sugeruje słowo *wspomnienie*. Skłonność do wspomniania charakteryzuje z reguły ludzi starszych, którzy najlepsze lata mają już za sobą. Ich życie często sprowadza się do rozpamiętywania przeszłości, przywoływania czasów, gdy byli młodzi i szczęśliwi. Wyznaczników leksykalnych kresu w wierszu jest jednak więcej: *żegnać*, *szara ziemia*, *cicho*, *cienie*, *gwiazdy*, które ewokują zapadający zmierzch (noc) tożsamy ze zbliżającą się śmiercią. *Wrzosa*, współtworzące przedstawione obrazy jesieni, niejako łączą, spajają obie wizje. W pierwszej podkreślają urodę złotej jesieni, w drugiej – osuwają myśl o zbliżającej się śmierci, konceptualizowanej jako ciche, spokojne odchodzenie.

W młodopolskiej poezji odnajdujemy więcej tekstów, w których *wrzosa* są zwiastunem nadchodzącej zimy, którą można utożsamiać ze śmiercią, np.:

Na polach spokój wielki
I szafirowa pogoda.
Pod lasem dokwita wrzos.

Będzie niedługo zima!

[M. Wolska, *Pożegnanie*, Ww, s. 96]

Z kolei wyobrażenie *wrzosa* jako elementu słonecznej jesienniej przyrody ma dalsze konsekwencje, wyzwala bowiem konotacje ‘piękno’ i ‘dobre, intensywne emocje’, np.:

A słońce, co z rzęs kwiatów wypija łyżę rosy,
ma być mistrzem miłości. Ono mnie nauczył
kochać zarówno ciernie jak kwitnące wrzosa,

[M. Leliwa, *Sen o pięknie*, s. 90]

Niewielki rozmiar rośliny oraz to, że rośnie ona przy ziemi, a także *fioletowa* barwa kwiatów motywują konotację ‘pokora’, np.:

Na pyszne buki i mizerne wrzosa
 Dłoń swą położył, stłumił wiatru tchnienie,
 Drzewom i liściom nakazał milczenie,
 [K. Gliński, *Do słońca*, PIII, s. 63]

Wrzos z Macierzanką pełza po krzemie,
 Upadły krzyżem – całują ziemię,
 Rozwarte na ścież łąpki badyla
 Zasłały piasek bisiosem lila.
 [M. Grossek-Korycka, *Messa*, U, s. 313]

W pierwszym liryku omawiana cecha konotacyjna ujawniona została w wyniku skontrastowania *pysznych buków* i *mizernych wrzósów*. Poeta zakwalifikował w tym wersie wspaniałość drzew i marność, lichotę kwiatów. Na to zestawienie możemy nałożyć opozycję *pycha* – *pokora*. Przymiotnik *pyszny* oznacza przecież nie tylko ‘wspaniały, przepiękny’, ale również ‘pełen pychy, wyniosły, dumny’³. W drugim liryku konotację *wrzosu* ‘pokora’ wyzwała obraz pełzających i całujących ziemię kwiatów, które *upadły krzyżem*. W takim otoczeniu kontekstowym czasownik *pełza* można odczytać jako ‘korzy się’. Przedstawienie *wrzósów i macierzanek upadłych krzyżem* kieruje nasze myśli ku obrazom ludzi (np. mniszek i mnichów), którzy, leżąc krzyżem przed Bogiem, okazują swoją pokorę, niższość i uległość wobec Pana. ‘Piękno’ i ‘pokora’ nie są konotacjami *wrzosu*, które znajdują potwierdzenie w standardowej odmianie języka polskiego. W kulturze polskiej są jednak bez trudu łączone z *wrzosem*, o czym świadczy pochodząca z początku XX wieku książka Marii Rodziewiczówny *Wrzos*, której bohaterka ze względu na skromność oraz wdzięk *nieświeży, niepozorny* została nazwana właśnie *Wzrosem*. Cechy te obecne są również we współczesnym językowym obrazie słowa [zob. Piekarczyk 2004: 156-157], co świadczy nie tylko o ich trwałości, ale również zakorzenieniu w kulturze.

Z cechami ‘smutek’, ‘żał’, ‘melancholia’, ‘przemijanie’, stanowiącymi centrum konotacyjne *wrzosu*, współgrają składniki, należące do subramy MIEJSCE ROŚNIĘCIA. Definicja leksykograficzna uwzględnia komponent ‘rośnie obficie w lasach iglastych’, który potwierdzają teksty artystyczne, np.: *Głusza, jak w wielkim lesie kiedy wiatr opadnie/ Na trawę umęczony – i z wrzosem figluje* [F. Mirandola, *Czary*, LT, s. 43], *którymi błyszczą*

³ Kontekst nie pozwala precyzyjnie ustalić, o które znaczenie przymiotnika *pyszny* chodzi. Być może jest to zamierzony zabieg artystyczny, którego celem są różne możliwości interpretacyjne.

leśny wrzos [K. Przerwa-Tetmajer, *Szalony Faun*, s. 633]; *Został mi tylko ku jesieni/ Wierny towarzysz — leśny wrzos* [K. Laskowski, *Z kielichów lilji, róż czerwieni*, P, s. 41]; *Spojrzyj! znów leśny zakwitł wrzos...* [K. Laskowski, *Wrzos*, E, s. 68]. Teksty uwydatniają jeszcze inną cechę związaną z miejscem rośnięcia wrzosu: ‘rośnie w miejscach piaszczystych’, np.: *I pieśń ta płynie, jak zapachy świeże/ Dzikich jałowców i pustynnych wrzosów* [J. Kasprzowicz, *Mojżesz*, I, s. 246].

Wiedzy na temat miejsca i sposobu rośnięcia wrzosów dostarcza derywat *wrzosowisko* ‘teren porośły wrzosem’. Utwory poetyckie Młodej Polski lokują wrzosowiska najczęściej w miejscach niezamieszkałych, odludnych, np.:

Ścieżka, stopą deptana jelenią...
 – Otchłań borów gra pode mną w krąg –
 Wrzosowiska się rude płomienią
 Nad uśmiechem dolinowych łąk
 [B. Ostrowska, *Lasy*, P, s. 148]

Od górskich hal niekiedy spiekle wrzosowiska
 Dyszą nagłym powiewem woni opętańczej.
 [B. Ostrowska, *Ajaccio*, P, s. 209]

Taką konceptualizację wrzosu wiązać należy z bazą doświadczeniową człowieka. Obserwacja przyrody ukształtowała potoczne wyobrażenie o miejscu i sposobie rośnięcia tych kwiatów, co znalazło również wyraz w literaturze. Wrzosowiska odgrywają istotną rolę między innymi w dziewiętnastowiecznej powieści Emily Brontë *Wichrowe wzgórza*, w której tworzą klimat grozy i tajemniczości. Pisarka umiejscawia je z dala od siedzib ludzkich, nadając tym samym posępny, ponury i nieprzenikniony charakter. Młodopolscy poeci, ukazując wrzosy w podobnej scenerii, uwydatniają złowrogą i mroczną aurę, np.:

Martwo i niemo... Siwe głązy leżą
 wśród pniów zbutwiałych, paproci i wrzosów.
 Nigdy tu jasných nie widać niebiosów,
 nigdzie się zorzą bór nie budzi świeżą.
 Ta sama dawna ciemność bez granicy
 Odwiecznie tutaj spoczywa w spokoju;
 Żadne tu życie nie budzi zastoju –
 Martwo i niemo w puszczy, jak w kostnicy.
 Tylko się czasem mgły po drzewach włóczą,
 Powiewne mary, ciche i złowieszcze;
 [K. Przerwa-Tetmajer, *Martwa puszcza*, s. 497]

Charakterystyka lokatywna *wrzosu* ‘rośnie w miejscach odludnych’ aktywizuje konotacje tekstowe ‘wzbudza w człowieku poczucie osamotnienia’, np.:

Wrzosowiska pod skroń mu się kładą,
Smukłe chwieją się nad nim dziewanny,-
On niedbały ni barw ich ni woni
Śni samotnie swój sen bezustanny.

[M. Szukiewicz, *Endymion*, P, s. 36]

a także ‘sprzyja zadumie’, np.:

Świat w nocnym chylił się omdleniu
w zadumy sennej głuche tonie
i tylko kwiaty w zwiewnym tchnieniu
błyszczącym w nieba zamyśleniu
dalekim gwiazdom słały swoje wonie.
(...)

Na jego barki i na włosy
padała jasność złotą smugą
i kilka kropel świetlnej rosy
rzuciły nań naskalne wrzoso...
siedział i patrzył w pustkę długo

[K. Przerwa-Tetmajer, *Zmartwychwstały*, s. 412, 413]

i ‘zapominaniu’, np.:

I w zapomnienia grążona topiele,
W drzew idę cienie, kędy w leśnej ciszy,
U stóp mych wrzoso – mech się szary ściele,

[M. Kulikowska, *Jakże mi pióro trzymać ręką drżącą...*, s. 100]

Wrzoso, rosące w ustronnych, niezamieszkałych miejscach, stwarzają atmosferę intymności, dzięki czemu ewokują skojarzenia i refleksje związane z miłością i obiektem romantycznych westchnień, np.:

Migocą krople rosy
W puszystych, ciemnych wrzosach –
Migocą krople rosy
Jak perły w twoich włosach.

Gdzie złote gasną zorze,
 Świtają gwiazdy w mroczy –
 Gdy złote gasną zorze,
 Goreją twoje oczy.

Te światła wiekuiste
 Biją z odmętów głuszy?
 Czy z głębin twojej duszy
 Jaśniej wiekuiste?...

[J. Jedlicz, *Światła*, Zbiór5, s. 130]

Definicja słownikowa eksponuje typowe dla XIX wieku sposoby wykorzystania przez człowieka kwiatów wrzosu. Należy podkreślić, że w tekstach poetyckich nie znajdują one poświadczeń, z jednym wyjątkiem. Kilkakrotnie została w nich bowiem uwypuklona cecha 'z pyłków kwiatów wyrabia się miód', np.:

Jako ta pszczoła, co spieszy na wrzosa,
 Zanim okwitną, miód zbierać

[J. Kasproicz, (*I oto znowu wróciłaś*), I, s. 33]

Wszystkie wydobyte z młodopolskich utworów poetyckich cechy, rozwijające domeny MIEJSCE ROŚNIĘCIA i RELACJA DO CZŁOWIEKA, obecne są również we współczesnym modelu pojęciowym słowa *wrzos* [zob. Piekarczyk 157-158]. Analizy dotyczące fragmentu ramy pojęciowej, skupionej wokół składników domen CECHY FIZYCZNE i CZAS KWITNIENIA, także nie wykazały różnic w konceptualizacji wrzosu w tekstach artystycznych Młodej Polski i poezji współczesnej. Na tej podstawie można przyjąć, że obraz słowa utrwalony w języku i kulturze przełomu XIX i XX stulecia bez większych zmian przejęła współczesna polszczyzna. Jest to chyba jedyna nazwa kwiatu, której struktura semantyczna nie uległa przekształceniom, pomimo odmiennych sposobów postrzegania świata dawniej i dziś, uwarunkowanych zmianami cywilizacyjnymi, globalizacją, technicyzacją.

