

[inicjacje schulzowskie]

Anna Jarmuszkiewicz: Zmiany w zakresie konotacji semantycznych nazw kolorów w opowiadaniach Brunona Schulza

„Nienazwane nie istnieje dla nas”.
Bruno Schulz¹

„Zawsze musimy pamiętać o pytaniu: jak człowiek uczy się znaczenia nazw kolorów?”
Ludwig Wittgenstein²

Opowiadania Brunona Schulza, powstałe w latach trzydziestych XX wieku, charakteryzują się wyjątkowo wysokim współczynnikiem barwności³, na co krytycy zwrócili uwagę już za życia pisarza, a później wielokrotnie to potwierdzali. Sądy na temat kompozycji świata barw były różnicowane: Stanisław Napierski pisał, że proza Schulza „rozłazi się w szwach, zszywana z barwnych, zbyt barwnych, jaskrawych gałąnków

wysoki
współczynnik
barwności

- 1 B. Schulz, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, wstęp i oprac. J. Jarzębski, wyd. 2 przejrzone i poprawione, Wrocław 1998, s. 383. Wszystkie cytaty z dzieł Brunona Schulza według tego wydania, w nawiasie podaję numer strony. Podkreślenia – A. J.
- 2 L. Wittgenstein, *Uwagi o kolorach*, przeł. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 48.
- 3 Pojęcia „barwa” i „kolor” będę stosować wymiennie, choć jestem świadoma ich niecałkowitej przyległości i braku równoważności znaczeniowej. Rezygnuję z przytaczania argumentów sporu, który toczył się o pojęcie barwy i koloru.

i skrawków”⁴; natomiast Marek Kujawski dostrzegł w Schulzowskim świecie kolorów „doskonały ład”⁵.

Powstały dwie prace (z pogranicza językoznawstwa i poetyki) traktujące o funkcji i znaczeniu kolorów w opowiadaniach Schulza⁶. Te rozpoznania pomijają jednak ważny problem prototypowych zmian wartości semantycznych (treściowych), jakie mogą zachodzić w obrębie poszczególnych nazw kolorów. Nazwy kolorów, jako istotny element „językowego obrazu świata”, oprócz właściwości kulturowych i symbolicznych niosą w sobie zbiór pytań z zakresu fenomenologii: „Kiedy ktoś nas pyta: «Co znaczą ‘czerwony’, ‘niebieski’, ‘czarny’, ‘biały’?», możemy niewątpliwie zaraz wskazać rzeczy, które są tak zabarwione – ale oto i wszystko: nasza zdolność wyjaśniania znaczeń nie sięga dalej”⁷ – pisze Wittgenstein. Pojęcie koloru nieraz trudno jest ustalić – wiążące (i ważące) są tutaj różnice w procesie postrzegania. Jak bowiem subiektywnie pogodzić jakościowy charakter pojęcia, jeśli trzeba posługiwać się terminami obserwacyjnymi, które odnoszą się do przedmiotów materialnych (nośników koloru)? „Percepcja koloru i język, jakim kolor określamy – stwierdza John Gage – są ze sobą ściśle związane, ponieważ symbolizowanie jest funkcją zasadniczo lingwistyczną, dostępne słownictwo kolorystyczne musi odegrać zasadniczą rolę w tworzeniu jakiegokolwiek języka symboli kolorystycznych”⁸. Wartość (konotacja) semantyczna nazwy koloru niejednokrotnie traci ostrość, staje się przejawem symboliki barw i ztraca swój czysto językowy charakter. Za Ryszardem Tokarskim przyjmując zasadę, że „treści i kierunki rozwoju cech konotacyjnych zależą od konotacji nazwy stanowiącej wzorzec pojęciowy tej barwy”⁹.

Właśnie tym nazwom, które ulegają regularnym zmianom konotacyjno-treściowym, poświęcę uwagę i prześlę drogi ich przemian jako efekty zróżnicowanego przedstawiania (i percepcji) świata zmysłowego. Nie będą mnie natomiast interesować nazwy kolorów, których wartość semantyczna nie uległa żadnej zmianie treściowej, a które u Schulza wy-

trudne pojęcie
koloru

- 4 K. Wyka, *Stara szuflada*, Kraków 1967, s. 259–271; cyt. za: *Słownik schulzowski*, oprac. i red. W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek, Gdańsk 2004, s. 172.
- 5 M. Kujawski, *Znaczenie barw w prozie Brunona Schulza*, „Ślupskie Prace Humanistyczne” 1990, nr 10a, s. 47.
- 6 P. Wróblewski, *Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza*, „Przegląd Humanistyczny” 1978, z. 7/8, s. 57–73; M. Kujawski, op. cit., s. 47–68.
- 7 L. Wittgenstein, op. cit., s. 56.
- 8 J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 79.
- 9 R. Tokarski (*Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 27–28) pisze o „konotacji semantycznej nazw barw”, na którą, według niego, składają się „referencje prototypowe nazw barw, stanowiące poziom najwyższy, najbardziej uniwersalny”, oraz „konotacje znaczeniowe o różnym poziomie konkretyzacji”. Tą definicją będę się dalej posługiwać.

stępują i zostały przez innych badaczy odnotowane¹⁰. Pominę również te nazwy, których wartość treściowa wynika tylko z indywidualnego wyboru autora, jest zakorzeniona w jego idiolektie (synestezja, *audition colorée*, metafora, symbol)¹¹. Są to kwestie bardzo interesujące, ale wykraczają poza ramy, w jakich postanowiłam zamknąć ten szkic – zbyt silnie ciążyą ku problemom stylistyki i poetyki utworu literackiego.

ramy tego szkicu

Występujące w opowiadaniach Schulza nazwy barw podzielę na:

1. Nazwy kolorów, które konotują wartości semantyczne prototypowe, czasem „archaiczne” i już niewspółczesne autorowi (zmiana konotacji treściowej koloru zaszła w języku ogólnym, ale autor jej nie uwzględnił).

