

Paulina Potoczek  
Uniwersytet w Białymstoku

## Funkcja stylistyczna nazw barw w poemacie *W Szwajcarii* Juliusza Słowackiego

Bardzo ważnym elementem obrazowania w utworze literackim jest barwa. Umiejętne kreowanie i modelowanie świata przedstawionego za pomocą barwy sprawia, że niektórych pisarzy określa się jako wybitnych kolorystów. Czy Juliusz Słowacki był kolorystą w tym rozumieniu, czy poemat *W Szwajcarii* należałoby zaliczyć do tekstów interesujących pod względem „barwności”? Istotne z punktu widzenia badawczego jest przede wszystkim ustalenie, do czego odnoszą się nazwy barw występujące w utworze, jakie są pod tym względem preferencje i skłonności pisarza. Celem moich rozważań jest wyeksponowanie tych walorów stylistycznych nazw barw, które w szczególnie sposób wpływają na kształt artystyczny i semantyczny utworu. Przede wszystkim chciałabym pokazać bogactwo semantyczne i funkcjonalne nazw barw.

Już na wstępie chcę podkreślić, że leksyka związana z barwą odnosi się do pewnej grupy obiektów, które tworzą świat przedstawiony. Daje się tu zauważyć pewne prawidłowości w budowaniu świata przedstawionego.

### 1. Świat ludzi

W badanym materiale ważną rolę odgrywa kolorystyczna charakterystyka postaci. Mamy przede wszystkim do czynienia z typowym dla romantycznej poetyki ukazaniem kobiety w perspektywie idealizacyjnej. Opis jej wyglądu utrzymany jest w tonacji pastelowej i pełnej światła, całkowita zaś gloryfikacja kochanki, która *powstaje z tęczy i z potoku piany*, następuje dzięki utrwalomym w kulturze europejskiej wizjom narodzin Wenus – bogini piękności. Stąd szczególną uwagę zwraca ściśle powiązanie bohaterki poematu

z żywiołem wody. Czyste źródła Rodanu, wypływające z lodowca wzmacniają symbolikę czystości i niewinności kochanki: „Była ona *jeziora błękitnego panią*”. Pozytywne wartości są podkreślone, dzięki hiperbolizacji leksyki wywołującej określone asocjacje: „w *kryształe jeziora* spostrzegła na licu swoim *przezroczystsą białość*”, „Sercem bijącą, *brylantową w oczach*”. Autor świadomie intensyfikuje pozytywne konotacje w obrazie kobiety, wprowadzając określenia eksponujące duży udział światła, np.: *przezroczysty* ‘przepuszczający promienie świetlne, przejrzysty’ (SJPD 1958–69: t. I–XI), *kryształowy* ‘czysty, przezroczysty, przejrzysty’ (SJPD 1958–69: t. I–XI), *brylantowy* ‘mający dużą wartość, będący bez skazy’ (SJPSzym 1988). Kolorystyczny efekt błyszczczenia jest wzmocniony poprzez połączenie nazwy barwy z blaskiem księżyca: „W *księżycu blasku biała*”. Blask księżyca rozświetla ciało kobiety, podkreślając jej fizyczne piękno i doskonałość. Jej ciało określane jest mianem alabastru: „I jeszcze ręce skrzyżowane kładła / Na *alabastry widne*”. Kolor *alabastrawy* symbolizuje doskonałość, zwykle konkretyzowaną jako doskonałość w sensie estetycznym, a więc konotacje piękna (Tokarski 1995: 69). Wyraźnie mamy tu do czynienia z hiperbolizacją pozytywnych wartości, dzięki połączeniom leksykalnym, jak choćby *alabastry widne*. Blask, jasność wzmocnione są w tym wypadku, dzięki zastosowaniu wartościującego dodatnio leksemu *widny* ‘pełen słońca, dobrze oświetlony’ (SJPD 1958–69: t. I–XI). Konotacje doskonałości uaktywniają się w postaci dotykowo-wizualnych aspektów, uruchomionych za pomocą zmysłu dotyku i wzroku. Atrybut jasności podkreślają jeszcze inne połączenia leksykalne: „*rozwidniona zrennicą z błękitu*”. Konotacje doskonałości, czystości łączące się z określeniem *rozwidniony* ‘widny, rozjaśniony, rozświetlony’ (SJPD 1958–69: t. I–XI) wzmocnione są poprzez towarzyszącą leksykę nacechowaną pozytywnie: *zrennica z błękitu*. *Błękit* kojarzony tutaj z jasnym, czystym spojrzeniem jest wartością idealną, konotującą boską doskonałość. Kategoria boskości uwidoczniła jest w porównaniach kochanki do anioła: „O nie mów ty tak *aniołom niebieska*”, „Czyli w nią wstąpił cały *anioł złoty*”. Są to połączenia semantycznie czytelnie się motywujące i razem w tym kontekście wewnętrznie spójne. Barwa *niebieska* i *złota* aktywizuje w tym kontekście boską doskonałość. *Złoto* i *niebieski* – dwie wartości idealne i dwie barwy te ideały konotujące (Tokarski 1995: 21).