Nazwa *wrzos* wyróżnia się na tle kategorii KWIAT jeszcze z innego powodu. Otóż, D. Piekarczyk zauważyła [2004: 159], a młodopolski materiał poetycki to potwierdza, że semantyka *wrzosu* zdominowana jest przez konotacje nietypowe dla nazw rodzajowych kwiatów, a mianowicie 'smutek', 'żał', 'przygnębienie', 'rozpacz', 'przemijanie', 'osamotnienie'. Nazwa *wrzos* nie ewokuje skojarzeń, tradycyjnie łączonych z nazwami kwiatów, które mogłyby stanowić przeciwwagę dla cech negatywnie wartościujących. Nie-

liczne pozytywne konotacje są zbyt słabo utrwalone w polszczyźnie przełomy XIX i XX wieku, by mogły przełamać obraz *wrzosu* jako *smutnego kwiatu jesieni*.



Uwagi końcowe

W analitycznych rozdziałach pracy przedstawiono zrekonstruowane semantyczne obrazy piętnastu nazw kwiatów (*róży, lilii, narcyza, maku, konwalii, niezapominajki, fiołka, chabru, bzu, irysa, jaśminu, stokrotki, goździka, dziewanny, wrzosu*), które w modernistycznych tekstach artystycznych pojawiały się najczęściej i pełniły istotne funkcje w języku i kulturze Młodej Polski.

Analizy ukazały niezwykle wręcz obciążenia znaczeniowe badanych leksemów, czego odbiciem są bardzo rozbudowane, wielopoziomowe i wewnętrznie rozwarstwione struktury semantyczne poszczególnych nazw. Są one dowodem mocnego utrwalenia obrazów kwiatów i w potocznej, i w artystycznej świadomości użytkowników języka polskiego z przełomu XIX i XX stulecia. Silne nasemantyzowanie badanych jednostek leksykalnych świadczy również o kulturowej wyrazistości kwiatów, czego dodatkowym potwierdzeniem jest związany z nimi ustabilizowany system znaczeń symbolicznych.

Przyjęte w pracy założenia metodologiczne pozwoliły na taki opis znaczenia, który nie odzwierciedla wyłącznie zestawu przypadkowych cech, lecz ujawnia organizację leksyki nazywającej kwiaty, ukształtowaną pod wpływem bardziej ogólnych składników pojęciowych ówczesnego języka, obrazujących zarówno sposoby myślenia ludzi o wycinku rzeczywistości, który kryje się za nazwami kwiatów, jak i ukazujących pewne charakterystyczne dla badanej epoki ogólniejsze tendencje ujmowania i wartościowania świata.

Semantyczne dociekania, których celem było odnalezienie składników znaczenia zakodowanych w systemie języka, powtarzalnych i intersubiektywnych, umożliwiły ukazanie twardego rdzenia semantycznego jednostek leksykalnych, jak też konwencjonalnych fragmentów znaczenia,

tworzących centrum konotacyjne nazw kwiatów, mających często mocne poświadczenia kulturowe (np. konotacje *róży* ‘piękno’, ‘doskonałość’, ‘zwyyczajstwo’, ‘chwała’, ‘szczęście’, ‘radość’, ‘miłość’; *lilii* ‘czystość’, ‘niewinność’, ‘świętość’, ‘dobro’; *maku* ‘cisza’, ‘sen’, ‘śmierć’ czy *niezapominajki* ‘miłość wierna’, ‘wierność’, ‘pamięć’).

Opis znaczenia, uwzględniający całościowe, możliwie najszersze obrazy jednostek leksykalnych, pozwolił natomiast na wydobycie komponentów stanowiących innowacyjne, charakterystyczne dla epoki rozwinięcie cech systemowych, będących efektem transformacji semantycznych. Cechy te potencjalnie tkwiły w języku, ale ujawniły się dopiero w tekstach pod wpływem niecodziennych skojarzeń, niestandardowych połączeń wyrazowych, uwarunkowań kontekstowych. Teksty poetyckie niejako pokazały, w jaki sposób sfera językowej potencji przekształciła się w sferę językowej rzeczywistości. Z kolei konotacje tekstowe, cechy słabe, chwiejne, nierzadko będące wynikiem indywidualnych asocjacji, wyznaczyły kierunki, w których dokonał się dalszy znaczeniowy rozwój słów nazywających kwiaty. Współczesne utwory poetyckie dowiodły, że liczne cechy konotacyjne, które pojawiły się w modernistycznych tekstach jako pewne *novum*, przetrwały próbę czasu, zadomowiły się w języku i zyskały, dzięki powtarzalności tekstowej, status składników w miarę wyrazistych, mających wymiar intersubiektywny. Za przykład mogą tu posłużyć konotacje *róży*, np. ‘ból’, ‘cierpienie’, ‘zemsta’, ‘grzeszność’, ‘zło’, które są obecne we współczesnej strukturze semantycznej nazwy. Co prawda, nie znalazły one jeszcze potwierdzeń w faktach kodowych, ale być może sto lat, które dzielą nas od epoki Młodej Polski, to czas zbyt krótki, by mogły się dokonać tak trwałe, uwzględnione w systemie języka, zmiany.

Na przeciwnym biegunie znajdują się eksponowane w tekstach modernizmu konotacje tekstowe, które na przestrzeni lat zostały zagubione, nie były w stanie oprzeć się działaniu czasu i obecnie nie występują już we współczesnych obrazach kwiatów. Należą tu m.in. konotacje *lilii*, które w epoce Młodej Polski znajdowały oparcie w kulturowym łączeniu kwiatu z Maryją i Chrystusem, np.: szeroka gama cech związanych z ‘wybraniem’, ‘miłością mistyczną’, ‘opieką Boga’, ‘wiarą’, ‘życiem duchowym’. Zawężenie tego fragmentu ramy pojęciowej *lilii* we współczesnej polszczyźnie można tłumaczyć względami kulturowymi i społecznymi. Malejący wpływ Kościoła na świadomość Polaków, laicyzowanie się społeczeństwa powodują, że sfera życia religijnego nie odgrywa tak doniosłej roli w życiu ludzi jak dawniej, co znajduje odzwierciedlenie w języku. Widać zatem wyraźnie, że bez wsparcia kulturowego czy obyczajowego konotacje tekstowe nie tylko

nie mogły zmienić swojego statusu, ale nawet nie były w stanie utrzymać się w języku.

Opis znaczenia nazw kwiatów, który przewiduje miejsce dla cech inwariantnych, konotacji systemowych, a także szerokiej gamy konotacji tekstowych, pozwolił odtworzyć struktury spójne, uporządkowane, pełne i otwarte. Każda cecha będąca elementem takiej struktury ma swoje ściśle ustalone miejsce, jest logicznie i semantycznie umotywowanym następstwem cechy z wyższego piętra, zazwyczaj bardziej wyrazistej i mocniej utrwalonej, jak również motywuje składniki z pięter niższych, mniej stabilnych i rzadszych, będących jej rozwinięciem, uszczegółowieniem bądź konkretyzacją. Na przykład, *czzerwona* barwa płatków *maku* uzasadnia skonwencjonalizowaną cechę 'miłość zmysłowa', która z kolei motywuje konotację tekstową 'rozpusta'; oryginalny, kunsztowny układ i krój płatków *irysa* tłumaczy mocno utrwaloną konotację 'piękno wyrafinowane', która z kolei otwiera miejsce dla słabiej poświadczonych składników 'pretensjonalność', 'powierzchnowość'.

Analiza młodopolskich tekstów artystycznych pozwoliła zrekonstruować zarówno semantykę nazw ustabilizowanych w języku, np. *róży*, *lilii* czy *fiołka*, jak również obrazy kwiatów, których nazwy charakteryzuje słaby stopień językowego utrwalenia, np. *konwalii*, *goździka*, *jaśminu*, *bzu*, *dziewanny* czy *wrzosu*. Tradycyjne metody opisu znaczenia słowa okazały się w wypadku tych nazw nieskuteczne, gdyż zjawiska systemowe nie wnoszą dostatecznej wiedzy o językowych obrazach tych kwiatów. Materiał poetycki stawał się niejednokrotnie jedynym źródłem wiedzy na temat wyobrażeń związanych z kwiatami na przełomie XIX i XX wieku. Przykładowo, dzięki tekstom poetyckim udało się odnaleźć potwierdzenia językowe dla prototypowych cech *konwalii* 'ma białe kwiaty', 'jest niewielka', 'pachnie', 'zakwita w maju'. Badane teksty dowiodły również, że kulturowe funkcje *konwalii* znajdują odzwierciedlenie w języku w postaci konotacji, np. 'czystości', 'niewinności', 'skromności' i wiele innych. Duża liczba kontekstów eksponujących te składniki znaczenia dowodzi konceptualnej wyrazistości wskazanych cech. Analizowane utwory nie tylko pokazały zjawiska, które z kulturowego punktu widzenia były najistotniejsze, ale przyczyniły się również do ujawnienia całego wachlarza konotacji o różnym stopniu utrwalenia i uszczegółowienia, będących odbiciem tego, co ludzie myśleli, gdy posługiwali się słowem *konwalia* oraz w jaki sposób postrzegali konwalię jako element złożonego świata na przełomie wieków.

Młodopolskie obrazy kwiatów organizują przede wszystkim komponenty domeny CECHY FIZYCZNE, co świadczy o tym, że pełnią one najistotniejsze funkcje w semantyce nazw kwiatów, a być może również roślin.

Segmenty zbudowane wokół tej subramy stanowią najbardziej stabilną część znaczenia omawianych nazw i mają największy stopień złożoności, gdyż tworzą je liczne ścieżki konotacyjne, które często się przecinają. Duża frekwencja w tekstach, a także konceptualna wyrazistość składników rozwijających domenę CECHY FIZYCZNE dowodzi, że własności kwiatów związane z wyglądem i zapachem były dla użytkowników ówczesnego języka najważniejsze. Istotną rolę w modelach pojęciowych nazw kwiatów odgrywa również charakterystyka temporalna, a także środowiskowa. Taki stan rzeczy obecny jest również we współczesnych językowych obrazach kwiatów, co jest świadectwem tego, iż nasze zdolności percepcyjne zbieżne są ze sposobami postrzegania świata kwiatów właściwymi ludziom z przełomu XIX i XX wieków.

Na kształt młodopolskich obrazów kwiatów wpływają nie tylko realne właściwości roślin, ale również czynniki kulturowe (mity, legendy, przekonania, „mowy kwiatów”), a zwłaszcza tradycja antyczna i chrześcijańska, jak również filozofia, religia i literatura Wschodu, którą fascynowali się modernistyczni twórcy. Widoczne są różne sposoby przeszczepiania czy może raczej adaptowania kulturowych znaczeń symbolicznych związanych z kwiatami przez młodopolską poetykę. Kształtowana w ciągu wieków tradycyjna symbolika kwiatów, której na poziomie języka odpowiadają konotacje semantyczne, przejmowana była bez większych zmian i stanowiła o najbardziej stabilnym, ugruntowanym fragmencie sfery konotacyjnej słowa. Przykładem nazwy, której znaczenie zostało wymodelowane pod wpływem mitologii, jest chociażby *narcyz*. Słowo konotuje ‘samouwielbienie’, ‘odrzućenie miłości drugiej osoby’, ‘próżność’, ‘egoizm’, ‘introspekcję’, ‘zamknięcie się w sobie’, a podstawą tych składników semantycznych jest mitologiczna opowieść o zakochanym w sobie młodzieńcu – Narcyzie.

