

Tonacja rokokowa a paleta barw w polskiej poezji czasów oświecenia

MARZENA SUSKA

IBL PAN

Warszawa

ORCID 0000-0002-5705-7791

Zgodnie z antycznym wzorcem również w wyobrażeniu osiemnastowiecznych literatów¹ poezja jest jak obraz². Poeta Adam Naruszewicz egzemplifikuje owo zjawisko następująco – oto w odzie *Do Malarstwa* upersonifikowana Poezja zwraca się do Malarstwa słowami:

Siostró ma ukochana, wszakżem urodzona
Z teże Mnemozyny łona,
Jeden nam przymiot chętna natura obiema
Dała: tyś Poezys niema,
Ja wymowną zowie się Malarką...³
(w. 1–5)

¹ Literatami w XVIII wieku określano wszystkich ludzi, którzy pisali książki, a więc zarówno beletrystów, jak i uczonych. Zob. R. Kaleta, *Miejsce i społeczna funkcja literatów w okresie Oświecenia*, w: *Problemy literatury polskiej okresu Oświecenia*, red. Z. Goliński, Warszawa 1973, s. 5.

² Por. Horacjańskie: „ut pictura poesis”. Zob. Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przekł., wstęp i objaśnienia t. Sinko, wyd. 2. zmienione, Wrocław 1951, s. 84. Ten utrwalony kulturowo sposób myślenia w kontekście założeń poetyki potwierdza teoretyk literatury Filip Neriusz Golański, pisząc: „Dobranie wyrazów do żywego malowania służących przedziwnie odbija imaginację poety. Wyrazy są kolorami obrazu poetyckiego [...]”, E.N. Golański, *O wymowie i poezji*, Wilno 1778, s. 255, cyt. za: T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984, s. 111, 370. Ignacy Krasicki publicysta w „Monitorze” z 1772 roku wskazuje alegorię, aluzję i metaforę jako te figury krasomówcze, dzięki którym możliwe jest zbliżenie do siebie umysłu z imaginacją, a tym samym poezji i malarstwa, por. T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, s. 111.

³ A. Naruszewicz, *Do Malarstwa*, w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Warszawa 2015, s. 117. Wszystkie podkreślenia pojawiające się w tekście głównym i w przypisach należą do mnie – M.S.

Z powyższego fragmentu tekstu wynika, że pisarz jest więc jednocześnie „wymownym” malarzem, poezja – mówiącym malarstwem, a malarstwo – milczącą poezją⁴.

Tematem artykułu będzie zatem prześledzenie, czy modna rokokowa paleta barw wpłynęła na sposób obrazowania w polskiej poezji XVIII wieku. Ze względu na ograniczenia formalne rozważania zostaną zawężone do urody i stroju kobiety, wiosny jako jednej z pór roku oraz wybranych upersonifikowanych pojęć abstrakcyjnych: niewinności i nadziei.

Modna tonacja rokokowa

Gdy w galeriach malarstwa europejskiego przechodzimy z sal XVII do XVIII w., uderza nas od razu – pisze Maria Rzepińska – ta zasadnicza zmiana stylistyczna kolorytu. Znika tajemniczy mrok dawnych *tenebrosi*, znikają nokturny przy świetle pochodni czy świecy, znikają tony gorące, nasycone; karminy, laki, cynobry, wielkie połacie aksamitnej czerni, błyski złota i miedzi wśród szerokiej gamy brązów. Znika wszystko, co w kolorystyce mistrzów XVII w. było ciężkie, ciemne, majestatyczne.

Tonacja staje się lekka, chłodna, jasna, często mleczna lub jakby przysypana pudrem. Pojawiają się liczne subtelne odcienie popielate, perłowe szarości, blade róże, przełamane bielą błękity, zielenie „gobelinowe”, delikatne i zgaszone, tony oliwkowe i lila, jasnocytrynowe, kremowe. Kolory te, bardzo wyszukane, wątle i nieokreślone, pozbawione na ogół napięcia emocjonalnego, mają jednak swoistą atmosferę elegancji i melancholii. Wiele jest bieli stosowanej po mistrzowsku, z wirtuozerią i wyraźnym upodobaniem [...]. Mniejsze znaczenie ma [jednak – M.S.] biel we wnętrzu angielskim i w tamtejszej szkole malarstwa [...]⁵

⁴ O bliskości malarstwa i poezji jako sztuk nawiązujących do tych samych motywów i pojęć piszą T. Kostkiewiczowa (por. *Horyzonty wyobraźni*, s. 111–112) i W. Kaliszewski (por. *Potęga obrazu. Do Malarstwa*, w: *Czytanie Naruszewicza*, s. 21–43 lub *Potęga obrazu. Do Malarstwa*, w: idem, *Parnas oświeconych. Studia o poezji polskiej epoki oświecenia*, Warszawa 2019, s. 125–152).

⁵ M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków 1983, ss. 371, 378. Tonację kolorystyczną czasów rokoka omawia autorka w części czwartej rzeczonyj pracy, w rozdziale pierwszym: *Tonacja rokokowa*, s. 371–383.

Również karnacje, zwłaszcza ciała kobiet, malowane są w bardzo jasnej tonacji – zgodnie z postulowanymi zasadami André Bardona, dla którego wzorem w tej dziedzinie są Correggio i Rubens⁶.

Owo rozjaśnienie palety wizualnej – poprzez przełamywanie barw pełnych szarością⁷ lub bielą – skutkuje jej ochłodzeniem. Natomiast jej wysubtelnienie i „feminizację kolorystyki” należałoby łączyć z feminizacją życia wyższej warstwy społecznej, tworzącą się „instytucją” buduarów (małych intymnych wnętrz zajmowanych przez panie domu, do których pasowała ta nowa jasna i lekka z upodobaniem do bieli kolorystyka) i królowaniem kobiety w salonach – począwszy od dworu królewskiego i roli Madame de Pompadour, która na dworze Ludwika XV narzuciła salonom swój smak w kwestii stroju, fryzury i wnętrza, przez Jeanne du Barry – ostatnią faworytę królewską, po Marię Antoninę za Ludwika XVI⁸.

Te upodobania kolorystyczne znajdują odzwierciedlenie przede wszystkim w nowym malarstwie francuskim, którego prekursorem został Jean-Antoine Watteau, mistrz pastelowego wyrafinowania odcieni⁹, twórca nie tylko malarstwa rodzajowego *fête galante*, lecz także projektant tkanin, obić, boazerii czy wachlarzy. Watteau dokonał bowiem pewnego przełomu w dyktaturze mody – to on poprzez swe obrazy ustalił modę kolorystyczną i narzucił ją towarzystwu¹⁰. Moda rokoka-wa nie przypadła jednak do gustu Denisowi Diderotowi, który dostrzegał w niej

⁶ Zob. ibidem, s. 386.