Bohaterka poematu jest przedstawiona jako „gór nadalpejskich *śnieżysta dziewczica*”. Śnieg jako wzorzec *bieli* stwarza jakość najdoskonalszą, najbliższą ideału. Hiperbolizacja pozytywnych wartości łączących się z przymiotnikiem *śnieżysta* następuje poprzez swoistą symetrię wartościującą zachodzącą między nazwą barwy a towarzyszącą jej leksyką pozytywnie nacechowaną (*śnieżysta dziewczica*). Podobne konotacje ma tutaj porównanie kobiety do łąbędzia, róży, lilii. Charakterystyczne są prototypowe referencje, spełniające warunek

zgodności konotacji nazwy obiektu i konotacji nazwy barwy: *biel//łabędź, biel//róża, biel//lilia*. Są to kultowo utrwalone wzorce *bieli* symbolizujące nie tylko dziewiczą czystość, lecz także doskonałość, piękno, królewskość. Lilia bywa rozumiana jako symbol płodności, ale także jest znakiem Matki Boskiej. Z jednej strony symbolizuje anielstwo, z drugiej treści zmysłowe, erotyczne (Libera 2001: 216). Z rozmysłem wprowadzona leksyka podkreślająca piękno kobiecego ciała w zestawieniu z kwiatem, w konsekwencji daje niezwykle zmysłowy, urzekający swoistym pięknem i plastycznością obraz: „A tam za tobą, niedaleka / [...] *Lilija* jedna, cała *jasna w bieli* / [...] Widać was obie takie *białe*, w parze / Myślałem, że śpiąc o aniołach marzę”. Semantyczny obraz barwy *białej* z podobnymi konotacjami czystości, doskonałości, delikatności, piękna związany jest z barwą *różową*: „Jak *biała róża*, kiedy się rozwija, / *Róż* pokazuje z piersi odemkniętej”. Barwa *różowa* symbolizuje łagodną erotykę, zmysłowy urok, który towarzyszy miłości (Tokarski 1995: 135–136). W stosunku do czerwonego jest kolorem o większej świetlistości, a mniejszym nasyceniu. U Słowackiego barwa *różowa* kojarzona jest z pięknem kobiecego ciała: „*Róż* pokazuje z piersi odemkniętej”, „Alem ją w *usta różane* całował”, „Kiedy od słońca *różane* ma *lice*”. Ze sferą zmysłowości związana jest również barwa *czerwona*. *Czerwony* ma tutaj znaczenie erotyczne, związane z rumieńcem: „Jak ten *rumieniec* bez wstydu i grzechu / Co się na twarzy urodził z uśmiechu”. Z barwą *czerwoną* łączy się również słownictwo nazywające stany emocjonalne o zabarwieniu erotycznym, konotujące z reguły negatywne emocje: „I zastał z *twarzą ognistą* przy twarzy”, „I drzę – i znów mię ogarną  *płomienie*”, „*Płonęła* *wonna* jak kadzidło mirry / I widać było, że nie wiedząc  *płonie*”. Występujące w roli intensyfikatorów elementy leksykalne: *ognisty, płomienny, płonąć* pełnią tu wyraźnie funkcję ekspresywną.