2. Nazwy kolorów, które zawierają wartości semantyczne inne w stosunku do prototypowego znaczenia (nastąpiła zmiana konotacji treściowej koloru i autor się jej podporządkował, konotacje treściowe zostały „uwspółcześnione”).

1. Nazwy kolorów, które zachowały konotacje prototypowe

Niebieski (kolor dotyczący tylko nieba)

Konotacje prototypowe w prozie Schulza zachowuje kolor *n i e b i e s k i*. W *Słowniku języka polskiego* Samuela Lindego pod hasłem „niebieski” czytamy: „błękitny, modry, bławatny, do nieba czystego podobny”¹². Podobnie w *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwiedzkiego: „niebieski = koloru nieba, błękitny, modry, bławatkowy”¹³. Schulz dość konsekwentnie łączy nazwę tego koloru z prototypowym niebem: „Niebo stawało nad gontowymi dachami nieruchomo [...] rozgałęzione **niebieskimi** drogami” (352); „**niebieskawe** pasma obłoków” (141).

¹⁰ Są to głównie przymiotnikowe derywaty od nazw naturalnych i sztucznych barwników oraz od nazw kamieni szlachetnych: kolor kobaltowy, grynszpanowy, ultramaryna, indygo, cynober, sepia, ochra, sangwina, kolor turkusowy, szafirowy, rubinowy, a także zapożyczone ze świata roślinnego: oliwkowy, malinowy, kolor czereśni, fiołkowy, cynamonowy.

¹¹ Te zagadnienia trafnie rozpatrują: M. Kujawski, op. cit.; P. Wróblewski, op. cit. Do kolorów, których wartość treściowa ulega zmianie z indywidualnego wyboru autora, należą między innymi: zielony – jednoznacznie przypisany zdziwieniu, kreacyjności, wyobraźni: „o, te **zielenie zieleniejsze** od zdziwienia” (133); „**zielenie** zbłąkane aż na koniec zdziwienia” (137); „od tego **zielonego** słowa [Guatemala] staje się powoli czereśniowo” (176), czerwony jako kolor entuzjazmu: „[tekst] pisany najjaśniejszą, świąteczną **czzerwienią**, **czzerwienią** laku pocztowego i kalendarza, **czzerwienią** ołówka kolorowego i **czzerwienią** entuzjazmu, **amarantem** szczęśliwych telegramów stamtąd...” (143); „kolor **jasnoczerwony**, niemal **różowy**, niewymowny, wyzwalający kolor entuzjazmu” (160).

¹² S. B. Linde, *Słownik języka polskiego*, wyd. 2 poprawione i pomnożone, t. 3, Lwów 1854–1860, s. 319. Dalej jako: SJPLin z podaniem numeru tomu i numeru strony.

¹³ *Słownik języka polskiego*, pod red. J. Karłowicza, A. Kryńskiego, W. Niedźwiedzkiego, t. 3, Warszawa 1900, s. 256–257. Dalej jako: SJPWAr z podaniem numeru tomu i numeru strony.

Czasem przymiotnik „niebieski” wiąże się wyłącznie z niebem, nie przywołuje koloru: „księżyc [...] zatopiony w swych procederach **niebieskich**” (71); „Dalekie horyzonty wezbrane ogrodami stoją w blasku nieba, olśnione i nieprzytomne, jak gdyby dopiero co zleciały ogromną, jaskrawą płachtą z pustkowi **niebieskich**” (344).

Bywa też, że oba wymiary (kolorystyczny i astronomiczny) stapiają się w jedno: „Ujednolicił on służbę **niebieską**, odział ją w symboliczne **niebieskie** uniformy i wypuścił na świat [...] personel zastępów anielskich w postaci listonoszy, konduktorów i finansów” (187–188); „wynurzyła się przed nami olbrzymia **bladoniebieska** kurtyna, jak niebo jakiegoś innego firmamentu” (62) – kolor niebieski oraz „niebiańska” geneza rzeczy nawzajem się warunkują (podkreślając polisemię) i zamykają w znaczeniu metaforycznym lub w porównaniu.

Nie zawsze kontekst pozwala precyzyjnie określić, które z dwóch znaczeń dominuje w Schulzowskim opisie: „**niebieskie** żuki [barwy błękitnej lub przylatujące z nieba]” (250); „gdy sięgałem po błękitną barwę – szedł ulicami przez wszystkie okna odbłask kobaltowej wiosny, otwierały się, dźwięcząc, szyby, jedna za drugą, pełne błękitu i ognia **niebieskiego** [ogień pochodzący z nieba – natchnienie, albo ogień o przebijającym odcieniu niebieskim]” (137).

Nazwa tak popularnego koloru – niebieskiego – pojawia się zaledwie 13 razy (liczba wariantywnych użyc tej barwy to 48). W tym zbiorze przypada aż 8 użyc we wspomnianych konotacjach semantycznych i tylko 3 użycia inne (jednoznacznie: „niebieski = modry, błękitny, lazurowy, bławatkowy”): „mała izba **niebiesko** bielona” (8); „**niebieskawe**, mętne oczka [Nemroda]” (50); „**niebieskawy** płomyk [lampy gazowej]” (270). Kolor niebieski w ostatnim znaczeniu jest zawsze konotowany jako słabszy, niewyrzasty, rozbielony odcień koloru błękitnego/lazurowego.