⁷ Skala szarości Francisa Glissona obejmowała dwadzieścia trzy stopnie, tzn. dwadzieścia trzy etapy pomiędzy bielą a czernią na opracowanej przez niego „skali czerni” (współcześnie wyodrębnia się ich około dwustu). Ten angielski lekarz na podstawie różnych kolorów i odcieni włosów opracował bowiem w 1677 roku tabele (zob. „skala czerni” i „skala czerwieni”) stanowiące – zgodnie z ówczesnymi XVII-wiecznymi zainteresowaniami – próbę spójnego zintegrowania odcieni i waloru (natężenia kolorów) w jeden system kolorów. Zob. J. Gage, *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008, s. 166–167.

⁸ Por. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 371–373.

⁹ Egzemplifikację stanowić może opis jednego z najsłynniejszych obrazów A. Watteau przedstawiających ówczesną modę damską i męską dokonany przez Rzepińską – opis plastyczny i zmysłowy zarazem dzięki nagromadzeniu epitetów oddających modną kolorystykę tkanin i ubiorów: „Białe, popielate, gołąbkowe, bladocytrynowe jedwabie, tabaczkowe, piaskowe fraczki, białe peruki – wszystko to widzimy na *Szyldzie Gersainta*. Brak zupełnie chromatycznych, nasyconych barw zasadniczych; wszędzie półtony i ćwierćtony, małe rozpiętości walorowe, przytłumianie agresywności własnej barw, ich gaszenie domieszką szarości”, M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 373.

¹⁰ Do tej pory było odwrotnie – moda panująca w stroju znajdowała swe odzwierciedlenie w malarstwie (np. czarny strój hiszpański w portretach XVI- i XVII-wiecznych). Modę zapoczątkowaną przez twórcę *Odjazdu na Cyterę* kontynuowali potem Jean-Baptiste Pater, Nicolas Lancret, Claude Gillot, François Boucher i Jean-Honoré Fragonard, ale żaden z nich nie potrafił już tak genialnie operować szarością jak ich mistrz. Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 374.

pewną sztuczność, „teatr”, fałsz – szczególnie w scenach rodzajowych ukazujących „wytworną zabawę” w stylu Watteau¹¹.

Charakterystyczną cechą portretów XVIII-wiecznych stają się jasnoszare lub jasnopopielate tła (tonacja *gris perle*), jaśniejsze o ton draperie, jedwabne fraczki, perłowe opalizujące jedwabie sukni, których kolor niejednokrotnie trudno jest nawet określić¹², białe i siwe peruki oraz towarzyszące im blade karnacje o brzoskwiniowym odcieniu. Jeśli pojawiają się czernie, to nie w funkcji cienia, lecz lokalnego koloru jakiegoś rekwizytu pełniącego funkcję kontrastu – trzewiczka, aksamitki na szyi, kokardy we włosach. Światło portretów jest rozproszone, jakby przepuszczone przez gazę, dlatego doskonale tuszuje niedoskonałości twarzy takie jak zmarszczki. Dominują odcienie chłodne i tony szarawe złamane bielą (np. chłodnoróżowy kolor sukni pani Pompadour sportretowanej przez Bouchera). Znikają silne kontrasty barwne, głębokie karminy i czarne aksamity, a zaczynają dominować tony cieliste, a także niebieskie i różowe, wpadające w nieznaną dotąd odcień fiołka lub malwy, jak również tony różowawe (np. *vieux rose*), biele perliste i kremowe oraz żywe jasne błękity, natomiast bogate odcienie bieli i szarości mieniają się raz srebrnym, raz złotawym blaskiem¹³.

¹¹ „Pretensjonalność naszych reweransów potęguje jeszcze – niewiele lepszy strój; kuse rękawy, ciasne nogawki, niezgrabne fałdzone surduty, wyzierające spod nich podwiązki, olbrzymie klamry, spiczaste buty. Z takiego połączenia nawet geniusz nie wyczaruje dobrego portretu czy pomnika. Piękny, zaiste, temat dla marmuru czy brązu: współczesny Francuz w pozapinanym na wszystkie guziki fraku, olbrzymim kapeluszu i ze szpadą u boku!”, D. Diderot, *Esej o malarstwie*, przeł. J. Stadnicki, wstęp i oprac. A. Piętkos, Warszawa 2015, s. 52.

¹² Jak np. kolor sukni pani de Sorquainville, namalowanej przez Jeana-Baptiste’a Peronneau. „Nie jest on ani lila, ani piaskowy, trudno nawet określić, czy jest zimny, czy ciepły. Jest czymś pośrednim pomiędzy barwą chromatyczną a naturalną, wyczuwa się w nim fiolet, jakieś tony z grupy brązów, przełamane bielą, i ledwo dostrzegalne zielonkawe refleksy. Jest to *couleur sans couleur*, jak to określały ówczesne podręczniki malarskie” – opisuje M. Rzepińska. Ze względu na słownictwo obrazujące ówczesne kolory warto również przytoczyć dalszą część opisu obrazu: „Przy sukni białoniebiskiej kokardy. Tło jasnopopielate, jaśniejsze od niego o ton draperia na prawo, zielonkawa poduszka (*vert de mer*) i oton chłodniejsze jeszcze, aksamitne oparcie fotela. Wszystkie farby użyte ma to woikryjąco. W centrum obrazu jedyny mocny kontrast walorowy: szeroka, czarna aksamitka na białej, delikatnej karnacji szyi pod uśmiechniętą, jasną twarzą i siwą peruczką. Ani jednego ciemnego cienia w całym obrazie; czerni użyta została tylko jako lokalny kolor aksamitki”, M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 374.

¹³ W portretach Bouchera i Fragonarda zestawienie różowości pulchnych aktów z białym prześcierałem i niebieską draperią daje efekt sensualny i „cukierkowy” zarazem – zauważy M. Rzepińska. Zob. eadem, *Historia koloru*, s. 375. Sztuka Fragonarda będzie fascynowała również późniejsze pokolenia, np. *Huśtawką* będą zachwycali się impresjoniści, a *Kąpiącymi się* – całe nowoczesne XIX-wieczne malarstwo francuskie. Zob. *Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. Fragonard*, nr 83, Kraków 1999, s. 20. Pod wpływem Bouchera zaś pozostaną bracia Edmond i Jules de Goncourt, Auguste Renoir, Auguste Rodin i Pierre Bonnard. Zob. *Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzieło. François Boucher*, nr 78, Kraków 1999, s. 30.

Warto podkreślić, że w rokokowym malarstwie francuskim jako szczególnie ważne jawią się błękity, których gama jest bardzo szeroka – od „intensywnie niebieskich, «farbkowych», poprzez szereg szarobłękitnych, fiołkowych – do barwinkowych (*pervenche*), czasem bladych i spłowiałych, na granicy bieli”¹⁴. W malarstwie angielskim tego okresu to nie błękity, ale zielenie odgrywają decydującą rolę. Nigdy jednak nie są to tony jaskrawe, soczyste¹⁵, lecz oliwkowe, a w dekoracjach wnętrz (kolorach ścian i obiciach mebli) pojawiają się upodobania do ciemnej zieleni. Rokoko francuskie preferuje zielenie błękitnawe, blade lub zszarzałe, a dla nieba odcienie zielonkawe *vert céladon*.