Istotne dla obrazowania ukochanej jest świadomie zastosowane przez poetę kontrastowe zestawienie barwy pastelowej, pełnej światła i połysku, konotującej pozytywne wartości z leksyką o asocjacjach negatywnych: *blady, cień, ciemny*: „Smutniejsza, cichsza i bielsza i *bladsza* / W *głębszych* się coraz zanurzała *cieniach*”. Wyraźnie mamy tutaj do czynienia z intensyfikacją koloru dzięki celowo wprowadzonemu stopniowaniu określeń leksykalnych: *smutniejsza, cichsza, bielsza, bladsza, głębsze*.

Ważną funkcję w konceptualizowaniu negatywnych emocji odgrywa w poemacie przymiotnik *blady*, za pomocą którego pisarz odwołuje się do sfery doznań o negatywnych wartościach emocjonalnych: „I wstaję *blady*, przez okno wyzieram”, „Bo się lękałem, że jak *widmo blade*”. Prototypowe referencje zostają tutaj w szczególny sposób uaktywnione dzięki zgodności nazwy obiektu *widmo* i konotacji określenia *blady*.

## 2. Krajobraz i zjawiska atmosferyczne

Słowacki przedstawił w poemacie niezrównany pod względem poetyckiego piękna obraz alpejskiej krainy, która urzeka niezwykłą plastycznością. Arkadyjska przestrzeń poematu konceptualizowana jest głównie za pomocą barwy  *błękitnej*, przywołującej prototypowe skojarzenia z wodą. Dlatego też z reguły  *błękit* odpowiada stereotypowym wyobrażeniom związanym z postrzeganiem niektórych elementów krajobrazu, np.  *jezioro błękitne, błękitniejsze wody, błękitny lód*. Tego typu zestandaryzowane połączenia wnoszą bądź pozytywne, bądź neutralne konotacje, wiążą się ze stypizowanym językowym obrazem świata. Do rzadkości należą połączenia, w których barwa  *niebieska* łączy się z leksemem zastosowanym w metaforycznym znaczeniu lub wyrazem wnoszącym w polszczyźnie ogólnej negatywne emocje: „[...] Para mu z  *nozdrza srebrzystego* dymi / A Rodan z  *paszczy błękitnej* ucieka”. Dzięki przemyślanej dysharmonii barwnej, tzn. kontrastowemu zestawieniu barwy  *błękitnej* i  *srebrnej*, konotującej wartości pozytywne ze słownictwem o asocjacjach negatywnych:  *nozdrze, paszcza*, autor potęguje nieodłączny w tradycji romantycznej nastrój grozy i tajemniczości.

Niezwykłą intensyfikację opisu osiąga poeta dzięki kumulacji leksyki podkreślającej czystość i przezroczystość wody. Istotnym elementem obrazowania wody czystej i przezroczystej jest doszukiwanie się podobieństwa między wodą a innymi elementami krajobrazu przezroczystymi lub połyskliwymi (Sokólska 2006: 116):  *kryształowe ściany, kryształowe lody, kryształowe pałace, kryształ jeziora, kaskady kryształu, nozdrza srebrzyste, mgły srebrzyste, jasność szafirowym szlakiem, czyste nimfy, blaski rozmaite*. Owa połyskliwość aktywowana jest dzięki kumulacji elementów leksykalnych, tj.:  *jasność, czystość, blask, kryształ, srebro, kryształ jeziora, czyste nimfy*. Hiperbolizacja pozytywnych konotacji łączących się z tymi określeniami następuje poprzez swoistą symetrię zachodzącą między określeniem barwy a towarzyszącą jej leksyką pozytywnie nacechowaną:  *kryształ jeziora, czyste nimfy*.