Pewnie dlatego Schulz wykorzystuje wariantywne określenia barwy niebieskiej. Odcień intensywny opisywany jest za pomocą b ł ę k i t u („oczy nalane ciemnym **błękitem** bez białka” (88); „o, te **błękity** mrozące oddech zatchnieniem strachu” (133); „cień **błękitny**” (137); „tekst wiosny [...] wykropkowany bez liter w pustym **błękitcie**” (144–145); „**błękitna**, jakby ze snu zbudzona neutralność” (152)), świeżego l a z u r u („talie kart magicznych [...] sypiące się gęstymi łuskami **lazuru**” (27–28); „**lazurowa** źrenica” (114); „**lazury** dyszące świeżością” (137); „w barwach jest jakiś **lazur** zbyt głęboki, jakaś piękność zbyt jaskrawa i już podejrzana” (165); „płomienne **lazurowe** oczy [arcyksięcia Maksymilana]” (189), „cudowna mokość najczystszych **lazurów**” (114)), k o b a l t u („odblask **kobaltowej** wiosny” (137)), t u r k u s o w e g o („**turkusowobłękitny** surdut” (192)), czy intensywnej u l t r a m a r y n y („haust

zaledwie
13 razy

czystej **ultramaryny**” (129)). W wyniku bogactwa nazw kolorów oczy pojawiających się postaci mogą być niebieskawe (oznaczają niewinność), lazurowe (intensywne, dobre, prostoduszne), ciemnobłękitne (wyrażające strach, obawę, zdziwienie).

Brunatny (jako „fiołkowy”)

Ciekawie przedstawia się także zmiana znaczenia koloru **brunatnego**. W *Słowniku języka XVI wieku* kolor ten definiowany jest jako „brązowy w różnych odcieniach, często bliski czerwieni lub fioleto; ceglany, czerwony, fiołkowy, podpołaty, szarłatowy, śniady”¹⁴. Podobne definicje można odnaleźć w innych słownikach: „koloru fiołkowego, z niebieskiego na ceglasty” (SJPLin I, 177), „kolor niebiesko-ceglasty” (SJPWAr I, 213), gdzie jako przykład podano słowa Tomasza Teodora Jeża: „Lubryka brunatno-czerwona; szlak z brunatno-sinej gliny”. Brunatny w znaczeniu czerwieni i fioleto wyszedł z użycia pod koniec XIX wieku.

Schulz wymienia tę nazwę tylko raz: „**brunatne** dymy i mgły poranka” (13). Z braku rozbudowanej egzemplifikacji – trudno jednoznacznie określić odcień brunatnego w tym użyciu. Poranne mgły/dymy kojarzą się raczej z barwą bladego fioleto lub szarości, sinego niż z brązem. Poza tym brunatny tradycyjnie przypisany jest do rzeczy „smutnych i brzydkich”¹⁵, kojarzonych z rozkładem, a takich cech porankowi przypisać się nie da (nawet w często zaskakującym idiolekcie Schulza). Dlatego warto zaryzykować stwierdzenie, że Schulz, autor z XX wieku, miał w pamięci jeszcze szesnastowieczne konotacje semantyczne tego koloru.

odległa
pamięć
Schulza

„Liściasty” (jako metonimia czarnego lasu)

Konotacje prototypowe dla **czarnego** to: noc (rozumienie kwantytatywne) i śmierć, żałoba, węgiel, kruk (rozumienie kwalitatywne). Czarny to „najciemniejszy ze wszystkich kolorów, wszelkiego światła pozbawiony” (SJPLin I, 349); „1. koloru najciemniejszego ze wszystkich, ciemny; 2. pozbawiony światła, ciemny; 3. niski, podrzędny, pośledni; 4. brzydki, szkodliwy, zły, występny, podły, niski, nikczemny, zbrodniarczy; 5. ciężki, krytyczny, nieszczęsny, smutny, desperacki, pesymistyczny; 6. **liściasty** [podkreślenie – A. J.]” (SJPWAr I, 373–374). Jak skrupulatnie policzono, czerń jest kolorem dominującym u Schulza (238 użyc, co stanowi jedną czwartą wszystkich określeń barwnych), i występuje we wszystkich odnotowanych znaczeniach:

czerń
dominuje

¹⁴ *Słownik polszczyzny XVI wieku*, pod red. M. R. Mayenowej i F. Peplowskiego, t. 2, Wrocław 1966, s. 460.

¹⁵ R. Tokarski, op. cit., s. 197.

| | |
|----------------------|--|
| CIEMNY/NOCNY | „ najczarniejsza ciemność” (168); „plusnęli w noc jak w czarną wodę” (259); „ czarny tunel” (226); „ czarne latające gwiazdki, diabluki atramentu” (254) |
| ZŁY/BRZYDKI | „ czarne , zezowate oko” (227); „stróżka czarnej , śmierdzącej wody, żyła gnijącego, tłustego błota” (54); „ czarne moczary, trzęsawiska i przepaście” (225) |
| SMUTNY/PESYMISTYCZNY | „ czarna wegetacja” (280); „ czarny stygmat śmierci” (224); „ Czarne oczy wbiły się we mnie z natężeniem najwyższej rozpacz czy bólu.” (57); „ czarne laguny snu” (225); czarna odyseja” (225); „wnętrze ogromnej czarnej róży nakrywającej nas snem stokrotnym tysiąca aksamitnych płatków” (225) |
| PROTOTYPOWY WĘGIEL | „ czarny kapelusz karbonariusza” (209); „ czarne jak węgiel wąsy” (201) |
| PROTOTYPOWA WRONA | „ czarne falujące nożyce krakania wroniego” (312) |
| PROTOTYPOWA ZIEMIA | „ czarna masa ziemi” (229) |