Również w malarstwie portretowym Marcella Bacciarellego zauważyć można odbicie ówczesnej mody – nie tylko w wyglądzie fryzur, rodzaju strojów, lecz także w kolorystyce i tonacji oraz technice malarskiej. Podczas badania warsztatu malarskiego artysty stwierdzono na przykład, że karnacja dłoni Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej¹⁶ powstała w wyniku nałożenia trzech podobnej grubości warstw jasnego różu, a w kolorze jej sukni zidentyfikowano aż pięć warstw zieleni ułożonych kolejno – od odcieni ciepłych (w głębi) do zimnych niebieskawych (na wierzchu)¹⁷. Ponadto uwagę widza przyciąga kontrast między jasnoszarym kolorem modnej jeszcze w latach 1730–1740 upudrowanej fryzury typu *tête de mouton* (czyli drobnych loczków ułożonych nisko nad głową i wokół niej – tzw. owczej głowy)¹⁸ a czarnym czepeczkiem stanowiącym nakrycie głowy arystokratki. Zgodnie z tra-

¹⁴ Przykładem dzieła utrzymanego w takich błękitach, w gamie barw wyłącznie chłodnych, jest wizerunek Marii Leszczyńskiej wykonany przez słynnego barokowego portrecistę Maurice’a Quentina de La Tour. Artysta zastosował w nim bardzo wymyślną harmonię tonów niebieskich – zestawiając wyszukany odcień *pervenche* z odcieniami srebrnopopielatymi, bladolila i białą, a jako jedyne ciemnego akcentu kompozycyjnego użył matowej czerni w barwie chustki na głowie królowej. Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 379.

¹⁵ Według M. Rzepińskiej soczystą zieleność wprowadzą do szkoły angielskiej dopiero impresjoniści, a za ich prekursora uważa się Johna Constable’a, który jako pierwszy w miejsce dotychczasowych brzoź wprowadził do krajobrazów angielskich bujną zieleni drzew, charakterystyczną dla tamtejszego kolorytu lokalnego. Zob. *ibidem*, s. 378.

¹⁶ Chodzi o obraz matki Stanisława Augusta, który król zamówił ok. 1777 roku do Sali Audiencyjnej Zamku Królewskiego, podobnie zresztą jak obraz ojca – Stanisława Poniatowskiego. W czasie powstania obrazów żadne z rodziców władcy już nie żyło. Zob. D. Juszcak, *Katalog*, w: eadem, *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, Warszawa 2018, s. 125–131.

¹⁷ Za: A. Czerwińska-Walczak, R. Dmowska, *Warsztat malarski Marcella Bacciarellego*, w: D. Juszcak, *Katalog*, Warszawa 2018, s. 71.

¹⁸ D. Juszcak, *Katalog*, s. 130. Dla porównania Izabela z Czartoryskich Lubomirska, cioteczna siostra króla i rodzona siostra Adama Kazimierza, na portrecie z roku 1757 nosi już wysoką fryzurę w stylu *pouf* charakterystyczną dla lat siedemdziesiątych XVIII wieku. Portret (zapewne na życzenie modelki) został potem przemaalowany, pierwotnie bowiem została ona utrwalona we fryzurze *tête de mouton*, co potwierdziły zdjęcia rentgenowskie. Podają za: D. Juszcak, *Katalog*, s. 84.

dycją rokokową czerni pojawia się tu jedynie jako lokalny kolor rekwizytu (tzw. kontrast walorowy)¹⁹. Natomiast Izabela z Czartoryskich Lubomirska na portrecie z roku 1757 ubrana jest w dwuczęściową nieuszywnioną suknię zwaną *deshabillés* (czyli *negliz*), składającą się z drapowanej spódnicy z białobłękitnego atłasu i z dopasowanego gorsetu dekorowanego atłasowymi ciemnobłękitnymi kokardami, spod którego wystają bufiaste rękawy białobłękitnej koszulki z delikatnej tkaniny, ozdobione kremowymi, sięgającymi za łokieć angażantami (tzn. potrójnym rzędem koronek) i ciemnobłękitnymi kokardami (*échelle*) – takimi samymi jak rząd kokard zdobiących gorsetowy bawet (trójkątny płat tkaniny, np. ozdobiony kokardami *échelle*, w górnej części sukni zasłaniający gorset). Zdaniem Małgorzaty Możdżyńskiej-Nawotki taki strój jest przykładem stylizacji na strój pasterski. Moda na tego typu stylizacje pojawiła się już w pierwszej połowie XVIII wieku w Anglii, a w latach pięćdziesiątych dotarła na kontynent²⁰.

Bez wątpienia jednak w sukni typu *robe à la française* z różowego jedwabiu z koronkowymi angażantami oraz bawetem kunsztownie ozdobionym białą wstążką i sztucznymi różyczkami (ulubionymi kwiatkami rokokowej mody) namalował Bacciarelli starościankę małogoską Annę ze Scypionów Szaniawską. Na podstawie portretu modelki można również odtworzyć XVIII-wieczny makijaż i stosowane do niego kosmetyki. Małgorzata Bialic ustala następujące fakty:

Włosy Szaniawskiej zostały pokryte białym pudrem z mąki kartoflanej, twarz powleczone, a policzki²¹ lekko muśnięte różem²².

¹⁹ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 374.

²⁰ D. Juszczak, *Katalog*, Warszawa 2018, s. 84. Jednak według badań Anny Straszewskiej Izabela nie jest wcale ubrana w stylizowany kostium pasterski, lecz w modny strój ślubny w stylu angielskim, o czym miały świadczyć zarówno kolor jej sukni, jak i rekwizyty – towarzyszący pies oraz kwiaty pomarańczy w ręce i we włosach. Wszystkie te elementy odnoszą się bowiem do symboliki małżeńskiej (błękitnobiały kolor sukni, kwiat pomarańczy) oraz wierności małżeńskiej (pies). Por. A. Straszewska, *O idealnym osiemnastowiecznym stroju „ślubnym” Izabeli Lubomirskiej*, https://www.wilanow-palac.pl/o_idealnym_osiemnastowiecznym_stroju_slubnym_izabeli_lubomirskiej.html (dostęp: 04.05.2023). Strój Izabeli omawia również M. Bialic, w: *Portrety Marcella Bacciarellego jako kronika strojów modnych Polaków w 2. połowie XVIII w.*, „Kronika Zamkowa. Roczniki. Seria Nowa” 2020, nr 7(73), s. 119–120.