Konotacje mogą być także różnego typu twórczymi rozwinięciami ustalonych znaczeń, nierzadko w opozycji do tradycji, np. *lilia*, której stereotypowo przypisuje się dodatnie wartościowanie usankcjonowane dziedzictwem kultury chrześcijańskiej, w młodopolskich tekstach łączona jest z ‘chłodem emocjonalnym’, ‘śmiercią’, ‘tęsknotą’, ‘rezygnacją’, a także ‘kobiecością’ i ‘zmysłową namiętnością’. Za przykład może tu posłużyć również pozytywnie waloryzowana cecha *róży* ‘ma ciernie’, która poprzez skojarzenie z krzyżem i cierpiącym Chrystusem ewoluuje ku ‘mystycznemu odrodzeniu’ i zbawczemu wymiarowi Męki Pańskiej.

Innym jeszcze przejawem stosunku do tradycji jest unikanie eksponowania konwencjonalnych znaczeń, spychanie ich niejako do tła. Przykładem może tu być *fiołek*, który w kulturze Zachodu od starożytności po czasy współczesne kojarzony jest ze ‘śmiercią’ i ‘żałobą’. Moderniści, których

charakteryzowała skłonność do kontrastów wrażeń, niechętnie odwoływali się do tych ustabilizowanych znaczeń *fiolka*, stąd też wspomniane konotacje w analizowanych tekstach aktualizowane są sporadycznie. Wykorzystanie fiołka jako kwiatu tworzącego nastrój przygnębienia i melancholii było dla młodopolskiego pesymisty zbyt oczywiste i przewidywalne, nie wprowadzało uczuciowego kontrastu, nie poruszało uspionych emocji, nie drażniło zmęczonych zmysłów i nie zadziwiało. Z tego też powodu fiołek nie był atrakcyjnym elementem florystycznym jako znak śmierci i żaloby.

Jak nadmieniałam wyżej, na znaczenia przypisywane nazwom kwiatów oddziaływała również kultura Wschodu. Studia nad wschodnią literaturą i kulturą, przekładowa działalność twórców modernizmu, którzy przyczynili się do rozpowszechnienia dalekowschodnich dzieł, oraz recepcja filozofii Arthura Schopenhauera, w dużej mierze opartej na motywach myśli indyjskiej, przejętych głównie z wedanty, sankhji i buddyzmu, miały wpływ na światopogląd przełomu XIX i XX wieku. Pragnienie pograżenia się w niebycie jako reakcja na poczucie wyobcowania, ból istnienia i nieustający niepokój mają przecież swoje źródło w systemie filozoficznym Schopenhauera, w którym odnajdujemy zapożyczone z buddyzmu przekonanie, że „całe życie jest cierpieniem” – „Alles Leben Leiden ist” oraz „Quietiv des Willens”, czyli stan spoczynku woli, który łączony jest z buddyjską rezygnacją z żądz, dobrowolnym uśmierceniem woli do życia w celu osiągnięcia stanu nirwany [zob. Tuczyński 1981: 111, 114-115].

Przekonanie, że całe życie jest cierpieniem i związane z nim pragnienie nicości, nirwany jest jednym z czynników konstytuujących pesymistyczną, dekadencją wrażliwość charakterystyczną dla okresu modernizmu. Wśród innych przyczyn formujących światopogląd epoki można wymienić świadomość bankructwa wszelkich wierzeń, ideałów, prawd, wartości potęgowanych nadchodzącym końcem wieku, który często identyfikowano z końcem świata. Konsekwencją takiej postawy wobec życia i świata, w której dominowało przeświadczenia o nieistnieniu żadnych trwałych norm, było rozczarowanie, zwątpienie, żal, wszechogarniający smutek, znużenie i niewiara w życie.

Przedstawione w zarysie uwarunkowania światopoglądowe i filozoficzne w znaczący sposób wpłynęły na poetycki język Młodej Polski, a więc również na semantykę nazw kwiatów. W modernistycznych utworach artystycznych eksponowane są szczególne profile znaczeń słowa, które uruchamiają dodatkowe, często nowe sensory oraz współtworzą nastrój i atmosferę wierszy. W znaczeniu nazw (np. *róży*, *lilii*, *stokrotki*), które dotychczas ewokowały przede wszystkim przyjemne treści czy pozytywne doznania, obserwuje się zdecydowanie częstsze niż w innych epokach eksponowanie

ciągów konotacyjnych, rozwijających się wokół *smutku*, *cierpienia* i *śmierci*. W modernistycznej poezji zostały powołane do życia nieistniejące w naturze czarne róże i lilie, by pełniej i w bardziej sugestywny sposób wyrazić uczuciowość epoki. Pięknym kwiatom, tradycyjnie kojarzonym z wiosną i tym wszystkim, co ta pora roku uosabia, a więc młodością, życiem, radością, miłością, przypisano barwę śmierci, żałoby i smutku, modelując tym samym znaczenia słów nazywających owe kwiaty poprzez wyprofilowanie, wysunięcie na plan pierwszy składników o negatywnym nacechowaniu. Młodopolska poetyka, regularnie przypisując *różę* konotacje o ujemnym ładunku emocjonalnym, przełamała obowiązującą konwencję literacką przedstawiania *królowej kwiatów* wyłącznie w kontekście piękna, miłości i szczęścia.

Uwypuklanie w młodopolskich tekstach poetyckich fragmentów znaczenia skupionych wokół treści pesymistycznych, których wartościowanie może być ambiwalentne, oraz wokół konotacji nacechowanych jednoznacznie negatywnie (por. np. konotacje *czzerwonej róży* 'grzeszność', 'rozpusta', 'zemsta', 'zbrodnia', 'zło'), jest pochodną nie tylko pewnego światopoglądu, określonego stosunku modernisty do rzeczywistości, ale również jest uwarunkowane konwencją poetycką, realizowaną w różnorodny sposób w tekstach. Młodopolska poetyka, dążąca do odświeżenia, odnowienia stereotypowych, czasami już zużytych skojarzeń, wypracowała nowy sposób pisania o kwiatach. Świat roślin, a szczególnie kwiatów, w modernistycznych tekstach, obok uwarunkowanych tradycją kulturowo-literacką konotacji 'piękna', 'szczęścia' i 'dobra' dodatkowo, przywodzi na myśl (na skalę niespotykaną dotąd w kulturze i literaturze) treści waloryzowane ujemnie, a tym samym wywołuje dreszcz emocji, wprowadza niepokój, dysonans uczuciowy. Efekt taki był oczywiście zamierzony, gdyż celem modernistycznego twórcy było pobudzenie zmysłów, poruszenie zmęczonych wrażliwości. Wprowadzanie w radosne sytuacje pesymistycznego zgrzytu (stąd np. *wiosna boli*) K. Wyka określa mianem oksymoronu uczuciowego, który był ulubionym chwytem modernistów [2003: 256].

Fragmenty znaczenia skupione wokół pesymistycznych doznań są w młodopolskich tekstach rozbudowane i mocno utrwalone, o czym świadczy duża liczba kontekstów mających ponadindywidualny charakter. Nie są to jednostkowe asocjacje tłumaczące się wyłącznie na tle konkretnego kontekstu, lecz powtarzalne, skonwencjonalizowane i ustabilizowane konotacje, które znajdują uzasadnienie w faktach pozajęzykowych i są świadectwem szczególnie, właściwego epoce Młodej Polski, sposobu myślenia i o kwiatach, i o świecie w ogóle.

Konsekwencją takiego modelowania znaczenia nazw kwiatów jest dwubiegunowość semantyczna, która często odzwierciedla wielowymiarowość uczuć, niejednoznaczność doznawanych emocji, a nierzadko wprowadza pożądany przez modernistę kontrast wrażeń, a nawet ferment poznawczy. Dzieje się tak na przykład w wypadku *czerwonej róży*, która konotuje ‘miłość zmysłową’, będącą zarówno źródłem rozkoszy, szczęścia, jak i cierpienia. Podobnie rzecz się ma z *makiem*, który konotując przeciwstawne z pozoru treści ‘miłości erotycznej’ oraz ‘cierpienia’ i ‘śmierci’, stał się elementem poetyckiej gry Erosa i Thanatosa.

Młodopolska poetyka jest jednym z wielu możliwych sposobów oglądu świata poprzez język w dyskursie artystycznym. W modernistycznych tekstach poetyckich, w których mamy do czynienia z racjonalnością kreatywną [zob. Tokarski 2010], została zawarta wizja kwiatów, podporządkowana określonym uwarunkowaniom, które zostały opisane wyżej. Należy podkreślić, iż fragment świata, który tworzą kwiaty, ukryty za słowami modernistycznej poezji jest szczególnie i niepowtarzalny. Młodopolskie obrazy kwiatów wyróżniają się na tle innych epok pod różnymi względami. Przede wszystkim uderza częstsze występowanie nazw kwiatów w tekstach, dużo większe ich nasemantyzowanie w porównaniu z polszczyzną współczesną, nieco inna organizacja treści w obrębie struktur semantycznych, ponadto znacznie silniejsze eksponowanie konotacji związanych ze *smutkiem*, *cierpieniem*. Taki stan rzeczy dowodzi, że kwiaty pełniły bardzo ważne funkcje kulturowe na przełomie XIX i XX wieku, należały do kategorii słów kluczowych, niejako diagnostycznych dla sposobów postrzegania i oceny świata ówczesnych nosicieli języka. Można je traktować jako probierz polskiej kultury okresu Młodej Polski.

Zderzenie młodopolskich obrazów kwiatów ze współczesnymi i wynikające z tej konfrontacji różnice unaoczniają zmiany zachodzące w świecie, w umysłach ludzi, a także w języku. Jest to kolejny dowód względności świata, poznania i języka. Ten sam fragment rzeczywistości ujęty w języku poddany oglądowi z dwóch różnych perspektyw czasowych jawi się inaczej. Uświadamia nam to, że nie ma jednej wizji rzeczywistości, nie ma jednego obrazu świata nawet w obrębie tego samego języka. Zmieniająca się w czasie wiedza użytkowników języka o świecie, właściwy danym epokom światopogląd, różne postawy wobec życia, a także rozmaite typy doświadczeń odbijają się w strukturze języka i wpływają na semantyczne obrazy słów.