Nieodłącznym składnikiem szwajcarskiego krajobrazu jest w poemacie  *tęczka*. Plastyczne piękno tego zjawiska polega na tym, że służy jako tło, na którym pojawiają się idylliczne zjawiska:  *białe jagnię, gołąb i dziewczyna*. Dzięki temu obraz tęczy w poemacie jest bardzo świetlisty i lekki (Przyboś 1959: 284). Znaczącym środkiem poetyckiego przekazu stają się połączenia wyrazowe eksponujące wielobarwność tęczy: „pod jasnej tęczy  *różnofarbnej* bramą”, „Gdzie się w  *tęczowe* ubiera  *kolor*”. Niezwykle malarski obraz poeta osiąga dzięki wprowadzeniu ukonkretniającej metaforyki: „ *Igrały* tęcze w blaski  *rozmaite*” i ukonkretniającej: „Ale na niebie była z  *tęczy*  *brama*”. Konkretyzacja polega na przypisaniu abstraktom cech konkretnych. Oznacza to,

że przy temacie wyrażonym rzeczownikiem abstrakcyjnym występuje ukonkretniający modyfikator odnoszący się do jakiegoś obiektu świata przedstawionego (Sokólska 2005: 347). Dzięki tak przemyślanym środkom artystycznego wyrazu, barwa zdaje się poruszać, migotać. Krajobraz osiąga swoistą samodzielność, staje się zgodnie z romantyczną tradycją – współuczestnikiem opisywanych zdarzeń. Stanowi tło dla rozgrywających się wydarzeń, ale przede wszystkim jest najbardziej aktywnym i fascynującym składnikiem świata przedstawionego (Sokólska 2006: 111). Staje się to możliwe dzięki animizacjom i antropomorfizacjom czyniącym ptaki, kwiaty i inne elementy świata przyrody podobnymi do ludzi bądź innych istot żywych (Skubalanka 1997: 131): „[...] *gołąb*, co wody *zapragnie*, jakby się *blaskiem pochwalić umyśli*nie, / Przez *tęczę* szybko przeleci i *błyśnie* [...], *śnieg przybiega* aż do stóp człowieka [...], *sarny złote zakochują* się w kobiecie (...), *Jungfrau* w *tęczowe* ubiera się kolory [...], *Rodan* z paszczy  *błękitnej* ucieka [...], *biała róża* róż *pokazuje* z piersi odemkniętej [...], *lilija* cała *jasna* w *bieli* oczekiwała aż wyjdiesz z kąpieli [...], *tęcza* na mgłach *srebrzystych* cała się *rozwiesza*”. Istotnym elementem tego obrazowania jest barwa, która występuje jako czynnik intensyfikujący naturę. Nazwom odnoszącym się do świata barw towarzyszą inne elementy leksykalne realnie związane ze światem ludzkim, konotujące pozytywne emocje. Ten jasny alpejski pejzaż malowany do tej pory pastelową barwą, zostaje w pewnym momencie przekreślony ciemną kreską: „W cieniu sosen *szalet* się oku wydawał *jak trumna* [...], *ogród* z wiszeń *jak cmentarz ponury*, wokół nadto było *cyprysowej woni* [...], była *grota posepna* i *ciemna* [...], *trwoga* w *ciemności tajemna* [...], pod motylem *pochowane róże*, / Spod *czarnej gazy* patrzyły ciekawie”. Osią konstrukcyjną przytoczonego fragmentu jest spiętrzenie leksyki wywołującej skojarzenia ze smutkiem, żałobą i cierpieniem: *cmentarz ponury*, *ciemność tajemna*, *pochowane róże*, *grota posepna* i *ciemna*, *czarna gaza*. Zaskakujące jest wprowadzenie w krajinę różowych śniegów i błękitnych jezior barwy czarnej: „*Jeziora* *czarne*, *głazy śniegi*, *chmury*”. Barwa *czarna* symbolizuje tutaj lęk, niepokój, jest atrybutem śmierci. Pejzaż alpejski nie jest już tylko ogrodem miłosnej sielanki, ale odczuwamy tu pewną „ponurość” krajobrazu, którą zdradzają różne plastyczne sygnały o negatywnych konotacjach.