²¹ Podobną tonację stosowały kobiety już w okresie staropolskim. Por. hasło: 'barwica, barwiczka, barwiączka – kosmetyk do malowania twarzy, bielidło, blansz, albo rumienidło, czerwienidło, ruź' [sic! – M.S.], w: *Słownik staropolski*, oprac. A. Krasnowolski, S. Niedźwiedzki, Warszawa, ok. 1920, https://pl.wikisource.org/wiki/M_Arcta_S%C5%82ownik_Staropolski/ca%C5%82o%C5%9B%C4%87 (dostęp: 10.10.2023). Por. też. R. Grześkowiak, *Niegdysiejsze techniki poprawiania urody*, https://www.wilanow-palac.pl/niegdysiejsze_tehniki_poprawiania_urody.html (dostęp: 10.10.2023) oraz twórczość W. Kochowskiego (np. *Stroje i bielidla białogłowskie*) czy J.A. Morsztyna (np. *Niestatek: „płóć b l e j w a s e m blade m”*).

²² M. Bialic, *Portrety Marcella Bacciarellego*, s. 123.

W XVIII wieku zmienia się również konwencja przedstawiania krajobrazu – ulega ona wyraźnemu ochłodzeniu, bowiem w miejsce rudawych i złocistych odcieni (widocznych jeszcze u Watteau) w rokokowych *fêtes champêtres*²³ (*świętaczki wiejskich*) pojawiają się tony szarozielonkawe i błękitnawe. Upodobania do jasnych pastelowych barw i bieli widać również w aranżacji wnętrz. W buduarach i salonach pojawiają się białe lakierowane meble oraz delikatnie złożone boazerie, okna zaczynają sięgać aż do podłogi, a w kościołach zamiast witraży (te w gotyckich francuskich świątyniach często po prostu się niszczy) stosuje się przejrzyste oszklenie, dzięki czemu w pomieszczeniach jest jaśniej, gdyż są one lepiej oświetlone. Kolorami „buduarowymi” stają się: biele, błękity, różowości, blade zielenie i jasne żółcienie. Widać je także we wnętrzach budowli sakralnych (np. w XVIII wieku wnętrze katedry Notre-Dame w Paryżu zostaje przemalowane na białą)²⁴.

Istotne w tym okresie staje się również postrzeganie szarości i bieli. Szarość to kolor, za którego pomocą można oddać niuansy – zarówno barwne, jak i walorowe²⁵. Doskonale rozumiał to i potrafił zastosować ulubiony malarz Diderota – Jean-Baptiste Siméon Chardin²⁶. Biel natomiast w osiemnastowiecznym malarstwie postrzegana jest nadal dwojako: jako kolor (tzn. biel lokalna²⁷ na obrazie) i jako światło²⁸. Zwrócił na to uwagę Diderot w *Eseju o malarstwie*, pisząc: „Malować jasno i malować świetliście – to sprawy bardzo różne”²⁹.

Malarze osiemnastowieczni w przedstawianiu plenerów dążą do wiernego odtwarzania światłocienia, półtonów, refleksów, efektów odbić w wodzie etc., dominują więc tony zgaszone – przesycone bielą (mleczną, perłową, kremową czy wpadającą w błękit) lub szarością³⁰.

²³ Również księżna Izabela z Flemingów Czartoryska, żona księcia Adama Kazimierza Czartoryskiego, organizowała podobne festyny w Powązkach niedaleko Warszawy. Pisze o tym M. Cieński, *Powązki. Próba lektury*, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000, s. 73.

²⁴ Zob. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 371–383.

²⁵ „Jednak utrzymanie obrazu w szarościach tak, aby nie sprawiały wrażenia brudu i zmętnienia, jest jednym z najtrudniejszych zadań kolorystyki malarskiej”, ibidem, s. 379.

²⁶ Ibidem, s. 381.

²⁷ „Najjaśniejszy punkt obrazu to zawsze jakaś biel lokalna: biały żagiel, suknia, ściana, prześcieradło”, ibidem, s. 381.

²⁸ Por. też poglądy Izzydora z Sewilli: „Isidore of Seville, the savants' savant, said in the seventh century AD that color and heat were the same since colors came from fire or sunlight and because the words for them were fundamentally the same, *calor* and *color*”, M. Taussig, *The Face of World History*, w: idem, *What Color Is the Sacred?*, Chicago 2009, s. 5.

²⁹ Już od starożytności rozróżniano biel lśniącą (*candidus*) i biel matową (*albus*). Por. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 87 oraz D. Diderot, *Esej o malarstwie*, s. 27.

³⁰ Tonacja wyrazista i ostentacyjna pojawi się dopiero u impresjonistów. Por. M. Rzepińska, *Historia koloru*, s. 381–382.

Paleta barw w poezji

Ta przemiana smaku barwnego w XVIII wieku³¹, opisana w pierwszej części referatu, która daje się zauważyć nie tylko w malarstwie, lecz także w kolorystyce wnętrza i stroju, nie jest jednak widoczna w polskiej poezji tego okresu. W porównaniu bowiem do malarstwa rokokowego czy modnej ówczesnie kolorystyki tkanin i wnętrza³², w poezji nadal pojawia się podstawowa paleta kolorów, do których należą: *zielony* (rzadko w formie rzeczownikowej *szmarag*, ale nigdy *seledynowy*³³, mimo że Michał Abraham Trotz odnotowuje taki odcień w swoim słowniku niemiecko-polskim³⁴), *czerwony* (także warianty: *szkarłatny*, *purpurowy*, *rumiany*, *różowy*), *błękitny* (rzadziej: *niebieski* w znaczeniu koloru, a czasami nawet jeszcze *modry*, który był szczególnie popularny w epokach wcześniejszych na określenie *niebieskiego* właśnie, oraz *granatowy*, czyli *ciemnoniebieski*), *żółty* (ale najczęściej jest to jednak *złoty*), a ponadto: *biały*, *czarny*, *szary* czy *siwy*. Poeci najczęściej wzbogacają ową paletę, stosując konwencjonalne epitety i porównania oraz nazwy rzeczowników (np. *wargi różane*, *lice jak róże wespół z leliją*). Nie koncentrują się natomiast na oddaniu innych niuansów kolorystycznych (tak typowych dla tonacji rokokowej) za pomocą nowego słownictwa, odnoszącego się do wyszukanych pozajęzykowych artefaktów, typu *cytrynowy*, *lilaróż*, *oliwkowy*, *kremowy*, *piaskowy* etc. Wyjątek stanowi *czerwony*, do którego odnaleźć można najwięcej pojedynczych przykładów przymiotników utworzonych od charakterystycznych desygnatów, np. *ceglaty*, *korallowy*, *ponsowy*³⁵ (lub *pąsowy*). Warto również odnoto-

³¹ Zdaniem M. Pastoureau w ten nowy świat kolorów wprowadza nas już u schyłku XVII wieku Johannes Vermeer dzięki nie tyle stosowanej pałce barw, ile harmonijnemu i wyrafinowanemu kolorytowi. Więcej na ten temat zob. M. Pastoureau, *Paleta malarzy*, w: idem, *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2013, s. 133–137.