metafora
diegetyczna

Czerń jest tak silnie utożsamiona z nocą, że często staje się elementem konstruującym metaforę diegetyczną (w obrębie której „wybór nośnika dyktowany jest bliskością detalu pojawiającego się akurat w naracyjnym kontekście”¹⁶): „W dzień leżały te sukienne generacje, pełne patriarchalnej powagi, ułożone podług starszeństwa, uszeregowane podług pokoleń i descendencji. Ale nocą włamywała się buntownicza, sukienna **czarność** i szturmowała niebo w pantomimicznych tyradach, w lucyferycznych improwizacjach” (256); „sukno pod igłą maszyny dawno się zsunęło, a maszyna stukotała pusto, stębnując **czarne**, bezgwiezdne sukno, odwijające się z postawu nocy zimowej za oknem” (36).

Z perspektywy historycznej interesujące jest jednoznaczne utożsamienie przymiotnika „liściasty” z kolorem czarnym (znaczenie 6 według „Słownika warszawskiego”), które nie pojawia się już w żadnym ze współczesnych słowników języka polskiego. Jako przykłady użycia odnotowano: „czarny las; czarne drzewo; czarne, czyli listne lasy” (SJPWar I, 374). Liście nie bywają zielone (zielony jest dla Schulza „kolorem zdziwienia”),

¹⁶ Por. P. de Man, *Alegorie czytania. Język figuralny u Rousseau, Nietzschego, Rilkego i Prousta*, przeł. A. Przybysławski, Kraków 2004, s. 78–79.

są wyłącznie czarne lub srebrzysto-szare: „wrony, które na kształt żywych **czarnych** liści odsiały wieczorem gałęzie drzew” (21); „głęboką **czernią** plątały się kreski i szrafirunki gęstych zarośli” (69); „Zieleń liści była całkiem ciemna, niemal **czarna**. Była to **czern** dziwnie nasycona, głęboka i dobroczynna, jak sen pełen mocy i posilności” (264); „jabłonie ob-sypane **srebrnym** szelestem” (54); „wytworność wachlarzy listnych o **srebrzystym** podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic” (4–5); „ogród pełny listnych szeleatów, **srebrnych** lśnień” (223); „tylko parki i ogrody **czerniały** w tym srebrnym krajobrazie” (67).

Utożsamienie koloru liściastego z barwą czarną jest bardzo silne, zwłaszcza w kontrastowym zestawieniu ze świeżą zielenią, która zwykle wiąże się z ekspresją wiosny, bujnością i witalizmem: „wybujale ozory mięsistej **zieleni**” (7); „bujna **zielen** ogródka” (9); „na starych historiach wyrosła przez noc nowa **zielen**, miękki nalot **zielony**, [...] wiosna **zazie-lenia** się zapomnieniem” (172); „żarliwa, fanatyczna **zielen**” (182).

liściasty
= czarny

Srebrny (jako wariant koloru białego)

W dawnej polszczyźnie nazwa koloru *srebrnego* implikowała dwa znaczenia: srebrny, czyli w kolorze srebra; srebrny, czyli białawy z połyskiem metalu. Srebrny to „z blasku, z barwy podobny do srebra, srebrnawy, srebrzysty” (SJPWar VI, 371). W przykładach podanych przez Lindego moneta srebrna utożsamiona jest z monetą białą, srebrna jest biała piana, a srebro to „metal biały, lśniący, trwały, po złocie najcięższy, dźwięk mający” (SJPLin V, 417). Jak zauważa Stefania Skwarczyńska, „w okresie romantyzmu [kolor srebrny] miewał różną wartość. W zasadzie za jego ton podstawowy uważano kolor biały. [...] To, co białe, może być srebrne, wtedy, gdy biel posiada wybitny blask, a więc w pewnym oświetleniu, lub też, gdy poeta idealizuje, upiększa rzeczywistość, dodając blasku drogiego metalu rzeczom sobie sympatycznym”¹⁷. Współczesne słowniki nie notują konotacji srebra z bielą (tę asocjację przejęła platyna).

srebrne
jako białe

Schulz używa nazw implikujących srebro we wszystkich wymienionych kontekstach: dla wyrobów wykonanych ze srebra („**srebrne** łańcuchy” (126); „**srebrna** blacha” (132); „**srebrny** sznur” (225)) oraz dla przedmiotów i światła w kolorze szarości, szczególnie gdy odnoszą się do księżyca i/lub światła księżycowego: „Światło księżyca, rozpuszczone w tysiącnych brankach, w łuskach **srebrnych** na niebie, było blade i tak jasne jak w dzień” (67); „strzępy szafiru, grynszpanu i **srebra**” (24); „**srebrzysty**

¹⁷ S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, z. 3–4, s. 292.

szary połysk fal powietrznych” (55); „Jego [księżycy] **srebrne** astrolabium otwierało niebo w tę noc czarodziejską mechanizm wnętrza i ukazywało w nieskończonych ewolucjach złocistą matematykę swych kół i trybów” (73); „lśniące noże krajały miodną miazgę dnia na **srebrne** skiby” (131); „promień dalekiej gwiazdy [...] rozlał się **srebrzem** na ślepych białku oka” (232).