### 3. Kosmos

Szwajcarski pejzaż malowany jest lazurem niebios: „I gdzieś w *niebieskie* uniosły *lazury*”. Właściwe niebu konotacje ‘doskonałości’, ‘szczęścia’ przenoszone są na barwę *niebieską* i *błękitną*, semantycznie motywowane przez niebo: „Lecz tylko rzucić *błękity* i lecić”. Emocjonalno-obrazowy efekt wzmocniony jest w poemacie dzięki kumulowaniu leksyki, odwołującej się do sko-

jarzeń związanych z jasnym, czystym niebem: „*Niebios błękitnych przezroczy-  
stość szklanna*”. Prototypowe referencje związane z barwą błękitną w szcze-  
gólny sposób są tutaj uaktywnione dzięki swoistej harmonii wartościującej,  
zachodzącej między elementami leksykalnymi: *przezroczystość szklanna*. Oba  
leksemy użyte w metaforycznym znaczeniu wpływają na niezwykłą plastycz-  
ność obrazu. Barwa, dzięki wzmocnieniu jej przez tego typu określenia, na-  
biera jeszcze bardziej wyrazistego charakteru.

Romantyzm kultywował kolor *błękitny*, było to konsekwencją czci dla  
idealizmu. *Niebieski* był wówczas kolorem wtórnym w stosunku do błękit-  
nego, miał w sobie coś egzotycznego, jako pochodzący od *nieba*, które jest  
synonimem *raju* oznaczał tyle, co *rajski*, *nadziemski* (Skwarczyńska 1932: 281).  
Stąd u Słowackiego pojawiają się *niebieskie szranki* czy *niebieskie gwiazdy*. Uży-  
cie epitetu *niebieski* konotuje w tym wypadku ową *zaziemskość*, jest głównie  
korelatorem wartości ekspresywnych, nie barwy.

Związanej z niebem sferze sakralnej przypisane zostają barwy o jedno-  
znacznych konotacjach. Zgodnie z tą zasadą autor wprowadza prototypowe  
określenia dnia i nocy. *Noc ciemna* wywołuje negatywne emocje. W trady-  
cji romantycznej kojarzona jest ze śmiercią i zbrodnią: „I księżycowe korony  
w *noc ciemną*”. Nieodłącznym składnikiem *ciemnej nocy* w romantycznej prze-  
strzeni jest *księżyc*. Negatywne znaczenie *księżycowej nocy* zostaje w poemacie  
złagodzone poprzez zestawienie *księżycy* z *błękitem*: „Krażek *księżycy*  
tonący w *błękitcie*”. *Błękit* w tym wypadku odnosi się do nieba nocnego lub wiecz-  
nego, a więc pozbawionego cechy jasności (Tokarski 1995: 116). Inaczej jest  
w wypadku, kiedy blask *księżycy* konotuje zdecydowanie negatywne emocje:  
„Miejsce, gdzie *księżyc* przyjdzie aż pod ławę / Idąc po fali... *zaszeleści złotem*”.  
Odbicie w połyskliwej tafli wody światła *księżycy* stwarza niezwykle malar-  
ski obraz, który zdaje się „*szeleścić złotem*”. Odpowiednio dobrane środki  
wyrazu, sprawiają, że barwa staje się elementem uaktywnienia obrazu. Cza-  
sowniki typu *szeleścić* wzmacniają emocjonalno-zmysłowy efekt obrazowania.

Dzień – przeciwstawiony nocy – sprzyja rozwojowi ogólnej konotacji  
dobra, które w metaforyzowanych kontekstach frazeologicznych przyjmo-  
wać może różne pozytywne wartości (Tokarski 1995: 64–67), np. *jasny: dzień  
alabastrowy*. Kolor *alabastrowy*, o którym pisałam wcześniej, zazwyczaj koja-  
rzony jest z kobiecym pięknem. Słowacki świadomie wprowadza tutaj epitet  
*alabastrowy*, uzyskując w ten sposób niezwykłą intensyfikację opisu ukocha-  
nej, którą to właśnie *obielił dzień alabastrowy*. Natężenie barwy jest w tym  
fragmencie, wzmocnione dzięki przemyślanym strukturom słowotwórczym,  
tj. *obielić*, które aktywizują skojarzenia z niewinnością i czystością.