³² Istotne w tym kontekście zdaje się również spostrzeżenie Diderota, że do rozwoju sztuki kolorytu znacznie przyczyniła się także owa różnorodność XVIII-wiecznych tkanin i draperii. Por. D. Diderot, *Esaj o malarstwie*, s. 27.

³³ Kolor ten stanie się modny w okresie Młodej Polski – por. np. J. Kasprzewicz, *Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach*: „W seledyn stroją się niebiosy” (sonet IV, w. 51), w: idem, *Wybór poezji*, oprac. J. Kijas, Wrocław 1953, s. 91.

³⁴ Zob. M.A. Trotz: *Zupełny niemiecki y polski mownik, mający naywięcej zażywane słowa y zwykłe mowienia-kształty, tudzież przedniejsze słowa w sztukach y rzemiosłach*, Lipsk 1791, poz. 1464: ‘Meerfarbe, kolor morski; seledin. Zuch von Meerfarbe, seledynowy kolor’; warto zaznaczyć, że już w słowniku trójjęzycznym (polsko-niemiecko-francuskim – adres bibliograficzny zob. przypis nr 36) tego autora termin ten się nie pojawia, podobnie zresztą jak w *Słowniku polszczyzny XVI w.* – zob. zarówno ‘seledynowy’, jak i ‘seledyn’ – zero wyników, <https://szukajwslownikach.uw.edu.pl/sownik-polszczyzny-xvi-wieku/query/> (dostęp: 04.10.2023).

³⁵ Taki zapis ortograficzny wyraźnie wskazywał na etymologię słowa – por. fr. *ponceau* ‘mak’, ‘makówka’, na co zwraca uwagę R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 172.

wać fakt, że na oddanie pewnego odcienia zieleni w poezji funkcjonuje określenie *papuży*³⁶ (ale rzadko), bo *majowy* (od ‘maj’) znany jest już w staropolszczyźnie³⁷, a zatem jego proveniencja nie jest wynikiem panującej mody. Przymiotnik ten, ale też *umajony*, jako synonim koloru zielonego, stosowany bywa w poezji oświeceniowego okresu już stosunkowo rzadko i w dodatku tylko u nielicznych poetów (głównie u A. Naruszewicza i F.D. Książnika) przede wszystkim na określenie koloru wczesnowiosennych liści³⁸. U głównego przedstawiciela liryki sentymentalnej – F. Karpińskiego – w ogóle nie występuje, chociaż jest to poeta operujący w zasadzie tylko zielenią i bielą³⁹.

³⁶ Ale tylko u nielicznych poetów nawiązujących do stylu rokoka, głównie u F.D. Książnika (np. „papuże drzewa”, „papuży chłodniczek”, „jak się papużym las umaja liściem”, „wiosna w papużej postawie”) i A. Naruszewicza („listek papuży”, „papuży liść”); znalazłam też przykład u J.P. Woronicza: „papuży liść”, w: *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło. Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1981, s. 399. Jest to z pewnością próba „nadążania” w poezji za malarstwem i oddania niuansów barwy, czyli koloru młodych wiosennych liści – koloru żółtozielonego (por. „*żółtozielony*”) według M.A. Trotza. Ponadto Trotz jako synonim ‘papużego’ podaje ‘papużasty’, a oprócz wspomnianych objaśnień w języku polskim umieszcza dodatkowo objaśnienie niemieckie: ‘fittig grün’ i francuskie: ‘verd de perroquet’. Zob. M.A. Trotz, *Nowy dykjonarz to jest mownik polskoniemiecko-francuski z przydatkiem przysłów potocznych, przestrog gramatycznych, lekarskich, matematycznych, fortyfikacyjnych, żeglaskich, łowczych i inszym naukom przyzwoitych wyrazów*, t. 3, Lipsk 1764, poz. 1325; por. też. „papużasty” jako ‘żółto zielony’ z kwalifikatorem ‘wyraz niepospolity’, źródło: M. Dudziński, *Zbiór rzeczy potrzebniejszych do wydoskonalenia się w ojczystym języku*, Wilno 1776, s. 50, za: Z. Florczak, L. Pszczołowska, *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. 3 [słownik], red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1957, s. 593. Zagadnienie to (dotyczy też innych nowatorskich określeń nazw barw), jako że mieści się „w normie i ówczesnej modzie”, pozostaje poza sferą niniejszych rozważań.

³⁷ ‘Maj znaczył też w stp.: gałęzie z zielonymi liśćmi’ – czytamy w przypisie do wyrażenia ‘zielony maj’, które pojawiło się w wierszu *Chłód daremny*, w: J.A. Morsztyn (Morstin), *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988, s. 12. Podmiot liryczny wyznaje: „Szukałem, gdzie by głowę skłonić w cieniu,/ Raz się przechodzę do bliskiego gaju/ I żebrzę łaski z i e l o n e g o m a j u” (w. 4–6).

Epitetem ‘majowy’ posługuje się jeszcze autor *Ballad i romansów*. S. Skwarczyńska zauważa, że „majowy oznaczał tyle co zielony i był uważany przez Mickiewicza za kolor naturalny, główny. Używał go na przemian z zielonym i bynajmniej nie w zamiarze posługiwania się metaforą, czy w ogóle czemś niezwykłym, czemś odbiegającym od form potocznych”, S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, R. 29, z. 1(4), s. 273–301.

³⁸ Por. przypis nr 37 (przykłady). Zob. też: F.D. Książnik, *XIV. Jasna pogoda*, ks. 3, w: *Erotyki*, cz. I, Warszawa 1779, s. 162, w. 9–10: „Czemuż to gaje, i radosne lasy/ Milszym nad zwyczaj z i e l e n i e j ą m a j e m?; W.I. Marewicz, *Wariacyja. Wiersz nowego rodzaju: „Waby wiosny rozproszone./ [...] / Wszystkie wzgórki u m a j o n e”* (w. 1–3), w: *Rozne wiersze Wincentego Ignacego Marewicza rotmistrza województwa trockiego*, Warszawa 1783, nlb. Począwszy od tego przykładu, zapis ortograficzny tekstów z tomików wydanych w poprzednich epokach został dostosowany do norm współczesnej ortografii polskiej.