Szulz stosuje je także, by ukazać metaliczną biel (śniegu, powietrza lub nieba) albo by stworzyć bardziej złożone metafory: „w biografii naszej zostają te **białe** plamy, wonne stygmaty, te pogubione **srebrne** ślady bosych stóp anielskich” (128); „magia nocy **srebrzyła** się na śniegu” (74); „niebo **srebrzystobiałe**” (92); „Powietrze stało się lekkie do oddychania i świetlane, jak gaza **srebrna**” (72).

Żółty (jako kolor żałoby i starości)

Prototypem koloru *żółtego*, wartościowanym pozytywnie, jest słońce, ale nazwa tego koloru nie posiada takich referencji w utworach Schulza. Żółty jest licznie reprezentowany, lecz jego nacechowanie jest zdecydowanie ujemne. Kojarzy się ze smutkiem, żałobą, starością, przemijaniem, śmiercią, czyli obsługuje zakres pola semantycznego, który zwyczajowo przypisany został do koloru czarnego. Ryszard Tokarski przypuszcza, że takie konotacje związane są z postrzeganiem koloru żółtego w połączeniu z jesienią¹⁸ (odbieraną negatywnie jako schyłek), a nawet w kontekście solarnym – żółta barwa światła naznaczona jest smutkiem, pustką, strachem, starością, nudą i złością:

zły żółty

| | |
|---------------|---|
| PUSTKA/NUDA | „pustka żółtego placu” (4); „ żółte , pełne nudy dni zimowe” (21); „W tej rozwianej nicości, w tej żółtej nirwanie mogliśmy zajechać poza czas” (231) |
| SMUTEK/ŻAŁOBA | „słonecznik [...] czekał w żółtej żałobie ostatnich, smutnych dni żywota” (6); „czarno- żółta żałoba” (189) |
| STRACH | „ żółty i przerażony odbłask” (193) |
| STAROŚĆ | „mała, żółta jak szafran kobieta” (8); „Ach, ten stary, pożółkły romans roku, ta wielka, rozpadająca się księga!” (98); „ zżółkłe kartki tej najwspanialszej, rozsypującej się księgi” (98); „Twarz żółta , koścista, oczy czarne, złe i nieszczęśliwe” (288); „luka czasu otwarta na żółtą i zwiędłą wieczność” (314); „jak w starym romansie obracały się zżółkłe karty krajobrazu coraz bledsze i coraz bezsilniejsze, jakby się miały skończyć jakąś rozwianą pustką” (231) |

| | |
|-------------|--|
| ZŁOŚĆ | „gadała cisza, żółta , jaskrawa, zła cisza, monologowała, kłóciła się, wygadywała głośno i ordynarnie swój maniacki monolog” (9) |
| ŚWIETLIŚCIE | „ żółty od żaru” (4); „ mętnożółte smugi świtu” (21); „ żółta smuga nieba” (122); „wczesne słońce, jaskrawożółte w tej ciszy porannej” (9) |

Kulturowych potwierdzeń dla takich konotacji należy zapewne szukać w symbolice melancholijnej, posługującej się takimi określeniami, jak „czarne słońce” czy „żółć spalona, czarna” (SJPLin III, 68); „Melankolik rodzi się lisowato [czyli w „ogniowej sierści” – A. J., za SJPLin II, 642], koleryk czarno” (M. Rej). Dodatkowo w pryzmacie kolor czarny i żółty sąsiadują ze sobą: „żółty – jeden z głównych jasnych kolorów, za pryzmatem między czarnym a zielonym się pokazujący” (SJPWar VIII, 721). Dlatego też (tradycyjne i historyczne) połączenie tych dwóch konotacji w jednej nazwie jest możliwe i uprawomocnione.

potwierdzenia
kulturalne

2. Nazwy kolorów, których konotacje prototypowe uległy zmianie

Liliowy (jako kolor bzu, lila)

Najciekawsza (i najbardziej spektakularna wizualnie) ewolucja semantyczna przypadła w udziale kolorowi l i l i o w e m u. Lilia to kwiat uznawany w tradycji chrześcijańskiej za symbol czystości, Matki Bożej, dziewictwa i nadziei (choć ta symbolika ma proveniencję antyczną), który konotował matową biel. „Słownik warszawski” zawiera dwa odrębne hasła dla wyrazu „liliowy”: „liliowy I – 1. przymiotnik od lilija; 2. biały jak lilija, śnieżny; liliowy II – od lila, kolor bzu, jasno-fijałkowy, jasno-fioletowy” (SJPWar, II, 741–743). Przykłady dla definicji pierwszej: „liliowa cera”; „Moją głowę do liljowych brała chłodzić rączek” (J. Słowacki); „Wreszcie i sam zaczął blednąć, omdlewać i zwolna zamieniać się w ton liliowy, i coraz liliowszy, coraz bardziej nieuchwytny” (H. Sienkiewicz). Przykład dla hasła „liliowy” w znaczeniu drugim: „Dość długo chodziłem w lili, czyli bzowym kolorze” (J. U. Niemcewicz). Podobne rozróżnienie występuje już u Lindego.