Cechy jasności i blasku są również eksponowane w znaczeniu wyrazu  
*słońce*: „*Ta jasność słońca stworzona promieniem*”. *Słońce* jest jednostką o bardzo

bogatych i zdominowanych przez pozytywne wartościowanie konotacjach semantycznych, przypisywanych barwie *złotej*: „Gdzie się w tęczowe ubiera kolory / Jungfrau i słońce złote ma pod sobą”. *Złoto* jest symbolem boskości, doskonałości, duchowego bogactwa, symbolem nieba, wieczności, stąd połączenie *złote słońce*. Szczególną uwagę zwraca niezwykle obrazowe porównanie: „Słońce czerwone jak krew o zachodzie”. *Czerwone słońce* kojarzone jest ze słońcem wschodzącym, bądź częściej zachodzącym. Słońce wschodzące, zapowiadające nastanie dnia, wiąże się z ogólnie pozytywnym wartościowaniem kategorii *jasny, ciepły*. *Czerwień* aktualizowałaby wówczas pozytywne konotacje życia, ciepła. Zachodzące słońce oznacza natomiast kres czegoś, kres jasności i dnia, po którym następuje noc. Dlatego *czerwień* aktywizuje w tym wypadku negatywne konotacje potęgowane poprzez odniesienie do krwi: *czerwone jak krew* (Tokarski 1995: 91–92).

## Wnioski

W poemacie Słowackiego barwa odgrywa niezwykle rolę. Istotne z punktu widzenia badawczego jest ilościowe zestawienie użyć nazw związanych z polem barwnym. Chciałabym to zilustrować za pomocą tabeli, w której zostały wyszczególnione pola semantyczne związane z barwami, a także z grą światła i cienia.

**Tabela 1. Zestawienie pól semantycznych związanych z barwami**

Nazwa pola semantycznego związanego z barwą	Nazwa barwy	Liczba określeń poszczególnych barw	Liczba wystąpień poszczególnych określeń barw	Liczba wystąpień nazw barw	% użycia danej barwy w stosunku do innych barw
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ BŁĘKITNĄ	błękit błękitniejszy błękitny lazur niebieski szafirowy	6	7 1 9 1 5 1	24	15,8%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ BIAŁĄ	alabastrowy białość biały biel bielszy obielić śnieżyste	7	1 2 12 1 1 1	19	12,5%

Nazwa pola semantycznego związanego z barwą	Nazwa barwy	Liczba określeń poszczególnych barw	Liczba wystąpień poszczególnych określeń barw	Liczba wystąpień nazw barw	% użycia danej barwy w stosunku do innych barw
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ CZERWONĄ	czerwony koral krew krwawy ogień ognisty piekielny piekło płomienie płonąć rozpalony rumieniec	12	2 1 1 1 1 1 1 2 1 2 1 4	18	11,8%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ SREBRNĄ	srebrzysty księżycowy księżyc	3	3 1 4	8	5,3%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ ŻŁOTĄ	żółto żółty	2	1 5	6	3,9%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ RÓŻOWĄ	różany różowy róż	3	2 2 1	5	3,3%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ CZARNĄ	czarny	1	4	4	2,6%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z BARWĄ SZARĄ	szary	1	1	1	0,7%
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z LEKSYKĄ NAZYWAJĄCĄ ZJAWISKA WIELOBARWNE	różnobarwny tęcza tęczowy	3	1 11 1	13	8,6%



Nazwa pola semantycznego związanego z barwą	Nazwa barwy		Liczba określeń poszczególnych barw	Liczba wystąpień poszczególnych określeń barw	Liczba wystąpień nazw barw	% użycia danej barwy w stosunku do innych barw
POLE SEMANTYCZNE ZWIĄZANE Z GRĄ ŚWIATŁA I CIENIA	światło	blask	19	3	41	27,0%
		błyskawica		1		
		błysnąć		1		
		błyszczący		1		
		brylantowy		2		
		czysty		2		
		jasność		3		
		jasny		10		
		kryształ		2		
		kryształowy		4		
		promienny		2		
		promień		3		
		przeświecony		1		
		przezroczystość		1		
		przezroczystszy		1		
rozpromieniony	1					
rozwidniony	1					
świecić	1					
zaświecić	1					
cień	ciemny	2	4	7	4,6%	
	cień		3			
inne	bladszy	2	1	6	3,9%	
	blady		5			
			61	152	100%	