³⁹ D. Kowalewska nazywa go „poetą dwóch barw” i wyjaśnia to następująco: „Kolorystyka jego wierszy jest zazwyczaj biało-zielona, z wyraźną dominacją bieli. Biel jest [u niego – M.S.] kolorem ludzkiego ciała, najczęściej jednego wybranego detalu i występuje na pierwszym planie, zieleni – barwą pięknej i odświeżającej natury, stanowiącej tło lirycznego wyznania podmiotu”, D. Kowalewska, „*I bielszej nogi*

Poeci, mimo że zdawali sobie sprawę z różnorodności odcieni jednej barwy, np. zieleni właśnie, to w zasobie leksykalnym polszczyzny nie dysponowali odrębnymi wyrazami na określenie tych gradientów (jak można by to ująć współcześnie – posługując się terminologią z grafiki komputerowej), więc radzili sobie w sposób opisowy, sięgając po wypracowany warsztat środków stylistycznych, np. stosowali liczne peryfrazy (omownie) czy wyliczenia, mające spełniać funkcję swoistej waloryzacji⁴⁰ kwalitatywnej⁴¹ opisywanego desygnatu. Dobrym przykładem będzie na pewno fragment wiersza Elżbiety Drużbackiej, w którym autorka w taki właśnie sposób stara się oddać różne odcienie dostrzeganej zieleni:

Z i e l o n e l a s y w c i e n i a c h r o z m a i t y c h
Z pięknych kolorów swe okrycia mają:
I n s z e n a b r z o z a c h , i n s z e w g a j a c h s k r y t y c h ,
I n s z e n a d r z e w a c h n i s k i c h s i ę w y d a j a ,
I n s z e n a b u k u , g r a b i n i e i s o ś n i e ,
I n s z e n a d ę b i e , k t ó r y s t o l a t r o ś n i e .
I n s z ą ś z i e l o n o ś ć ł ą k o m n a z n a c z y ł a . . .⁴²

(w. 37–43)

„Ciekawa jest umiejętność dostrzeżenia wielości barw, odcieni jednej barwy, ale tu poetka nie pokusi się o nazwanie tego bogactwa, ograniczając się – jak w staropolszczyźnie – do określeń *rozmaite* i *insze*” – komentuje Teresa Kostkiewiczowa⁴³.

Przykładowo dla bieli wybierają poeci popularne również w poprzednich epokach synonimiczne określenia typu: *blady*, *śnieżny*, *mleczny*, przymiotniki w stopniu wyższym: *bielszy*, konwencjonalne porównania: *biały jak śnieg/ śniegi/ mleko/ zorza*, *gdyby perła każdy ząbek* czy gradacje: *bielszy nad śnieg i mleko*, zdrobnienia, a nawet spieszczenia: *bieluchna rączka*, *bieluchne stopki* *Kupidyna*, *bieluchne ciało/ czoło*. Skostniałymi epitetami *biały*, *śnieżny*, *mleczny* określają białe z natury i utrwalone w językowym obrazie świata zjawiska i elementy przyrody takie jak:

nikt w niej nie umyje”. *Biel w twórczości Franciszka Karpińskiego*, w: *Kolor w kulturze*, red. J. Bielska-Krawczyk, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 2(10), s. 133.

⁴⁰ Określenie to stosuje za T. Kostkiewiczową. Badaczka posługuje się nim wielokrotnie w *Horyzontach wyobraźni*.

⁴¹ To znaczy odnoszącej się do tonacji barwy. Por. *Kwantytatywne i kwalitatywne rozumienie barwy a referencje prototypowe*, w: R. Tokarski, *Semantyka barw*, s. 36–60.

⁴² E. Drużbacka, *Opisanie czterech części roku. Pierwsza część roku. Wiosna*, w: *Świat poprawiać – zuchwale rzemiosło*, s. 27.

⁴³ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, s. 64.

dzień, rano, rosa, świat, śnieg, mleko, łabędź, „alabastr”, ludzkie kości, brzoza, topola, „lilija”, „narcysek”, róża, tulipan, konwalia, orzeł, orlęta, owca, trzoda [owiec], wełna, gołębnica, pies, koń.

„Białe/ śnieżne”⁴⁴, a nawet „bieluchne” i „śnieżyste”⁴⁵ są części ciała kobiety, które odnoszą się do jej karnacji⁴⁶ (płeć, ciało) oraz wiążą się z sensualizmem i erotyką⁴⁷: twarz/ lica, jagody/ policzki, pierś/ piersi, dłoń/ ręka/ rączka, ramię, noga/ nóżki, stopy, kolano, gors, łono⁴⁸. W ten sposób – zgodnie z tradycją – poeci podkreślają urodę (np. wyjątkowo jasną cerę i karnację ciała) lub cnotę (np. niewinność) opisywanej białogłowy. Mówić więc można o literackich *loci communes*, wynikających ze wspólnoty kulturowej oraz ze skłonności mowy poetyckiej do „zastygania w gotowe formuły i obrazy, do posługiwania się zespołem klisz myślowych, stereotypów, automatyzmów frazeologicznych”⁴⁹ – czyli metafor pojęciowych organizujących myślenie kognitywne⁵⁰.

Pierwszą grupę przykładów stanowią mogą utwory kontynuujące tradycję poetyckiego komplementu adresowanego do pięknej pani/ damy, znaną już ze średniowiecznej miłości dwornej, a w sposobie przedstawiania adresatki nawiązujące

⁴⁴ Precyzyjniej: epitet *śnieżny* pojawia się w zestawieniu z karnacją (ciało, płeć) i następującymi częściami ciała: szyją, czołem, piersiami, łonem, rączkami czy gorse. Na przykład o *gorsie śnieżnym* Izabelki (*Do przyjaciela*) i Tamilli (*Do Zefirka*) pisze Marewicz.

⁴⁵ Na przykład *łono*, *rączki*, *stopy* (zob. *Przy oddaniu pieska bonońskiego* I.J. Bykowskiego; *Sen podchlebny*, *Podarek Hyelli* czy *XXV – Z Propercjusza* F.D. Książnina; *Sielanka II. Na akt weselny Ignacego Potockiego* Pisarza W. X. Litt. *Z Książniczką Elżbietą Lubomirską Marszałkówną Koronną* Naruszewicza etc.).

⁴⁶ Danuta Kowalewska stwierdza, że w ujęciu tradycyjnym biel jest jednym z najważniejszych komponentów urody. Zob. D. Kowalewska, „*I bielszej nogi nikt w niej nie umyje*”, s. 135.

⁴⁷ Na przykład swoisty skrywany fetyszizm Karpińskiego, u którego namiętność wyzwała widok białej nogi. Zauważa to D. Kowalewska i nazywa „reifikacją pragnienia”, w: *ibidem*, s. 138.

⁴⁸ Ze względu na ograniczenia formalne rezygnuję w tym wypadku z cytowania fragmentów. Odsyłam np. do artykułu D. Kowalewskiej „*I bielszej nogi nikt w niej nie umyje*”, w którym autorka wylicza i omawia owe „białe komponenty” urody kobiecej (np. ręce „śnieżyste”, „białość przyjemną”, białe nogi i kolana) opiewane przez „śpiewaka Justyny”, *ibidem*, s. 133–139. Por. też F. Karpiński, *O Justynie, Na odmienione Nadprucie* i inne wiersze, w: *idem, Rdza żelazo zmocuje*, wybór i wstęp M. Sendeci, posłowie T. Chachulski, wyd. I, Warszawa 2021, s. 50, 56–57 i n.