Cytowane zbiory poezji

- Adamowicz Bogusław, 1985, *Wybór poezji*, Kraków
- Antologia – *Antologia współczesnych poetów polskich*, 1908, ułożył K. Króliński, Lwów
- Arnsztajnowa Franciszka,
1895, *Poezye*, Warszawa (P)
1911, *Poezye. Serya druga*, Warszawa (PII)
- Baran Józef, 1984, *Wiersze wybrane*, Warszawa
- Bieder Edmund, 1901, *Poezye*, Kraków
- Brzozowski Korab Stanisław, 1978, *Poezje zebrane*, Kraków
- Brzozowski Korab Wincenty, 1980, *Utwory zebrane*, Kraków
- Buczkówna Mieczysława, 1980, *Wybór wierszy*, Warszawa
- Bukowiński Władysław,
1898, *Z marzeń i życia*, Warszawa (Zm)
1900, *Nowy zeszyt. Poezye*, Warszawa (Nz)
1912, *Na przełomie*, Warszawa (Np)
- Butrymowicz Bogusław, 1897, *Poezje*, t. 1, Kraków
- Bystram J. N., 1913, *Lirykon*, Kraków
- Czerkawska Maryla,
1908, *Poezye*, Kraków (P)
1914-1915, *Poezje z 1914-1915 roku*, Kraków-Bezmiechowa (P1914)
- Daniłowski Gustaw, 1902, *Poezje*, Kraków
- Dębicki Zdzisław,
1904, *Święto kwiatów*, Lwów (Śk)
1907, *Kiedy ranne wstają zorze*, *Poezye*, Lwów (Kiedy)
1923, *Poezje 1898-1923*, Warszawa (P)
- Dobrowolski Adam, 1905, *Nastroje*, Lwów
- Dobrzański Mirosław, 1909, *Pusta noc*, Kraków

- Duchińska Seweryna, 1893, *Pamiętnik – Poezye*, Lwów
Dzierżanowski Wiktor,
1903, *Poezye*, Warszawa (P)
1912, *Nam jeno szумы zwiastują wiosnę...*, Warszawa (Nj)
Ejsmond Julian, 1909, *Wiersze*, Warszawa
Galiński Franciszek, 1909, *Wnętrze. Poezye*, Warszawa
Gawalewicz Maryan, 1896, *Poezye*, Kraków
Gliński Kazimierz,
1893, *Poezye*, Warszawa (P)
1898, *Polne kwiaty. Poezye*, Warszawa (PII)
1900, *Wybór poezji*, Warszawa (WP)
1902, *Poezye*, Warszawa (PIII)
Gliński Mieczysław, 1901, *Poezye*, Warszawa
Gliszczyński Artur, 1901, *Z mroku i dymu. Poezye*, Warszawa
Górski Konstanty Maria, 1987, *Wiersze wybrane*, Kraków
Gralewski Stefan,
1909, *Melodye duszy. Poezye*, Lwów
1912, *Legends o kwiatach (Na podstawie źródeł arabskich, starogreckich i chrześcijańskich)*, Kraków
Grodzicka-Czechowska Wacława, 1913, *Poezje*, t. 4, *Śród swoich*, Warszawa
Harasymowicz Jerzy, 1986, *Wybór wierszy*, t. 1, Kraków
Herbert Zbigniew, 2001, *Król mrówek Prywatna mitologia*, Kraków
Hłasko Stanisław, 1900, *Poezye*, Warszawa
Hordysz Wacław, 1914, *Powitanie słońca. Poezye*, Kraków
Idzikowski Zygmunt, 1912, *Poezye*, Warszawa
Iłkiewiczówna Kazimiera, 1971, *Wiersze zebrane*, t.1, Warszawa
Irzykowski Karol, 1977, *Wiersze i dramaty*, Kraków
Jachowicz Genowefa,
1998, *Kwiaty na skale. Wiersze*, Warszawa (KnS)
1999, *Utrudzona nadzieją. Wybór wierszy*, Warszawa (UN)
Jankowski Czesław, 1897, *Wybór poezji*, Warszawa
Jaroń Jan Nikodem, 1932, *Z pamiętnika Górnoszlązaka oraz inne wiersze liryczne*, Katowice
Jedlicz Józef, 1912, *Nieznanemu Bogu*, Warszawa
Jellenta Cezary, 1902, *Orfan*, Kraków
Karoli Władysław, 1892, *Swoim i sobie*, Kraków
Kasprowicz Jan, 1973-2002, *Utwory literackie, Pisma zebrane*, t. 1-6, Kraków
Kazecka Maria,
1903, *Kędy milczy słońce*, Lwów (K)

- 1904, *Akwarelle*, Lwów (A)
1905, *Poezje*, t. 3, Lwów (P)
- Kern Ludwik Jerzy, 1992, *Portrety kwiatów. Wiersze*, Kraków
- Kłopotowska Anna, 1899, *Jeszcze rymy!*, Warszawa
- Komornicka Maria, 1996, *Utwory poetyckie*, Kraków
- Korycka Grossek Maria,
1904, *Poezje*, Warszawa (P)
2005, *Utwory wybrane*, Kraków (U)
- Kosiakiewicz Wincenty, 1901, *Poezje*, Warszawa
- Kościński Władysław, 1919, *U brzegu ciszy*, Warszawa
- Koźmiński Paweł, 1896, *Poezje*, Warszawa
- KOZ – *Kwiaty ojczystej ziemi*, 1983, wybór wierszy L. Marjańska, Warszawa
- Króliński Kazimierz, 1908, *I mówi do mnie wieś. Poezje*, Lwów
- Krzyżanowska Wanda, 1908, *Poezje*, Kraków
- Kubisz Jan, 1902, *Z niwy śląskiej. Wiersze*, Lwów
- Kucharczyk Antoni, 1908, *Wiersze, piosnki z naszej wioski*, Lwów (PII)
- Kuczyński Józef, 1890, *Poezje*, Warszawa
- Kulikowska Marcelina, 2001, *Poezje*, Białystok (P)
- Kuraś Ferdynand, 1914, *Z ojczystych łąków. Zbiorek poezji*, Warszawa
- Lange Antoni,
1895, *Poezje, część I*, Kraków (P)
1979, *Rozmyślania i inne wiersze*, Warszawa (R)
- Laskowski Kazimierz,
1901, *Wiersze i śpiewki*, Warszawa (WiS)
1903, *Melodye*, Warszawa (M), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=40176&s=1 (dostęp: 10 lutego 2011)
1905, *Melodye. Serya II*, Warszawa (MII), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=40177&s=1 (dostęp: 10 lutego 2011)
1905, *Pozwól mi mówić!... Erotyki*, Warszawa (E), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=44417&s=1 (dostęp: 10 lutego 2011)
1908, *Na przyzbie*, Warszawa (NP), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=43129&s=1 (dostęp: 10 lutego 2011)
1909, *Wybór prac poetyckich*, t. 1, t. 6, Warszawa (WI, WVI)
1911, *Choć jeno Polską chodzę... Poezje*, Warszawa (P), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=40171&s=1 (dostęp: 10 lutego 2011)
- Leliwa Maria, 1917, *Elegie wiosenne*, Kraków
- Lemański Jan, 1973, *Poezje wybrane*, Warszawa
- Leszczyński Edward,
1910, *Wiosenne niebo*, Kraków (WN)
1988, *Wybór poezji*, Kraków-Wrocław (WP)

- Leśmian Bolesław, 1982, *Poezje*, Lublin
- Lewandowski Kazimierz, 1900, *Lais*, Kraków
- Lieder Rolicz Waclaw, 2003, *Poezje wybrane*, Kraków
- Ligocki Edward, 1921, *W ogrodzie róż*, Warszawa
- Lipkowski Józef (Jatrań), 1900, *Poezje*, Paryż
- Lubecki Kazimierz, 1902, *Poezyi tom trzeci*, Kraków
- Łaszczyński Witold, 1899, *Poezje*, Warszawa
- Machalewski Stefan, 1907, *W noc letnią*, *Poezje*, Warszawa
- Metelicki Michał, 1893, *Poezje*, Petersburg
- Miciński Tadeusz, 1980, *Poezje*, Kraków
- Miłaszewski Stanisław, 1911, *Gest wewnętrzny. Poezje*, Warszawa
- Minkiewicz Romuald, 1922, *Listy miłosne i pieśni*, Wilno
- Mirandolla Franciszek, 1898, *Liber Tristium*, Kraków
- Morstin Ludwik Hieronim, 1909, *Chwasty kwitnące na rodzajnym polu. Poezje*, Kraków
- Mrozowicka Zofia, 1926, *Godzina ciszy*, Lwów
- Nalepiński Tadeusz, 1905, *Gaśnienie*, Kraków
- Neumanowa Anna, 1901, *Poezje*, Kraków
- Niemojewski Andrzej, 1955, *Wybór poezji*, Kraków
- Nowicki Franciszek, 1960, *Wybór poezji*, Kraków
- Oppman Artur, 1958, *Wiersze wybrane*, Warszawa
- Or Amir, 2006, *Wiersz*, Olsztyn
- Orkan Władysław, 1968, *Poezje zebrane*, Kraków, t. 1, 2, (I, II)
- Ostrowska Bronisława,
1902, *Opale*, Warszawa (O)
1910, *Chusty ofiarne*, Warszawa (Ch)
1999, *Poezje wybrane*, Kraków (P)
- Perzyński Włodzimierz, 1902, *Poezje*, Warszawa
- Pietrzycki Jan,
1901, *Poezje*, Warszawa (P)
1914, *Fragmenty. Wybór liryków*, Warszawa (F)
- Podhorska Jadwiga, 1906, *Poezje*, Kraków (P)
- Poetki MP – *Poetki Młodej Polski*, 1963, zebrał i opracował J. Z. Jakubowski, Warszawa
- Poetki przełomu – *Poetki przełomu XIX i XX wieku. Antologia*, 2000, Białystok
- Poświatowska Halina, 2000, *Wszystkie wiersze*, Kraków
- Przesmycki Zenon (Miriam), 1982, *Wybór poezji*, Kraków
- Pusłowski Xawery, 1899, *Barweny*, Kraków
- Rossowski Stanisław, 1899, *Psyche. Poezje*, Lwów
- Rostkowski Zygmunt, 1900, *Stargane struny. Rymów garść*, Warszawa

- Róże – *Róże, lilie, tuberozy. Młodopolskie wiersze o kwiatach*, 1988, wybór, układ i wstęp I. Sikora, Szczecin
- Różycki Zygmunt,
1905, *Liliowe śnienia. Poezycy, Serya II*, Kraków (LŚ), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50177&s=1 (dostęp: 28 lutego 2011)
1906, *Pocałunki. Poezycy seria III*, Warszawa (P), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50178&s=1 (dostęp: 28 lutego 2011)
1907, *Serdeczna skarga. Poezycy. Serya IV*, Warszawa-Lwów (SS)
1909, *Płomienne kwiaty. Poezycy. Serya V*, Warszawa-Lwów (PK), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50180&s=1 (dostęp: 28 lutego 2011)
1911, *Szkarłatna wizya. Poezycy. Serya VI*, Warszawa (SW), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50184&s=1 (dostęp: 28 lutego 2011)
1913, *Zielone oczy. Poezycy. Serya VIII*, Warszawa-Kijów (ZO), za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50181&s=1 (dostęp: 28 lutego 2011)
- Ruffer Józef, 1985, *Wybór poezji*, Kraków
- Rydel Lucjan, 2004, *Poezycy wybrane*, Kraków
- Rygier Leon, 1904, *Poezycy*, Warszawa
- Skirmunt Henryk, 1903, *Poezycy*, Warszawa
- Słoński Edward,
1911, *Wybór poezji*, Warszawa (WP)
1979, *Wybór wierszy*, Warszawa (WW)
- SoK – *Strofy o kwiatach*, 1981, wybór, opracowanie i posłowie J. Kolbuszewski, Warszawa
- SoPR – *Strofy o porach roku. Antologia*, 1985, Warszawa
- Soszyńska Janina, 1999, *Podlasie, jakie pamiętam. Wiersze wybrane i nowe*, Białystok
- Srokowski Mieczysław, 1899, *Chore sny*, Lwów, za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=52823&s=1 (dostęp: 5 lutego 2011)
- Staff Ludwik Maria, 2004, *Utwory wybrane*, Kraków
- Staff Leopold, 1967, *Poezycy zebrane*, Warszawa, t. 1, 2
- Stanisławska Wanda, 1907, *Szare kartki. Poezycy*, Kraków
- Stodor Adam,
1906, *Con dolore. Poezycy*, Warszawa (Cd)
1912, *W walce o słońce*, Lwów (Ww)
- Szandlerowski Antoni, 1907, *Sąd wam niosę*, Warszawa, za: http://www.pbi.edu.pl/book_reader.php?p=50773&s=1 (dostęp: 8 lutego 2011)
- Szczepański Ludwik, 1993, *Poezycy wybrane*, Kraków