Jak wynika z przedstawionego wyżej zestawienia, przestrzeń poematu zdominowana jest barwą *błękitną*. „Cały poemat zanurzony jest w błękitcie, w błękitcie topią się wszystkie zdarzenia i pejzaże poematu – od oczu ukochanej, przez błękity i szafiry jezior, błękitne lodowce do lazurów niebios” (Przyboś 1959: 293). Stosunkowo wysoką pozycję wśród nazw barw zajmuje pole semantyczne związane z barwą *białą*: *alabastrowy*, *białość*, *biały*, *biel*, *bielszy*, *obielić*, *śnieżysty*. Elementy leksykalne wchodzące w krąg pola barwy *białej*, pomimo dużej częstotliwości jej występowania, nie zadziwiają szczególnie różnorodnością. Uwagę zwracają tu jedynie struktury słowotwórcze, za pomocą których stopniowane jest natężenie tego samego tonu barwy, np. odprzymiotnikowy czasownik przedrostkowy: *o-bielić* czy określenia z przyrostkiem *-ysty*, np. *śnieżysty*.

W badanym materiale zdumiewa zaskakująco duża frekwencja nazw związanych z grą światła i cienia. Analiza słownictwa zdaje się wskazywać, iż mamy do czynienia z tonacją jasną i świetlistą. Możemy wyróżnić tu następu-

jąca leksykę: *blask, błyskawica, błysnąć, jasny, promienny, promień, przeświecony, rozpromieniony, rozwidniony, świecić, zaświecić*. Ważną rolę pełni określenie *jasny* jako modyfikator intensywności barw chromatycznych. Można przypisać go do różnych pól barwnych, np. *jasny* 'jasnobłękitny' „do nieba *jasnym* wzlatywała *okiem*”, *jasny* 'złocisty' „ta *jasność* słońca stworzona promieniem”, *jasna* 'biel' „lilija jedna, cała *jasna* w *bieli*”. Pisarz oddaje różne natężenie lub stopniowanie tego samego tonu barwy za pomocą odpowiednio dobranych struktur słowotwórczych. Wzmocnienie intensywności barwy uzyskiwana jest za pomocą typowych sposobów, tj. drogą stopniowania względnego: *bielszy, bladniejszy, błękitniejszy, przezroczystszy*, za pomocą przedrostków: *rozpalony, rozpromieniony, rozwidniony, przeświecony*, odprzymiotnikowych czasowników przedrostkowych: *o-bielić*, rzeczowników z formantem *-ość* w miejsce struktur przymiotnikowych: *białość, przezroczystość, jasność*, a także w sposób bardziej zindywidualizowany, np. przez dodanie członów leksykalnych, tj.: *coraz, głębszych, prędsza, nagle, większy, żywszy*, np. „*żywszy ust koral* i *większa omdlałość*”, „w *głębszych* się coraz zanurzała *cieniach*”, „*I prędsza fala białości* na łonie”. Niektóre leksemy używane przez Słowackiego w roli intensyfikatorów nasycenia barwy wyraźnie służą podkreśleniu ekspresji: *promienny, płomienny, piekielny, ognisty*. Do osłabienia intensywności barwy zasadniczej poeta używa typowych sposobów słowotwórczych, np. przyrostków *-ysty*: *srebrzysty, śnieżysty*.

Chciałabym w tym miejscu zwrócić uwagę na to, iż w poemacie nie ma wyraźnie zarysowanej granicy między światłem i cieniem. Mamy tutaj do czynienia raczej z przejściem dość łagodnym: światło stopniowo przechodzi w cień, a cień w światło. Wyraźnie jednak przeważa lekсыka wchodząca w zakres pola semantycznego związanego ze światłem konotującej pozytywne wartości emocjonalne nad lekсыką o asocjacjach negatywnych, przypisywanych barwie ciemnej.