liliowy
w ewolucji

Współcześnie nazwa koloru liliowego została przyporządkowana do grupy barw powiązanych z fioletem i w znaczeniu bieli nie bywa używana. Nowym prototypem dla liliowego staje się kwiat bzu, daw-

bez jako
wzorzec

niej występujący jako wzorzec pojęciowy dla koloru lila. Jak można przeczytać pod hasłem „lilas” w *Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique* z 1923 roku, lila to „couleur qui tient du bleu et du rose”¹⁹ (kolor, który jest podobny do niebieskiego i różowego); wśród egzemplifikacji podano „robe lilas” (liliowa sukienka). Jak pisze Stefania Skwarczyńska: „Prawidłowa forma przymiotnikowa spolszczająca francuskie słowo brzmiałaby «lilowy». Obie formy [...] złąły się w jedno, przy czym treść obcego słowa zabiła w nowym treść słowa rodzimego. Jeszcze z końcem XVIII w. istniało wyraźne rozgraniczenie tych dwóch kolorów, każda z tych form żyła samodzielnym życiem. [...] Zmiana semantyczna utrwaliła się dopiero w II połowie XIX wieku”²⁰. W takim kontekście występuje też u Schulza: „Na niebie wydmuchał wiatr zimne i martwe kolory, grynszpanowe, żółte i **liliowe** smugi” (92); „Przesypuje się wysoko pod zmierzchającym niebem i spływa bezgranicznym westchnieniem śmierci ten gorzki aromat, w który pierwsze gwiazdy ronią swe łzy, jak kwiatki bzu uszczknięte z tej nocy bladej i **liliowej**” (166).

Tutaj „noc bladej i liliowa” (niebo jasnej nocy często wpada w tony fioletu) w sposób oczywisty powiązana jest z „kwiatkami bzu”, a „liliowe smugi” na niebie sugerują kolor bżowy (jako kolor zimny).

Granatowy (jako kolor ciemnoniebieski)

między
błękitami
a indygiem

Prototypem dla koloru *g r a n a t o w e g o* jest owoc granatu, ale w historii tej nazwy doszło do modyfikacji pola treściowego: od naturalnej barwy ciemnoczerwonej do ciemnoniebieskiej. Kolor granatowy już przez dawne słowniki został odnotowany jako ciemnoniebieski: „koloru brunatnego, indygotowego, fioletowy” (SJP Linde II, 117), „koloru indygowego, ciemnoniebieski” (SJPWar I, 900).

Również u Schulza występuje w zmienionym (w stosunku do pierwotnego) znaczeniu: „pokój był ciemny i aksamitny od **granatowych** obić ze złotym deseniem” (10); „[rejestr kolorów] Zaczynał się u dołu i próbował lekko i nieśmiało altowych spełności i półtonów, przechodził potem do spłowiałych popiołów dali, do gobelinowych zieleń i błękitów i rosnąc ku górze coraz szerszymi akordami, dochodził do ciemnych **granatów**, do indyga lasów dalekich i do pluszu parków szumiących, ażeby potem poprzez wszystkie ochry, sangwiny, rudoci i sepie wejść w szelestny cień wędnących ogrodów i dojść do ciem-

¹⁹ *Petit Larousse illustré. Nouveau dictionnaire encyclopédique*, publié sous la direction C. Augé, Paris 1923, s. 560.

²⁰ S. Skwarczyńska, op. cit., s. 290.

nego zapachu grzybów, do tchnienia próchna w głębiach nocy jesiennej i do głuchego akompaniamentu najciemniejszych basów” (100–101).

W Schulzowskim rejestrze kolorów granatowy zajmuje miejsce pomiędzy błękitami a indygiem, więc ustalenie jego barwnej tożsamości nie przynosi żadnych niejednoznacznych rozstrzygnięć. Dodatkowo może synestezyjnie konotować miękkość i przytulność aksamitu, sugerować przepych i bogactwo.

Bławatny (dotyczący tkaniny)

Kolor *b ł a w a t n y* (lub bławatkowy) powiązany jest wtórnie z nazwą „bławatek”, gdyż pochodzi od bławatu, niemieckiej nazwy tkaniny. Słowniki tak definiują hasło „bławatny”: „1. modry, błękitny, niebieski; 2. jedwabny” (SJPWar I, 171), „bławat”: „tkanina jedwabna, osobliwie błękitna, niebieska” (SJPWar I, 171). Stefania Skwarczyńska zaś stwierdza: „Romantyzm wskrzesza [...] zanikający już kolor *b ł a w a t n y*, wyspecjalizowany już w XVIII wieku na określenie materiałów tekstylnych; dzisiejsza mowa potoczna znów go nie uznaje, chyba że w owym wyspecjalizowanym znaczeniu, które zresztą w dzisiejszym odczuciu nie potrafi nawet o wartość kolorystyczną”²¹. Droga semantycznych przemian wiedzie od materiału ku abstrakcji. W znaczeniu współczesnym bławatny nie sugeruje określonego koloru, lecz jest przymiotnikiem oznaczającym różne tkaniny.

Schulz używa słowa „bławatny” tylko raz: „nowe zapasy sycących **bławatnych** kolorów” (100), co może oznaczać „nowe zapasy tkanin o nasyconych kolorach” (ale brak pewności w tej kwestii; „sycące bławatne kolory” mogą sugerować także różnorakie odcienie błękitu). Współczesne słowniki odnotowują przymiotnik „bławatkowy” wyłącznie jako wariant koloru niebieskiego, modrego (utożsamienie z kwiatem bławatką, czyli chabrem), z dominującym nacechowaniem – stylizacją gwarową.

Pąsowy (pozbawiony prototypowego „maku”)

Związek z prototypem został w tym przypadku zatarty (fr. *ponceau* – mak, makówka); owo zatarcie jest pełne, bo zaszła zmiana grafii z „ponsowy” na „pąsowy”. Słowniki definiują kolor „ponsowy” podobnie: „różowy, jasno czerwony” [SJP Linde IV, s. 336], „jasno-czerwony” (SJPWar IV, 599). Jako przykład użycia Linde podaje „ponsową różę” (widoczne odejście od prototypowego maku, który jest czerwono-pomarańczowy; ponsowy w pojęciu Lindego wyraźnie wpada w tony różowe).

od materiału
ku abstrakcji

21 Ibidem, s. 286.

U Schulza jednorazowo pojawia się rzeczownik odprzymiotnikowy „pąs”: „**pąsy** gniewu” (353), w kontekście wyraźnie oderwanym od prototypu (rumieniec wynikający z gniewu bardziej przypomina piwonie niż maki).