- Szczęśny Aleksander, 2000, *Poezje wybrane*, Kraków
Szukiewicz Maciej,
1901, *Poezje*, Kraków (P)
1913, *Na głębiach*, Kraków-Warszawa
1936, *Rymy i rytmy*, Kraków (RiR)
Tetmajer Przerwa Kazimierz, 1980, *Poezje*, Warszawa
Twardowski Jan, 1992, *Wiersze*, Białystok
Weysenhoff Józef, 1911, *Erotyki*, Warszawa
Wiediger Waclaw, 1905, *Usta mroku. Poezje*, Kraków
Wierzbicki Józef Stanisław,
1894, *Poezje*, Kraków (P)
1898, *O brzasku*, Mińsk (OB)
1905, *Ku Słońcu. Poezje*, Lwów (KS)
Wojaczek Rafał, 2007, *Wiersze zebrane*, Wrocław
Wojnarowska Zofia,
1920, *Księga miłości*, Warszawa (KM)
1913, *Poezje*, Warszawa (P)
1960, *Wybór wierszy*, Warszawa (Ww)
Wolska Maryla,
1901, *Thème varié*, Lwów (Tv)
1901, *Symfonia jesienna*, Lwów (SJ)
2003, *Wiersze wybrane*, Kraków (Ww)
Wolski Waclaw,
1902, *Nieznany. Poezje. Serja pierwsza*, Kraków (PI)
1908, *Powieść tajemna*, Kraków (PT)
1912, *Mare tenebrarum. Poezje. Serja czwarta*, Warszawa (M)
Woczyński Kazimierz, 1904, *Poezje*, Kraków
Wroczyński Jan, 1905, *Gawoty gwiazdne. Poezje prozą*, Lwów
Wroczyński Kazimierz, 1908, *Z zapatrzeń*, Warszawa
Wroński Henryk, 1906, *Rozbrzaski*, Warszawa-Kraków
Wyrzykowski Stanisław, 1931, *Plon życia*, Warszawa
Wyspiański Stanisław, 1979, *Wybór poezji*, Kraków
Zagórski Włodzimierz, 1894, *Poezje. Z teki chochlika*, Warszawa
Zaleska Saryusz Krystyna,
1901, *Pejzaże*, Kraków (Pj)
1901, *Spotkanym w drodze wrażeniom i ludziom*, Kraków (S)
1910, *Poezje*, Kraków (Po)
Zalewski Władysław, 1902, *Skrzydła wichrowe*, Warszawa
Zaruski Mariusz, 1977, *Sonety morskie*, Gdańsk
Zawistowska Kazimiera, 1923, *Poezje*, Warszawa-Kraków

Zbierzchowski Henryk,

1902, *Impresye*, Kraków (I)

1906, *Baśnie. Poezyc serya II*, Lwów (B)

Zbiór⁴, Zbiór⁵ – *Zbiór poetów polskich XIX w.*, 1967, opracowanie P. Hertz,
t. 4, 5, Warszawa

Żuławski Jerzy, 1908, *Poezyc*, Lwów, t. 1-4

Bibliografia

- Amerykańska antropologia*, 1993: *Amerykańska antropologia kognitywna. Poznanie języka, klasyfikacja i kultura*, red. M. Buchnowski, Warszawa
- Andrearczyk T., 2007, *Sen o maku*, „Panacea”, nr 3
- Antologia, 1987, *Antologia mistyków franciszkańskich*, red. S. Kafel, t. 3, Warszawa
- Anusiewicz J.,
1990, *Językowo-kulturowy obraz kota w polszczyźnie*, „Etnolingwistyka”, nr 3
1991, *Kulturowa teoria języka. Zarys problematyki*, „Język a Kultura”, t. 1
1994, *Lingwistyka kulturowa. Zarys problematyki*, Wrocław
2004, *Problematyka językowego obrazu świata w poglądach niektórych językoznawców i filozofów niemieckich XX wieku*, w: JOS
- Apresjan J.D., 1980, *Semantyka leksykalna. Synonimiczne środki języka*, Wrocław
- Askanas K., 1975, *Już starożytni*, „Kwiaty”, nr 4
- Awdziejew A., 1999, *Standardy semantyczne w gramatyce komunikacyjnej (teoria i zastosowanie)*, w: *Gramatyka komunikacyjna*, red. A. Awdziejew, Warszawa-Kraków
- Bachelard G.,
1957, *L'Air et lessonges. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris
1969, *Płomień świecy*, „Poezja”, nr 1 i 2
- Bachórz J., 1972, *Poszukiwanie realizmu. Studium o polskich obrazkach prozą w okresie międzypowstaniowym 1831-1863*, Gdańsk
- Bańkowski A., 2000, *Etymologiczny słownik języka polskiego*, Warszawa
- Bartmiński J.,
1980, *Założenia teoretyczne słownika*, w: *Słownik ludowych stereotypów językowych. Zeszyt próbny*, Wrocław

- 1984, *Definicja leksykograficzna a opis języka*, w: *Słownictwo w opisie języka*, red. K. Polański, Katowice
- 1988, *Definicja kognitywna jako narzędzie opisu konotacji*, w: *Konotacja*
- 1991, *Konwersatorium „Język a Kultura”*. Projekt programu, „Język a Kultura”, t. 1
- 1993, *O profilowaniu i profilach raz jeszcze*, w: *O definicjach*
- 1997, *Dom i świat – opozycja czy współdziałanie*, w: *Dom w języku i kulturze*, red. G. Sawicka, Szczecin
- 1998, *Podstawy lingwistycznych badań nad stereotypem – na przykładzie stereotypu matki*, „Język a Kultura”, t. 12
- 2006, *Językowe podstawy obrazu świata*, Lublin
- Bartmiński J., Tokarski R., 1993, *Definicja semantyczna: czego i dla kogo?*, w: *O definicjach*
- Baturewicz F., /b.d.w./, *Znaczenie symboliczne kolorów i kwiatów*, Warszawa
- Berman J., 1990, *Narcissism and the Novel*, New York University Press
- Biała A., 2009, *Literatura i malarstwo. Korespondencja sztuk*, Warszawa
- Biedermann H., 2001, *Leksykon symboli*, Warszawa
- Bondkowska M., 1994, *Szkiełło pola semantyczno-leksykalnego kwiatów w polszczyźnie*, „Poradnik Językowy”, z. 8-9
- Boryś W., 2005, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków
- Bruner J.S., Goodnow J.J., Austin G.A., 1957, *A Study of Thinking*, New York
- Brückner A., 1993, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Warszawa
- Bugajski M., 2004, *Jak pachnie rezeda. Lingwistyczne studium zapachów*, Wrocław
- Buchnowski M., Burszta W. J., 1993, *Antropologia kognitywna. Charakterystyka orientacji*, w: *Amerykańska antropologia*
- Buttler D., 1967, *Koncepcja pola znaczeniowego*, „Przegląd Humanistyczny”, XI, z. 2
- BT, 1980, *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu. Biblia Tysiąclecia*, Poznań-Warszawa
- BW, 1968, *Biblia to jest Księgi Starego i Nowego Testamentu z łacińskiego na język polski przełożone przez ks. Jakuba Wujka*, Warszawa
- Carr-Gromm S., 2005, *Słownik symboli w sztuce. Motywy, mity, legendy w malarstwie i rzeźbie*, Warszawa
- Chantraine P., 1983, *Dictionnaire étymologique de la langue grecque. Histoire des mots*, Paris
- Charbonnier G., 1968, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, Warszawa
- Chenel A.P., Simarro A.S., 2008, *Słownik symboli*, Warszawa
- Chevalier J., Gheerbrant A., 1996, *Dictionary of symbols*, London
- Chlebda W., 1993, *Słownik a „dwuoczne postrzeganie świata”*, w: *O definicjach*

- Chociszewski J.,
1883, *Róże i niezapominajki. Książeczka dla serc kochających, a szczególnie dla narzeczonych zawierająca rozmowę kwiatami, opowiadania, rady i wskazówki dla młodzieży płci obojga oraz wybór wierszy dla rozrywki wesółych kólek towarzyskich*, Poznań
1900, *Przewodnik do pisania listów miłosnych, tyjących się ożenienia i zamążpójścia, z dodaniem wieszczbiarki, rozmowy kwiatami i znaczkami pocztowymi, abecadła miłości tudzież wierszy i piosnek dla kochanków i narzeczonych*, Bytom
- Cirlot J.E., 2006, *Słownik symboli*, Kraków
- Corbin A., 1998, *We władzy wstrętu*, Warszawa
- Cotterell A., 1993, *Słownik mitów świata*, Łódź
- Creuzer F., 1812, *Symbolik und Mythologie der alten Völker, besonders der Griechen*, t. 4, Lipsk i Darmstadt
- Cuyckens H., 1984, *Towards a non-unified theory of word meaning*, w: *Lexical Semantics. Papers from the Parasession on Lexical Semantics, Chicago 27-28 April 1984*, red. D. Terten, V. Mishra, J. Drogo, Chicago
- Czyż A., 1997, *Mortęska, Druźbicki i lilie mistyczne. Symbolika roślinna w prozie polskiej wczesnego baroku*, w: *Literacka symbolika roślin*
- Dąbrowska A., 2002, *Symbolika barw i światła w Hymnach Jana Kasprowicza*, Bydgoszcz
- Delumeau J., 1996, *Historia raj. Ogród rozkoszy*, Warszawa
- Długosz J., 1961, *Roczniki czyli Kroniki sławnego Królestwa Polskiego*, Warszawa
- Dufour F.S.P., *Historia prostytucji od czasów najdawniejszych do XX w.*, t. 1, Gdynia
- Dunin-Borkowski J., 1856-1857, *Pisma*, t. 1, *Mowa kwiatów*, Lwów
- Dzieniszewska A., 1980, *Zielnik poetycki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej (przegląd motywów kwiatowych w twórczości obejmującej lata 1924-1928)*, „Poezja”, nr 5
- Eco U., 1991, *Dopiski na marginesie „Imienia róży”*, w: *Imię róży*, Warszawa
- Eliade M., 1993, *Traktat o historii religii*, Łódź
- Feuillet M., 2006, *Leksykon symboli chrześcijańskich*, Poznań
- Fife J., 1994, *Wykłady z gramatyki kognitywnej*, w: *Podstawy gramatyki*
- Filar D., 1998, *„Ta dłoń może być garścią i może być pięścią” – obrazy językowo-kulturowe w ramie pojęciowej dłoni*, w: „Język a Kultura”, t. 12
- Filar D., Głaz A., 1996, *Obraz ręki w języku polskim i angielskim*, w: *Językowa kategoryzacja*
- Fillmore Ch.J., 1977, *Topics in Lexical Semantics*, w: *Current Issues in Linguistic Theory*,