⁴⁹ T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, s. 7. Badaczka podkreśla, że w mówieniu o świecie i przedstawianiu go ważną rolę odgrywa wpisany w język obraz świata. W ujęciu kognitywnym mówi się w takiej sytuacji o językowym obrazie świata opartym na nieuświadomionym najczęściej „myśleniu pojęciami”.

⁵⁰ O funkcjonowaniu metafor pojęciowych w naszym życiu, czyli zazwyczaj nieuświadomionym „myśleniu pojęciami” traktuje praca G. Lakoffa i M. Johnsona, *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T. P. Krzeszowski, Warszawa 2010. Oto przykład z wywodu: „Pojęcia, które kierują naszym myśleniem, nie są jedynie sprawą intelektu [...]. Jednakże nasz system pojęć nie jest czymś, z czego zwykle zdajemy sobie sprawę [...]. Opierając się głównie na danych językowych, stwierdziliśmy, że większa część naszego codziennego systemu pojęciowego ma naturę metafor” (s. 29–30).

do nurtu petrarkowskiego. Niedostępna Laura to kobieta anielska (*donna angelicata*), którą cechuje nieskazitelne piękno tak fizyczne – ale tylko widoczne dla oka (stopy – nie nogi, „lazurkowe oczy”⁵¹, „rzęsy jak heban”, „wargi – róże purpurowe”, „włosy złote, rozpuszczone w tysiącu słodkich loków”, „ręka biała”, twarz „śniegu”, „czoło jasne”, „zęby perły”, wdzięk, głos „anielsko piękny”, chód, suknie etc.) – jak duchowe. Petrarca stworzył kanon kobiecego piękna wyznaczający konkretną paletę barw w *descriptio personae*: „z ł o t o w ł o s ó w, blask oczu, a l a b a s t r o w a p ł e ć, róże, lilie, korale, słońce, gwiazdy” oraz sposób obrazowania (ogólnikowe epitety): „słiczna, wdzięczna, wszechpiękniejsza, nadobna, miła”⁵², „oczy – dwie gwiazdy”, które „błyszczą jak gwiazdy w noc ciemną” etc.

Tej zasady przestrzegają poeci zarówno staropolscy: Jan Kochanowski⁵³ czy Jan Andrzej Morsztyn⁵⁴, jak i oświeceniowi, chociażby Adam Naruszewicz, Franciszek Dionizy Kniaźnin, Walenty Gurski. Oto przykłady, w których wyraźnie uwidocznia się stylistyka petrarkizmu – biała karnacja (płeć, ręka/rączka, nóżka), włos złoty⁵⁵,

⁵¹ Wszystkie przykłady pochodzą z różnych pieśni poety, dedykowanych Laurze żywej i Laurze umarłej, ze zbioru: F. Petrarca, *Sonety do Laury*, wybór, przekł. i przedmowa J. Kurek, posłowie do czytelnika J. Adamski, Kraków 1975.

⁵² J. Kotarska, *Petrarkizm* [hasło], w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2 poprawione, Wrocław 1990, s. 633, zob. też s. 628–637.

⁵³ Zob. J. Kochanowski, *Do Magdaleny (Fraszki trzecie)*, w: idem, *Fraszki. Dramaty. Pieśni*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 2000, s. 208: „Ukaż mi się, Magdaleno, ukaż twarz swoją,/ Twarz, która prawie wyraża różą oboję [tzn. białą i czerwoną – przypis]./ Ukaż z ł o t y w ł o s powiewny, ukaż swe o c z y,/ G w i a z d o m r ó w n e, które prędki krąg nie ba toczy./ Ukaż wdzięczne usta swoje, u s t a r ó ż a n e,/ P e r e ł p e ł n e, [...]/ I r ę k ę a l a b a s t r o w ą, w której zamknięte/ Serce moje. [...] (w. 1–8).

⁵⁴ Na przykład *Jabłka* (pani „biała jak śnieg niedeptany”) – s. 21, *Miłość zerwana* („włos złoty”) – s. 143, *Niestatek* (poniższy fragment zostanie jeszcze przywołany w dalszych rozważaniach w celu porównania z fragmentem pieśni F. Petrarca): „O c z y s ą o g i e ń, czoło jest zwierciadłem,/ W ł o s z ł o t e m, p e r ł ą z ą b, p ł e ć m l e k i e m zsiadłem,/ U s t a k o r a l e m, purpurą jagody...” – s. 107, w. 1–3, w: J.A. Morsztyn (Morstin), *Wybór poezji*.

⁵⁵ Mimo że w malarstwie rokokowym modne są upudrowane szare lub siwe fryzury (zob. część pierwsza referatu), w poezji tylko w jednym przykładzie znalazłam fragment opisujący włosy młodej pasterki za pomocą epitetu ‘białe’: „I poprawiła [Pasterka] warkocz swój biały”, zob. F.D. Kniaźnin, *V. Pączek Róży. Z Gesnera*, w: idem, *Poezje Franciszka Dionizego Kniaźnina*, t. III, Warszawa 1788, s. 255.

Zgodnie z wyznaczonymi przez Petrarę „horyzontami wyobraźni” (określenie T. Kostkiewiczowej), piękne blond włosy to włosy złote. Włosy białe lub mleczne albo siwe to w XVIII wieku nadal – zgodnie z antyczną tradycją – włosy symbolizujące upływ czasu, starość, przemijanie: „Już już bieleją mi skronie,/ Włos siwy głowę oplata./ Zniknęły twe młode lata./ Anakreonie!” (w. 1–4), F.D. Kniaźnin, *XXIV. Z Anakreonta*, ks. 9, w: idem, *Erotyki Franciszka Dyonizego Kniaźnina*, cz. II, Warszawa 1779, s. 254. Zob. też inne erotyki autora z ks. 3 i 9 o tym samym tytule („O cóż ci idzie, wdzięczna Bruxeto! / Że Anakreon siwy?”, „Natychmiast, lubo je stem już s t a r y,/ Lubo i w ł o s y mam siwe” itp.); T.K. Tymowskiego (*Pieśni*: „Miał chwałę, gdy chwale służył,/ dziś pracą włos wieńczy siwy”); A. Naruszewicza (*Pacierz staruszka*: „Každy się kwiat rozwija, i kształt bierze żywy:/ I mnie się zdaje, że moj włos odmłodził siwy”); i inne.

ciemna oprawa oczu, ale oczy jasne (zob. lazurowe⁵⁶) i błyszczące oraz usta czerwone: „Lecz cóż jest piękność: co zwierzchnie ozdoby,/ ust rubin, białość płci najlepszej proby,/ co kryształ oczu, glans czoła, włos złoty –/ kto je porówna z ozdobami cnoty?” (Naruszewicz)⁵⁷, „Rączki bieluchne i warkocz złoty,/ I oczki wdzięczne Filidy” (Kniaźnin)⁵⁸, a ponadto:

[Twoja kochanka – M.S.] Powiedzże, proszę, jaki ma włos?.. złoty.
Oczy?.. jak gdyby kto ogniem zapalił.
A ramię, szyja?.. powabi pieszczoty.
Usta?.. jak gdyby je kto ukorali!⁵⁹

(w. 5–8)

oraz:

Błękitne maluj mi oczy,
Włos jasny, gięty w pierścienie.
Brwi niech łagodność powłoczy,

Asocjacje te konotują ponadto mądrość życiową płynącą z doświadczenia, którą należy szanować: „Żył w domu ojciec sędziwy:/ Zaszczytne blizny czoło mu zorały; Do c z c i przymuszał włos si w y”, F. Wężyk, *Duma o Żegocie Szafrancu*, w: idem, *Okolice Krakowa. Poema*, Kraków 1829, s. 33.