Brązowy (znaczenie substancjalne a kolor)

Brązo wy należy do grupy barw pochodzących od nazw metali. Jak pisze Ryszard Tokarski, „związek tych dwu kategorii leksykalnych uważa się za charakterystyczną cechę języków indoeuropejskich. Większość powszechnie znanych i wykorzystywanych w życiu codziennym metali nosi nazwy pochodne od właściwego im koloru. Z drugiej strony nie wyklucza się, iż nazwy kolorów powstały w ścisłej zależności formalnej od nazw metali postrzeganych poprzez ich jakości barwne”²².

Czy nazwa koloru brązowego pochodzi od metalu? Tokarski ma wątpliwości: „formalny związek między podstawą i derywatem doprowadził do polisemicznego rozwoju przymiotnika, a jego dwa znaczenia [...] łączą się ze sobą bardziej na skutek zależności słowotwórczych niż faktycznie wyczuwanych podobieństw znaczeniowych”²³. Prototypem dla brązowego nie jest też ziemia, więc pozostaje uznać ten kolor za mieszankę innych barw chromatycznych. Nie zawsze można odnaleźć wzorzec treściowy. Warto w tym miejscu ponownie przywołać słowa Ludwiga Wittgensteina: „Nie wolno nam też zapomnieć, że nasze słowa na określenie koloru charakteryzują wrażenie wywołane przez powierzchnię, która omiata nasz wzrok. Do tego właśnie służą”²⁴.

Schulz używa przymiotnika „brązowy” i w znaczeniu substancjalnym, i w znaczeniu barwy: „**brązowy** kandelabr” (227); „**sztachety brązowej** barwy” (9). Pojawiają się jedynie dwa użycia tego przymiotnika; wariantami brązowego są: *sepia*, *ochra*, *umbra*, *kolor cynamony*, *śniady*. Być może skąpe wykorzystanie tej nazwy (i zastąpienie jej licznymi nazwami wariantywnymi) wiąże się z niepewnością autora co do jej zawartości?

Seledynowy (bez prototypowego ubioru Céladona)

Seledynowy – jak pisze tokarski – „jako jedyna nazwa barwy pochodzi od imienia Céladon, bohatera romansu Honoré d’Urfé’a z XVIII

²² R. Tokarski, op. cit., s. 77.

²³ Ibidem, s. 165.

²⁴ L. Wittgenstein, op. cit., s. 49.

wieku”²⁵. *Petit Larousse illustré* tak definiuje hasło „Céladon”: „Ce nom est devenu synonyme d’amant constant, langoureux, discret et timide”²⁶ (to imię jest synonimem kochanka wiernego, tęskniącego, platonicznego, sentymentalnego i nieśmiałego). Związek tego imienia z jasnozielonym kolorem bierze swój początek od pasterskiego ubioru, ozdobionego przez bohatera seledynową tasiemką²⁷. Znaczenie koloru *céladon* ma swoje podłoże w rodzaju ceramiki charakterystycznym dla Chin i Dalekiego Wschodu, który wykorzystuje przeświecające szkliwo o odcieniu zielonym lub niebiesko-szarym. Powieść d’Urfé powstała w czasie, gdy chińska ceramika zyskała wielką popularność we Francji. Jej kolor został więc porównany do barwy pasterskiej wstążeczki i ta asocjacja utrwaliła się, przechodząc do wielu języków europejskich. Łatwo zauważyć, że związek z prototypem został tutaj całkowicie zerwany (i zapomniany).

imię
Céladon

U Schulza przymiotnik „seledynowy” występuje kilkakrotnie, zawsze w grupie kolorów określających barwę nieba (więc w sposób oczywisty nijak odnosi się do wzorca treściowego – bohatera romansu): „niebo obnażyło tego dnia wewnętrzną swą konstrukcję w wielu jakby anatomicznych preparatach, pokazujących [...] przekroje **seledynowych** brył nocy” (64). „Słownik warszawski” definiuje seledynowy jako „błękitnawo-zielony, pomieszany z szarym” (SJPWar VI, 61), co tworzy wyraźny związek z transparentnym szkliwem chińskiej ceramiki.

■

Nazwy kolorów, które zachowały konotacje prototypowe (i inne poboczne konotacje znaczeniowe), to przede wszystkim nazwy kolorów podstawowych (biały, czarny, niebieski, żółty). Utożsamienie pola konotacji semantycznych z nazwą barwy okazało się zbyt silne, aby zaszły tu wyraźne zmiany. W tej grupie barw dominuje tradycja symboliczno-kulturowa, utrwalenie pierwotnych asocjacji postrzeżeńiowych. Nie jest więc prawdą, że „czyste kolory nie mają nawet specyficznych, powszechnie używanych nazw, tak mało są one dla nas ważne”²⁸. O wadze nazw kolorów podstawowych świadczy spora liczba ich użycie oraz zawarte w nich bogactwo semantyczne.

Wittgenstein
nie ma racji

25 R. Tokarski, op. cit., s. 173. Tokarski popełnia błąd: *Astrée* została napisana w roku 1607, a więc na początku XVII wieku.

26 *Petit Larousse illustré...*, s. 1211.