- ed. by R. W. Cole, Bloomington-London
 1982, *Frame Semantics*, w: *Linguistics in the Morning Calm. Selected Papers from SICOL-1981*, ed. by The Linguistic Society of Korea, Han-shin Publishing Company, Seoul, Korea
 1985, *Frame and Semantics of Understanding*, „Quaderni di semantica”, VI, 2
- Forstner D., 2001, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa
- Gałczyński B., 1927, *Róża w ogrodzie*, Piaseczno
- Goodenough W., 1993, zob. *Amerykańska antropologia*
- Górka W., 2006, *Poprawianie kwiatów. Zapach z lwiej paszczy*, „Polityka”, nr 6
- Grabias S., 1994, *Język w zachowaniach społecznych*, Lublin
- Grimal P., 2008, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Wrocław
- Gross R., 1990, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, Warszawa
- Gruszecki A., 1877, *Znaczenie świata roślinnego w podaniu i w poezji ludu polskiego*, „Biblioteka Warszawska”, t. 3
- Grzegorzczkova R.,
 1993, *Teoretyczne i metodologiczne problemy semantyki w perspektywie tzw. kognitywnej teorii języka*, w: *Studia semantyczne*, red. R. Grzegorzczkova, Z. Zaron, Warszawa
 1996, *Filozoficzne aspekty kategoryzacji*, w: *Językowa kategoryzacja*
 1998, *O rozumieniu prototypu i stereotypu we współczesnych teoriach semantycznych*, „Język a Kultura”, t. 12
 2001, *Wprowadzenie do semantyki językoznawczej*, Warszawa
 2004a, *Idee kognitywizmu jako podstawa badań porównawczych w zakresie semantyki*, „Etnolingwistyka”, nr 16
 2004b, *Pojęcie językowego obrazu świata*, w: JOS
- Grzegorzczkova R., Szymanek B., 2001, *Kategorie słowotwórcze w perspektywie kognitywnej*, w: *Współczesny język polski*
- Gutowski W., 1997, *Nagie dusze i maski. O młodopolskich mitach miłości*, Kraków
- Guyot L., Gibbassier P., 1968, *Les noms des fleurs*, Paris
- Habrajska G.,
 1996, *Kategoryzacja a klasyfikacja – potoczne i naukowe widzenie świata (analiza badań ankietowych dotyczących nazw roślin)*, w: *Językowa kategoryzacja*
 2001, *Funkcjonowanie nazw roślin w polszczyźnie potocznej*, „Język a Kultura”, t. 16
- Hall J., 1997, *Leksykon symboli sztuki Wschodu i Zachodu*, Kraków
- Hendrickson R., 2008, *Encyclopedia of Word and Phrase Origins*, New York

- Herder, 1992, *Leksykon symboli*. Herder, oprac. M. Oesterreicher-Mollwo, Warszawa
- Hoffsümmer W., 2001, *Leksykon dawnych i nowych symboli*, Kielce
- Hymnus Homericus In Cererem*, 1989, w: Z. Kubiak, *Mitologia Greków i Rzymian*, Warszawa
- Huizinga J., 1974, *Jesień średniowiecza*, Warszawa
- Hurton A., 1994, *Erotyka perfum czyli Tajemnice pięknych zapachów*, Warszawa
- Impelluso L., 2006, *Natura i jej symbole. Rośliny i zwierzęta*, Warszawa
- Jabłońska K., 1965, *Czarodziejski zielnik*, Warszawa
- Jagła J.,
2009a, „Święte” rośliny w malarstwie średniowiecznym i wczesnorenansowym, „Panacea”, nr 1
2009b, Symboliczny język roślin i ziół w przedstawieniach Chrystusa, „Panacea”, nr 2
- Janowski J., 2004, *Lilia*, w: *Encyklopedia katolicka*, t. 10, Lublin
- Jaworska T., 2002, *Słownik frazeologiczny angielsko-polski i polsko-angielski*, Warszawa
- Jaworski S., 1992, *Narcyz*, w: *Mit – człowiek – literatura*, red. S. Stabryła, Warszawa
- Jellinek J. S., 1994, *Perfumy – marzenie we flakonie. Istota perfum, ich działanie, dobór i zastosowanie zapachów klasycznych i nowoczesnych*, Warszawa
- „Język a Kultura”, 1991, t. 1: *Podstawowe pojęcia i problemy*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław
- „Język a Kultura”, 1998, t. 12: *Stereotyp jako przedmiot lingwistyki. Teoria, metodologia, analizy empiryczne*, red. J. Anusiewicz, J. Bartmiński, Wrocław
- „Język a Kultura”, 2001, t. 16: *Świat roślin w języku i kulturze*, red. A. Dąbrowska, I. Kamińska-Szmaj, Wrocław
- „Język a Kultura”, 2008, t. 20: *Tom jubileuszowy*, red. A. Dąbrowska, Wrocław
- Językowa kategoryzacja*, 1996, *Językowa kategoryzacja świata*, red. R. Grzegorzycykowa, A. Pajdzińska, Lublin
- Jordanskaja L.A., Mielczuk I., 1988, *Konotacja w semantyce lingwistycznej i leksykografii*, w: *Konotacja*
- JOS, 2004, *Językowy obraz świata*, red. J. Bartmiński, Lublin
- Judycka I., 1963, *Synestezja w rozwoju znaczeniowym wyrazów*, „Prace Filologiczne”, t. 18
- Juszczak W., 1979, *O symbolizmie w twórczości Jana Stanisławskiego*, w: tegoż, *Fakty i wyobrażenia*, Warszawa

- Kalisz R., 1994, *Teoretyczne podstawy językoznawstwa kognitywnego*, w: *Podstawy gramatyki*
- Kandinsky V., 1984, *On the Spiritual in Art*, w: *The Life of Vasili Kandinsky in Russian Art. A Study on the Spiritual in Art*, Newtonville
- Kardela H., 2004, *Ogdena i Richardsa trójkąt uzupełniony, czyli co bada gramatyka kognitywna*, w: JOS
- Kempiński A. M., 1993, *Słownik mitologii ludów indoeuropejskich*, Poznań
- Kępa-Figura D., 2007, *Kategoryzacja w komunikacji językowej na przykładzie leksemu ptak*, Lublin
- Kobielus S.,
1997, *Człowiek i ogród rajski w kulturze religijnej średniowiecza*, Warszawa
2006, *Florarium christianum. Symbolika roślin – chrześcijańska starożytność i średniowiecze*, Kraków
- Kolankiewicz L., 1999, *Dziady: teatr święta zmarłych*, Gdańsk
- Kołodziejak-Nieckuła E., 2001, *Sygnaty – zapach w cenie*, „Wiedza i Życie”, nr 6
- Kołodziejczyk J., 1946, *Roślina w podaniach, legendach i symbolice*, „Wiedza i Życie”, nr 3
- Konotacja*, 1988, red. J. Bartmiński, Lublin
- Kopaliński W., 2006, *Słownik symboli*, Warszawa
- Korzyk K.,
1994, *Lingwistyka nie-atonomiczna? Kłopoty z interdyscyplinarnością*, w: *Podstawy gramatyki*
1999, „Poznawcze” reprezentacje zjawisk znaczeniowych a „gramatyka komunikacyjna”, w: *Gramatyka komunikacyjna*, red. A. Awdiejew, Warszawa–Kraków
- Kowalczyk B., 2007, *Co się tyczy zapachów...*, „Panacea”, nr 2
- KPjJ, 2001, *Kognitywne podstawy języka i językoznawstwa*, red. E. Tabakowska, Wrocław
- Krasnowolski A., Galle H., 1928, *Słownik frazeologiczny. Poradnik dla piszących*, Warszawa
- Krawczyk-Tyrpa A., 2001, *Kwiat i kobieta*, w: „Język a Kultura”, t. 16
- Krenz M., 2005, *Średniowieczna symbolika wirydarzy klasztornych*, Kraków
- Książek-Bryłowa W., 2009, *Wacław Potocki i jego „Ogród, ale nieplewiony”*, Lublin
- Kubacki W., 1963, *Motyw Narcyza*, w: *Lata terminowania, Szkice literackie 1932-1962*, Kraków
- Kuryłowicz B., 2008, *Konceptualizacje róży w poezji Jana Kasprowicza*, w: *Styl a semantyka*, red. I. Szczepankowska, Białystok

- 2008, *Rozkosz i cierpienie. O semantycznej ambiwalencji czerwonej róży w młodopolskich tekstach artystycznych*, „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 8, Białystok
- 2009, *Konotacje lilii motywowane barwą kwiatów w poezji Jana Kasprowicza*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 2, Warszawa,
- 2009, *Narcyz w języku i kulturze Młodej Polski*, „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 9, Białystok
- 2010, *Modelowanie znaczenia w tekście artystycznym. Konotacja ‘smutku’ młodopolskich nazw kwiatów*, w: *Relatywizm w języku i kulturze*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin
- 2010, *Konotacje tekstowe a pojęciowy model słowa (na przykładzie wyrazu bluszcz w młodopolskiej poezji)*, „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza” 17 (37), Poznań
- 2010, *Młodopolska egzotyka florystyczna*, „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 10, Białystok
- 2011, *Tekst artystyczny a semantyczna struktura słowa konwalia*, w: *Odmiany stylowe polszczyzny - dawniej i dziś*, red. U. Sokółska, Białystok
- Kwaśniewicz K., 1981, *Zwyczaje i obrzędy rodzinne*, w: *Etnografia Polski. Przemiany kultury ludowej*, red. M. Biernacka, M. Frankowska, W. Paprocka, t. 2, Wrocław
- Kwiatkowski J., 1977, *Od katastrofizmu solarnego do synów słońca*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*
- Lakoff G., Johnsons M., 1988, *Metafory w naszym życiu*, Warszawa
- Langacker R.,
1995, *Wykłady z gramatyki kognitywnej: Kazimierz nad Wisłą, grudzień 2003*, red. H. Kardela, Lublin
2005, *Wykłady z gramatyki kognitywnej: Lublin 2001*, Lublin
2009, *Gramatyka kognitywna. Wprowadzenie*, Kraków
- Le Goff J., 2002, *Kultura średniowiecznej Europy*, Gdańsk – Warszawa
- Lengiewicz I.W., 2008, *Rośliny biblijne*, Warszawa
- Léon-Dufour X., 1981, *Słownik Nowego Testamentu*, Poznań
- Lipski J.J., 1975, *Twórczość Jana Kasprowicza w latach 1891-1906*, Warszawa
- Literacka symbolika roślin*, 1997, red. A. Martuszewska, Gdańsk
- Lithuanis A., 1914, *Legends i baśnie o kwiatach i kwiaty w historii ludzkości*, cz. 1, Kraków
- Lurker M.,
1989, *Słownik obrazów i symboli religijnych*, Poznań
1994, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków

- Łozowski P, 1994, *Czym jest prototyp w semantyce diachronicznej*, w: *Podstawy gramatyki*
- Macioti M.I., 2006, *Mity i magie ziół*, Kraków
- Maćkiewicz J.,
1991, *Nienaukowy i naukowy obraz morza. Na przykładzie języka polskiego i angielskiego*, Gdańsk
1999a, *Co to jest „językowy obraz świata”*, „Etnolingwistyka”, nr 11, Lublin
1999b, *Słowo o słowie. Potoczna wiedza o języku*, Gdańsk
2004, *Kategoryzacja a językowy obraz świata*, w: JOS
- Magnien V., 1950, *Les mystères d'Eleusis (leur origine, le rituel de leurs initiations)*, Paris
- Majer-Baranowska U., *Z historii użycia terminu konotacja*, w: *Konotacja*
- Mamczur M., Gładun J., 1988, *Rośliny lecznicze w ogródku*, Warszawa
- Mańczyk A., 1982, *Wspólnota językowa i jej obraz świata. Krytyczne uwagi do teorii językowej Leo Weigerbera*, Zielona Góra
- Marody M., 1987, *Technologie intelektu. Językowe determinanty wiedzy potocznej i ludzkiego działania*, Warszawa
- Massey I., 1976, *The Gaping Pig. Literature and Metamorphosis*, University of California Press
- Mazurkiewicz R., 1998, *Matka Boska Kwietna. O średniowiecznej pieśni religijnej „Kwiatek czysty, smutnego sierca ucieśnienie...”*, „Pamiętnik Literacki”, LXXXIX, z. 4
- Mazurkiewicz-Brzozowska M., 2009, *Etymologia a konotacja słowa: studia semantyczne*, Lublin
- Mervis C. B., Rosch E., 1981, *Categorization of Natural Objects*, „Annual Review of Psychology”, t. 32
- Metody z Olimpu, 1997, *Uczta VII*, w: *Pseudo-Klemens Rzymski, „Listy o dziewictwie”*; *Metody z Olimpu, „Uczta”*; *Pseudo-Bazyli „Homilia o dziewictwie”*, Kraków
- Minsky M., 1980, *A Framework for Representing Knowledge*, w: *Frame Conceptions and Text Understanding*, red. D. Metzger, Berlin–NewYork
- Miodunka W., 1980, *Teoria pól językowych. Społeczne i indywidualne ich uwarunkowania*, Warszawa
- Młodopolski świat wyobraźni*, 1977, red. M. Podraza-Kwiatkowska, Kraków
- Mosiółek K., 1993, *Obraz kota w języku polskim (w zestawieniu z językiem francuskim)*, w: *Studia semantyczne*, red. R. Grzegorzczkova, Warszawa
- Mosiółek-Kłosińska K., 1998, *Stereotypy konia przekazywane przez język polski i francuski*, „Język a Kultura”, t. 12
- Mowa kwiatów. Zabawa towarzyska*, 1902, Lwów

- Mowa kwiatów, zawierająca znaczenia symboliczne roślin, zegar i kalendarz kwiatowy, mowę kwiatów wschodnią, tudzież zbiór poezji i we wstępie dzieje skrócone kwiatów przez miłośnika kwiatów...*, 1841, Lwów
- Mowszewicz J.,
1979, *Pospolite rośliny naczyniowe Polski*, Warszawa
1987, *Flora wiosenna*, Warszawa
- Muszyński Z., 1993, *O podmiotowym, społecznym i formalnym wymiarze języka, czyli o trzech aspektach znaczenia komunikacyjnego*, w: *O definicjach*
- Mynett K.,
1977, *Historia wprowadzenia lilii do uprawy*, „Kwiaty”, nr 1
1998, *Lilia biała – kwiat chrześcijaństwa*, „Kwiaty”, nr 4
2002, *Fiołek*, „Kwiaty”, nr 1
2002, *Niezapominajka*, „Kwiaty”, nr 3
- Nagórko A., 1988, *Problem konotacji semantycznych w opisie przymiotników*, w: *Konotacja*
- NKPP, 1969-1978, *Nowa księga przysłów i wyrażen przysłowiowych*, red. J. Krzyżanowski, S. Świrko, Warszawa
- Nowakowska A.,
2001, *Róża w języku i kulturze*, „Język a Kultura”, t. 16
2005, *Świat roślin w polskiej frazeologii*, Wrocław
- Nowakowski A., 1993, *Wstęp*, w: L. Szczepański, *Poezje wybrane*, Kraków
- Nowakowski J., 1977, *Persefona i Charon (Z młodopolskich dziejów motywów mitycznych)*, w: *Młodopolski świat wyobraźni*
- Obara J., 1991, *Kategoria ducha językowego w poglądach niektórych niemieckich i polskich myślicieli XIX i XX wieku*, „Język a Kultura”, t. 1
- O definicjach*, 1993, *O definicjach i definiowaniu*, red. J. Barmiński, R. Tokarski, Lublin
- Ojcowie, 1986, *Ojcowie wspólnej wiary. Teksty o Matce Bożej, Niepokalanów*
- Olech B., 2005, *Wstęp*, w: M. Grossek-Korycka, *Utwory wybrane*, Kraków
- Osiński A., 1812, *Słownik mitologiczny, Z przyłączeniem Obrazo-pismu (Iconologia)*, Warszawa
- Owidiusz Naso P., 1995, *Przemiany*, III, XI, Wrocław
- Pająk Cz., 2007, *Słownik przysłów i powiedzeń angielsko-polski, polsko-angielski*, Warszawa
- Pajdzińska A.,
1988, *Udział konotacji w motywacji frazeologizmów*, w: *Konotacja*
1990, *Jak mówimy o uczuciach? Poprzez analizę frazeologizmów do językowego obrazu świata*, w: JOS
1995, *Dzieci Heraklita (poeci o czasie)*, w: *Kreowanie świata w tekstach*,

- red. A.M. Lewicki, R. Tokarski, Lublin
1998, *Semantyka „ciemności” w poezji Anny Kamieńskiej*, „Prace Filologiczne”, XLIII
2001, *Językowy obraz świata a poetyckie gry z gramatyką*, w: *Semantyka tekstu*
2003, *Obraz tęsknoty w polszczyźnie*, „Językoznawstwo. Zeszyty Naukowe WSHE w Łodzi”, seria 1, z. 3 (41)
2008, *Językowy obraz świata a metafora poetycka*, „Języka a Kultura”, t. 20
- Pajdzińska A., Tokarski R.,
1996, *Językowy obraz świata – konwencja i kreacja*, „Pamiętnik Literacki”, LXXXVII, z. 4
2004, *Profilowanie a gra znaczeniami w tekście artystycznym*, w: *Punkt widzenia w tekście i w dyskursie*, red. J. Bartmiński, S. Niebrzegowska-Bartmińska, R. Nycz, Lublin
- Pastoureau M.,
1986, *Figures et couleurs. Études sur la symbolique et la sensibilité médiévales*, Paris
2006, *Średniowieczna gra symboli*, Warszawa
- Pelt J.M., Mazoyer M., Monod T., Girardon J., 2001, *Najpiękniejsza historia roślin. Korzenie naszego życia*, Warszawa
- Piekarczyk D., 2004, *Kwiaty we współczesnym językowym obrazie świata*, Lublin
- Pilewicz A., 2003, *Srebrny sen Salomei – historia Persefony*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka, Toruń
- Pisarek W., 1967, *Pojęcie pola wyrazowego i jego użyteczność w badaniach stylistycznych*, „Pamiętnik Literacki”, LVIII, z. 2
- Pisarkowa K., 1972, *Szkic pola semantycznego zapachów w polszczyźnie*, „Język Polski”, LII, z. 5
- Podgórcy B. i A., 2005, *Wielka Księga Demonów Polskich - leksykon i antologia demonologii ludowej*, Katowice
- Podraza-Kwiatkowska M.,
1994, *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków
2001, *Wolność i transcendencja. Studia i eseje o Młodej Polsce*, Kraków
- Podstawy gramatyki*, 1994, *Podstawy gramatyki kognitywnej*, red. H. Kardela, Warszawa
- Polakowska M., 1982, *Leśne rośliny lecznicze*, Warszawa
- Profilowanie*, 1998, *Profilowanie w języku i tekście*, red. J. Bartmiński, R. Tokarski, Lublin

- Puzynina J.,
1982, *Językoznawstwo a aksjologia*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, XXXIX
1986, *Elementy ocen w strukturze znaczeniowej wyrazów*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego”, XL
1990, *Słowo Norwida*, Wrocław
- Quinn B.M., 1955, *The Metamorphic Tradition in Modern Poetry. Essays on the work of Ezra Pound, Wallace Stevens and William B. Yeats*, Rutgers University Press
- Rabinowicz W., 1978, *Kolor w systemie średniowiecznego symbolizmu. Komentarz do malarstwa alchemicznego*, „Literatura na Świecie”, nr 5
- Radwańska-Paryska Z., 1961, *Zielony świat Tatr*, Warszawa
- Rejter A., 2009, *Poetyckie monografie Daniela Naborowskiego – przykład barokowej wielobarwności*, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, A. Kozłowska, t. 2, Warszawa
- Ripa C., 2008, *Ikonologia*, Kraków
- Rosch E.,
1975, *Cognitive Representations of Semantic Categories*, „Journal of Experimental Psychology”, t. 104
2005, *Zasady kategoryzacji*, „Etnolingwistyka”, nr 17
- Rotter L.,
2007a, *Rośliny jako atrybuty świętych*, w: *Symbolika roślin*
2007b, *Symbolika kwiatów i ziół*, w: *Symbolika roślin*
- Rossa A., 2003, *Impresjonistyczny świat wyobraźni, Poetycka i malarska kreacja pejzażu*, Kraków
- Rościszewski M., /b.d.w./, *Księga obyczajów towarzyskich*, Złoczów
- Rozmowa kwiatów, czyli znaczenie roślin ułożone w polskim i łacińskim języku dla użytku i zabawy płci obojej*, 1860, Biała
- Różyło A., 2004, *Dzień, noc i inne pory doby – studium porównawcze polszczyzny ogólnej i poezji Haliny Poświatowskiej*, Sandomierz
- Rumińska A., 1981, *Rośliny lecznicze*, Warszawa
- Rutkowski L., 2007, *Klucz do oznaczania roślin naczyniowych Polski niżowej*, Warszawa
- Rzepińska M., 1966, *Studia z teorii i historii koloru*, Kraków
- Rzymowska L., 2001, *Piersi fiołkami pachnące. Kwiaty w mitach i języku dawnej Grecji*, „Język a Kultura”, t. 16
- Sambor J., Zagrodzka T., 1993, *Struktura hierarchiczna hiperonimów w eksperymencie psycholingwistycznym (na materiale nazw roślin)*, w: *O definicjach*
- Sapir E., 1978, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa

- Sawicka-Lewczuk B., 2007, *Kwiatowe oranmentum Juliusza Słowackiego*, w: *Światło w dolinie. Prace ofiarowane Profesor Halinie Krukowskiej*, red. K. Korotkich, J. Ławski, Białystok
- Schaff A., 1982, *Wstęp do polskiego wydania*, w: B. L. Whorf, *Język, myśl, rzeczywistość*, Warszawa
- Schmidt J., 2006, *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, Katowice
- Seibert J., 2007, *Leksykon sztuki chrześcijańskiej. Tematy, postacie motywy*, Kielce
- Semantyka tekstu*, 2001, *Semantyka tekstu artystycznego*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin
- Sermonti G., 1992, *Fiabe dei fiori*, Milano
- SFRAZ, Skorupka S., 1967, *Słownik frazeologiczny*, Warszawa, t. 1-2
- Siemiński T., *Problematyka relacji między językiem a kulturą w pracach językoznawców amerykańskich*, „Język a Kultura”, t. 1
- Sikora I.,
1987, *Symbolika kwiatów w poezji Młodej Polski*, Szczecin
1992, *Przyroda i wyobraźnie. O symbolice roślinnej w poezji Młodej Polski*, Wrocław
- SKA, 1991, *Słownik kultury antycznej. Grecja, Rzym*, red. L. Winniczuk, Warszawa
- Skubalanka T.,
1966, *Słownictwo poezji miłosnej J. Słowackiego na tle tradycji*, Toruń
1983, *O pojęciu irradiacji semantycznej i jego przydatności dla opisu magicznych funkcji mowy*, w: *Studia o metaforze II*, red. M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, Wrocław – Warszawa – Kraków – Łódź
1984, *Styl poetycki Młodej Polski. Między romantyzmem a modernizmem. Nastrojowość poezji młodopolskiej*, w: tejże, *Historyczna stylistyka języka polskiego*, Wrocław
2002, *Podstawy analizy stylistycznej. Rozważania o metodzie*, Lublin
- Skwarczyńska. S.,
1932, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (Na tle badań relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki”, XXIX
1953, *Językowa koncepcja asocjacji w zastosowaniu do badań literackich*, w: tejże, *Studia i szkice literackie*, Warszawa
- SJPD, 1958-1969, *Słownik języka polskiego*, red. W. Doroszewski, Warszawa
- Sławkowa E.,
2001, *Instrumentarium badawcze współczesnego językoznawstwa w opisie semantyki tekstu artystycznego (wybór zagadnień)*, w: *Semantyka tekstu*
2009, *O różnych sposobach językoznawczej refleksji nad językiem arty-*

- stycznym, w: *Język pisarzy jako problem lingwistyki*, red. T. Korpysz, Kozłowska, t. 2, Warszawa
- Sławski F., 1952, *Słownik etymologiczny języka polskiego*, Kraków
- Słownik frekwencyjny*, 1990, I. Kurcz, A. Lewicki, J. Sambor, K. Szafran, J. Woronczak, *Słownik frekwencyjny polszczyzny współczesnej*, Kraków, t. 1-2
- Słownik Lindego* (SL), 1854-1860, S.B. Linde, *Słownik języka polskiego*, Lwów
- Słownik warszawski* (SW), 1900-1927, J. Karłowicz, A. Kryński, W. Niedźwiedzki, *Słownik języka polskiego*, Warszawa
- Słownik wileński* (SWil), 1861, *Słownik języka polskiego*, red. M. Orgelbrand, Wilno
- Spólnik A., 1990, *Nazwy polskich roślin do XVIII wieku*, Wrocław – Warszawa – Kraków – Gdańsk – Łódź
- SSiSL, 1999, *Słownik stereotypów i symboli ludowych*, red. J. Bartmiński, t. 1, cz. 2, Lublin
- Strumiłło J., 1844, *Ogrody północne*, t. 2, Wilno
- Strzelczyk J.,
1987, *Iroszkoci w kulturze średniowiecznej Europy*, Warszawa
2007, *Mity, podania i wierzenia dawnych Słowian*, Poznań
- Symbolika roślin*, 2007, *Symbolika roślin. Heraldyka i symbolika chrześcijańska*, red. J. Marecki, L. Rotter, Kraków
- Symonides, 1992, *Iambi et elegi Graeci ante Alexandrum cantati*, red. M. Litchfield West, fr. 1 (506), w. 2, Oxford
- Szczekocka-Augustyn A., Wereszczyńska B., Zagrodzka T., 1996, *O kategoriach rozmytych (na przykładzie rozumienia nazw fauny, flory i artefaktów)*, w: *Językowa kategoryzacja*
- Szyjewski A., 2004, *Religia Słowian*, Kraków
- Świderkówna A., 1978, *Hellenika. Wizerunek epoki od Aleksandra do Augusta*, Warszawa
- Tabakowska E., 1995, *Gramatyka i obrazowanie. Wprowadzenie do językoznawstwa kognitywnego*, Kraków
- Taylor J. R., 2001, *Kategoryzacja w języku. Prototypy w teorii językoznawczej*, Kraków
- Tokarski R.,
1984, *Struktura pola znaczeniowego (studium językoznawcze)*, Warszawa
1987, *Znaczenie słowa i jego modyfikacje w tekście*, Lublin
1988, *Konotacja jako składnik treści słowa*, w: *Konotacja*, red. J. Bartmiński, Lublin
1990, *Prototypy i konotacje. O semantycznej analizie słowa w tekście poetyckim*, „Pamiętnik Literacki”, LXXXI, z. 2,

- 1991a, *Człowiek w definicji znaczeniowej słowa*, „Przegląd Humanistyczny”, XXXV, z. 3-4
- 1991b, *Wartościowanie człowieka w metaforach językowych*, „Pamiętnik Literacki”, z. 1
- 1995, *Tło kulturowe a znaczenie jednostek leksykalnych*, w: *Kreowanie świata w tekstach*, red. A.M. Lewicki i R. Tokarski, Lublin
- 1996, *Ramy interpretacyjne a problemy kategoryzacji (przyczynek do tzw. definicji kognitywnej)*, w: *Językowa kategoryzacja*
- 1998, *Kulturowe i tekstotwórcze aspekty profilowania*, w: *Profilowanie*
- 1999, *Przeszłość i współczesność w językowym obrazie świata. Metodologiczne pytania i propozycje*, w: *Przeszłość w językowym obrazie świata*, red. A. Pajdzińska, P. Krzyżanowski, Lublin
- 2001a, *Słownictwo jako interpretacja świata*, w: *Współczesny język polski*
- 2001b, *Typy racjonalności w językowym obrazie świata*, w: *Semantyka tekstu*
- 2004a, *Manipulacja to zniewolenie. A cóż począć z „urodzonymi w niewoli”?*, w: *Manipulacja w języku*, red. P. Krzyżanowski, P. Nowak, Lublin
- 2004b, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin
- 2006, *Pola znaczeniowe i ramy interpretacyjne – dwa spojrzenia na język*, „Ling Varia”, nr 1
- 2008, *Konotacja a problemy kategoryzacji*, „Język a Kultura”, t. 20
- 2010, *Relatywizm w języku – relatywizm w tekście*, w: *Relatywizm w języku i kulturze*, red. A. Pajdzińska, R. Tokarski, Lublin
- Tresidder J., 2005, *Słownik symboli*, Warszawa
- Trotz M. A., 1764, *Nowy dykcyonarz to iest Mownik polsko-niemiecko-francuski: z przydatkiem przysłów potocznych, przestrog gramatycznych, lekarskich, matematycznych, fortyfikacyynych, żeglaskich, łowczych i inszym naukom przyzwoitych wyrazow*, t. 3, Lipsk
- Tuczyński J., 1981, *Motywy indyjskie w literaturze polskiej*, Warszawa
- Tyler S. A., 1993, *Wprowadzenie do metod antropologii kognitywnej*, w: *Ame-rykańska antropologia*
- Ulanowska S., 1886, *Róża w poezji i obyczaju naszym i obcym*, „Tygodnik Ilustrowany”, t. 8, nr 183
- USJP, 2003, *Uniwersalny słownik języka polskiego*, red. S. Dubisz, Warszawa
- Vincenz A., 1989, *Wstęp*, w: *Helikon sarmacki. Wątki i tematy polskiej poezji barokowej*, wybór, wstęp i komentarze A. Vincenz, oprac. M. Malicki, Wrocław
- Vinge L., 1967, *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups Lund

- Waniakowa J., 2006, *Nazwy niezapominajki (Myostis) w gwarach polskich jako przykład ekspansji słownictwa literackiego*, w: *Studia dialektologiczne*, III, red. J. Okoniowa, Kraków
- Waszakowa K.,
1996, *Kategorie gramatyczne z perspektywy semantyki kognitywnej (zarys problematyki)*, w: *Językowa kategoryzacja*
1998, *Neologizmy tekstowe w świetle ram interpretacyjnych*, w: *Teksty, analizy i interpretacje*, red. J. Bartnicki, B. Boniecka, Lublin
- Whorf B. L., 1982, *Język, myśl, rzeczywistość*, Warszawa
- WIEP, 1929-1933, *Wielka ilustrowana encyklopedia powszechna*, t. 8, Kraków
- Wierzbicka A.,
1978, *Sapir a współczesne językoznawstwo*, w: E. Sapir, *Kultura, język, osobowość. Wybrane eseje*, Warszawa
1985, *Lexicography and Conceptual Analysis*, Ann Arbor
1991, *Uniwersalne pojęcia ludzkie i ich konfiguracje w różnych kulturach*, „Etnolingwistyka” nr 4, Lublin
1999, *Język – umysł – kultura*, wybór prac pod red. J. Bartmińskiego, Warszawa
2007, *Słowa klucze. Różne języki – różne kultury*, Warszawa
- Wilhelm z Lorris, Jan z Meun, 1997, *Powieść o róży*, Warszawa
- Witosz B., 2001, *Kobieta w literaturze. Tekstowe wizualizacje od fin de siècle'u do końca XX wieku*, Katowice
- Witucka M., 1998, *Jak opisuje się zapachy perfum w reklamie?*, „Poradnik Językowy”, z. 3
- Współczesny język polski*, 2001, red. J. Bartmiński, Lublin
- Wydrycka A., 1998, „...Rymów gałązeczki skrzydlate...”. *W świecie poetyckim Bronisławy Ostrowskiej*, Białystok
- Wyka K.,
1969, *O potrzebie historii literatury*, Warszawa
2003, *Młoda Polska*, t. 1, Kraków
- Wysocka A., 2009, *O miłości uskładanej ze słów. Obraz miłości erotycznej w polszczyźnie ogólnej oraz poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, Anny Świrszczyńskiej i Haliny Poświatowskiej*, Lublin
- Zaręba A., 1954, *Nazwy barw w historii i dialektach języka polskiego*, Kraków
- Zaron Z., 1988, *Niektóre problemy z konotacją syntaktyczną*, w: *Konotacja*
- Zarych E., 2003, *Między własnym odbiciem a ojczyzną – mit o Narcyzie w literaturze polskiego romantyzmu*, w: *Antyk romantyków. Model europejski i wariant polski. Rekonesans*, red. M. Kalinowska, B. Paprocka, Toruń
- Zierhofferowa Z., 1984, *Zagadkowa róża w XVI pieśni „Ksiąg wtórych” Jana Kochanowskiego*, „Język Polski”, LXIV, nr 4

- Zioła, 2000, *Zioła św. Hildegardy. Lecznicze właściwości ziół według opisu św. Hildegardy z Bingen*, opr. M. Czeakański, Kraków
- 100 najświetniejszych obrazów świata*, 2010, red. B. Kaczorowski, Warszawa