Na szczególną uwagę w badanym materiale zasługują pewne barwy, których użycie w formie podstawowej jest stosunkowo niewielkie, ale zaskakująca jest liczba elementów leksykalnych wchodzących w krąg pola semantycznego związanego z tymi barwami. Najbardziej zróżnicowana pod tym względem jest grupa leksemów zaliczanych do pola barwy *czerwonej*: *koral, krew, krwawa, piekielne, piekło, płomień, płonąć, pożar, rozpalony, rumieniec, ogień, ognisty*. Wymienione elementy leksykalne występują tu nie tylko w roli intensyfikatorów nasycenia barwy, ale przede wszystkim pełnią funkcję emotywną, odzwierciedlają emocje i uczucia. Dzięki temu poemat Słowackiego nabiera ekspresywnie nacechowanej wartości stylistyczno-językowej.

Na zakończenie pragnę podkreślić, iż stopień nasycenia tekstu nazwami związanymi z polem semantycznym barwa – kolor, zarówno w znaczeniu konkretnym, jak i metaforycznym wydaje się imponujący. Niezwykle pla-

styczne środki materiału słownego, a także umiejętne ich wykorzystywanie w utworze decydują o nieprzeciętnych walorach poematu Słowackiego.

### Materiał źródłowy

Juliusz Słowacki, 1983, *W Szwajcarii*, [w:] *Liryki i powieści poetyckie*, t.1, Wrocław.

### Literatura

Kopaliński W., 2006, *Słownik symboli*, Warszawa.

Libera L., 2001, *W Szwajcarii: studium o Juliuszu Słowackim*, Kraków.

Lebkowska U., 2006, *Język czterech żywiołów: kreacje obrazów w liryce Juliusza Słowackiego*, 2006.

Przyboś J., 1959, *Linia i gwar*, t. 1, Kraków.

Siekierska K., 1988, *Nazwy barw w „Trylogii” H. Sienkiewicza*, „Poradnik Językowy”, z. 2, s. 106–119.

Skubalanka T., 1997, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid*, Warszawa.

Skwarczyńska S., 1932, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj*, „Pamiętnik Literacki”, XIX, s. 273–298.

Sokólska U., 2000, *Świat barw w „Łące” i „Sadzie rozstajnym” Bolesława Leśmiana*, [w:] *Twórczość Bolesława Leśmiana. Studia i szkice*, pod red. T. Cieślaka i B. Stelmaszczyk, Kraków, s. 395–416; przedruk: U. Sokólska, *Studia i szkice o języku pisarzy*, Białystok 2010, s. 231–256.

Sokólska U., 2005, *Leksykalno-stylistyczne cechy prozy Melchiora Wańkowicza*, Białystok.

Sokólska U., 2006, *Język opisów natury w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza; Słownictwo odnoszące się do żywiołu wody w cyklu poetyckim „Pocałunki” Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, „Białostockie Archiwum Językowe”, nr 6, pod red. B. Nowowiejskiego, Białystok, s. 111–139.

Sokólska U., 2009, *„Modrzy się chaber, czerwieni mak polny”, czyli o świecie barw w „Zajęcu” Adolfa Dygasińskiego*, „Literaria Copernicana”, 2 (4), s. 194–209; przedruk: U. Sokólska, *Studia i szkice o języku pisarzy*, Białystok 2010, s. 193–212.

Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.

Wróblewski p., 2000, *Przestrzeń „wszystkimi barwami świata” malowana – o barwach w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, [w:] *Wokół „Nad Niemnem”*. Czas i przestrzeń w prozie Elizy Orzeszkowej, Białystok.

### Wykaz skrótów słowników

SJPD – *Słownik języka polskiego*, t. I–XII, 1958–69, pod. red. W. Doroszewskiego, Warszawa.

SJPSzym – *Słownik języka polskiego*, t. I–III, 1988, pod red. M. Szymczaka, Warszawa.

## The stylistic function of names of colours in Juliusz Słowacki's poem *In Switzerland*

### Summary

The present article is an attempt to discuss the stylistic and expressive function of names of colours in Juliusz Słowacki's poem *In Switzerland*. It focuses on the frequencies of the names of colours used in the poem, discusses their referents, and analyses the poet's preferences with respect to the use of certain names of colours. The aim of the analysis is to identify the stylistic properties of those names of colours which particularly contribute to the artistic and semantic makeup of the poem.