27 „Du nom de *Céladon*, personnage de l’*Astrée* d’Honoré d’Urfé, 1607, amant délicat et passionné, dont le costume de berger était agrémenté de rubans verts” – Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (źródło: <http://www.cnrtl.fr/etymologie/celadon>; dostęp: 28.06.2017).

28 L. Wittgenstein, op. cit., s. 49.

Nazwy kolorów należące do drugiej wyodrębnionej przeze mnie grupy są liczniejsze (choć nieznacznie). Przesunięcia konotacji semantycznych w obrębie niepodstawowych nazw kolorów często powiązane są z ich leksykalizacją lub z zerwaniem związków etymologicznych (zwłaszcza ze znaczeniem substancjalnym, na przykład „pąsowy”, „brązowy”, „liliowy”; widać też uwalnianie się od znaczeń wartości abstrakcyjnych – jak w wypadku nazwy „seledynowy”). Można też zaobserwować prawidłowości polegające na tworzeniu nazwy barwy od koloru konkretnej tkaniny (od materiału sukna do abstrakcji, na przykład „bławatny”)²⁹, a potem na wygasaniu właściwości tak utworzonego znaczenia koloru i ponownej jego zmianie.

konfrontacja
u Schulza

Na koniec warto te wnioski pokrótce skonfrontować z filozofią języka Schulza. „W ostatnich słowach eseju *Mityzacja rzeczywistości* Schulz pisze: «Filozofia jest właściwie filologią, jest głębokim, twórczym badaniem słowa». Ta Schulzowska formuła wyznacza nie tylko ramy projektu poetyckiego, ale też granice filozofii języka, w której etymologia słowa poetyckiego staje się archeologią wyobrażeń kulturowych”³⁰.

W tym samym eseju Jarosława Barańskiego możemy przeczytać: „gdy słowo [...] pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens”³¹. Schulz nazywa (kolor), aby nadać rzeczywistości sens/treść, ale zawsze pozostaje wobec tej treści nieufny, szuka rozwiązań pierwotnych, asocjacji z prototypem (zwykle palimpsestowo ukrytych), stąd częsta polisemiczność pojawiających się w jego prozie nazw kolorów. Odwołuje się do etymologii i tradycyjnych znaczeń narzuconych przez myślenie symboliczne.

stąd!

Z drugiej strony język jest również narzędziem percepcji świata (także barwnego). „Postrzegamy świat poprzez język, tzn. poprzez posiadanie języka”³² – pisze Donald Davidson. Oznacza to, że język funkcjonuje jako niezbędny instrument kontaktu z rzeczywistością, ale nie istnieje gotowy język treściowy, treść należy dopasować do pola konotacyjnego samodzielnie (stąd liczne niestandardowe rozwiązania u autora *Sklepów cynamonowych*, wynikające z jego idiolektu). Język nie jest wyłącznie artefaktem kulturowym – pozostaje wzorem, któremu można przypisać określoną (choć potencjalnie zmienną) treść. Tak rozumiany język, wytworzenie nazw, to uświadamianie sobie, czym są rzeczy, zjawiska i świat:

29 O tym zjawisku (na przykładzie kolorów purpurowego i szkarłatnego) pisze J. Gage, op. cit., s. 80.

30 J. Barański, *Bruno Schulz: estetyka języka w poetyckiej nostalgii*, „Universitatis Wratislaviensis. Filozofia” 1999, z. 34, s. 221.

31 Ibidem, s. 384.

32 D. Davidson, *Widzieć poprzez język*, przeł. A. Żychliński, „Teksty Drugie” 2007, nr 3, s. 128.

„opanowany już język jest nie tylko zwyczajnie wyuczoną umiejętnością, lecz stał się także sposobem percepcji. Jednak mowa [...] jest zasadnicza wobec innych zmysłów, jeśli te mają dostarczyć wiedzy propozycjonalnej. Język jest organem percepcji propozycjonalnej. Widzenie obrazów i słyszenie dźwięków nie wymaga myślenia o treści propozycjonalnej; uświadamianie sobie, jakimi rzeczy są, owszem, i ta umiejętność rozwija się wraz z językiem”³³. Mówienie (nazywanie), postrzeganie i myślenie rozwijają się stopniowo razem. Z symultanizmu tych trzech procesów powstają nazwy kolorów i ich wartość treściowa.

język jako
zmysł

33 Ibidem, s. 135.

BRUNO SCHULZ

SKLEPY CYNAMONOWE

Rzadko się zdarza w literaturze, by nowy nieznaną postacią wystąpił z dziełem tak artystycznie skódeżonem, tak dojrzałym i świadomym pełni sil twórczych, jak „Sklepy cynamonowe” Schulza. Książka ta nie tylko stawia jej autora w rzędzie czołowych pisarzy literatury polskiej; jest ona bowiem rewelacją niezwykłe ciekawego i indywidualnego talentu, któremu podobnych trudności szukać w całej literaturze współczesnej. Świat widziany oczyma Schulza jest światem nowym i nieznanym; ale ta deformacja rzeczywistości nie ma w sobie nic z prób literackich i tak częstego wśród młodych poszukiwania „nowej formy”. Autor „Sklepów cynamonowych” nie poszukuje formy; on nosi ją w sobie, a wirja świata, jaką przedstawia, nie wykonanym wiarą. Z niezwykłą plastyką słowa, z rzadką postać wyrazu kreśli Schulz swe postaci, jedne i monumentalne w każdym geście.

BRUNO SCHULZ

Sklepy cynamonowe



R O J

Skrzydełko i okładka *Sklepów cynamonowych*,
egzemplarz sprzedany w roku 2017 przez Kra-
kowski Antykwariat Naukowy za 45 000 złotych