Loci communes można odnaleźć u Homera: „z a włosy się siwe chwyciwszy garściami,/ z głowy je starzec [tzn. Priam – M.S.] rwał” – (ks. XXII), „boski Achilles [...] / Powstał z wawo ze stolca, za rękę wziął starca [Priama – M.S.] i podniósł,/ Nad jego siwą głową i siwą litując się brodą”, (ks. XXIV), Homer, *Iliada*, przekł., wstęp i słowniczek I. Wieniewski, Kraków 1984, s. 418 i 474.

Natomiast zgodnie z tradycją antyczną i biblijną (zob. Oblubieniec do Oblubienicy: „Włosy twe jak stado kóz” – przypis: ‘palestyńskie kozy są ciemno-brunatne lub czarne’ – *Pieśń nad Pieśniami*, w: *Biblia Tysiąclecia*, Warszawa 1990, s. 751, przypis 4.1) na określenie pięknych włosów poeci stosują także epitet ‘czarne’ (lecz znacznie rzadziej): „Rodyjskiej sztuki mistrzu wślawiony,/ Maluj mi piękną Juluchnę./ Naprzód włos czar ny, ślicznie trefiony...”. Natomiast dalszy opis odpowiada już konwencji petrarkistowskiej: „A spod kędziorów niech ja sne czoło/ Białość usnie ży wesole”, zob. F.D. Książnin, XXII. *Z Anakreonta*, ks. 2, w: idem, *Erotyki Franciszka Dyonizego Książnina*, cz. I, Warszawa 1779, s. 110–112.

⁵⁶ Por. M.A. Trotz: *Lazurowy* [hasło]: ‘blau’, ‘azuré; qui est de couleur d’azur’; *Lazur*: ‘Bergblau, La-surbrau eine Farbe; Blaue Farbe’, ‘azur, bleu de montagne une couleur; tournesol, émail, qui fert à donner la couleur bleue à l’empois; l’empois bleu; do drap azuré’, w: idem, *Nowy dykcyonarz to jest mownik polsko-niemiecko-francuski*, poz. 723 i 722.

⁵⁷ A. Naruszewicz, *Oda XXXI. do Teresy Humieckiej, stolnikowej koronnej. Imieniem Aleksandra i Ludwika Tyszkiewiczów, kasztelanów mściwskich*, w: idem, *Poezje zebrane*, t. I, wyd. B. Wolska, Warszawa 2005, s. 188 (w. 21–24).

⁵⁸ F.D. Książnin, XXVII. *Modlitwa*, ks. 8, w: *Erotyki*, cz. II, Warszawa 1779, s. 195.

⁵⁹ F.D. Książnin, VII. *Rozmowa*, ks. 9, ibidem, s. 226–227.

I pełne ogniw⁶⁰ spojrzenie.
Twarz wydaj krągłą i białą;
Róży przydawszy jej mało⁶¹.

(w. 1–6)

Ponadto, zgodnie z tradycją poezji panegirycznej⁶², by nie przekroczyć granic dobrego smaku i uniknąć taniego pochlebstwa, stosują poeci również zabieg pośredniego komplementowania adresatki. I tak Naruszewicz używa pretekstu, by opisać sanie i zaprzęg właścicielki, a ją samą niejako „przy okazji”: „Fraszka do twych sań, księżno, wóz gładkiej Cyprydy”/ „I koncha wodogromnej na morzu Tetydy/ Twój powóz wszystkie zgasił...” – w. 1–3). W ten sposób, wyrażając zachwyt i podziw nad zimowym pojazdem Izabeli Czartoryskiej, przedstawia ją samą jako boginię dorównującą swą urodą urodzie niebianek – Wenus i Tetydy, po czym przechodzi, „nie śpiesząc się”, do konwencjonalnego opisu wyglądu „nadobnej pani”; eksponuje jedynie w konwencjonalny sposób karnację księżny:

W pośrodku cna Eliza ładnych siedzi sanek,
Eliza, co pięknoscią dochodzi niebianek,
Eliza, co białością gasząc blask łabęci,
Krasą różę, oczyma serca ludzkie nęci⁶³

(w. 19–22)

W analogiczny sposób poeta portretuje także tajemniczą damę „imieniem A. L. K.” w *Filżance*. Dostrzega tylko te części ciała, które mieszczą się w tradycji zapoczątkowanej przez Petrarke, nie wychodzi też poza utrwaloną przez niego kolorystykę: złote włosy, niebieskie „nadobne oczęta”, „bieluchne lica”, wargi koloru róży. Powtórzył też zabieg dworskiego komplementu, by od zachwytu nad gustow-

⁶⁰ W wersji podanej przez T. Kostkiewiczową pojawia się w tym miejscu wyraz „wdzięków”. Por. T. Kostkiewiczowa, *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975, s. 388 oraz *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło*, s. 276.

⁶¹ W. Gurski, *Do malarza*, w: *Sielanki i ody*, t. I, Kraków 1804, s. 24–25. Dalszy opis wykracza poza konwencję erotyku petrarkowskiego – opisu części ciała tylko odkrytych dla oczu oraz delikatnego sensualizmu – i przechodzi w sferę odważniejszego erotyzmu, np.: „Ciągnij tok piersi szczęśliwej./ Spod ukrytości jej tkliwej./ Śliczną białością przejętej./ Wynikać mają ponęty” (w. 13–16 i nn.); nie dotyczy więc prezentowanego zagadnienia.

⁶² Więcej na temat sztuki komplementu i konwencji panegirycznej w utworze zob. M. Patro-Kucab, *Rokokowy komplement. Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich*, w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, s. 87–103.

⁶³ A. Naruszewicz, *Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich* [z Angelo Marii Duriniego], w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, s. 85.

nym przedmiotem⁶⁴ przejść dyskretnie do zachwytu nad tajemniczą partnerką, dzięki której komplementowany artefakt staje się jeszcze piękniejszy i cenniejszy. To dzięki oczom komplementowanej damy intensyfikuje się szafir na wytwornym „białym złocie”⁶⁵, a kosztowne złocenia nabierają dzięki jej włosom większego blasku i krasy. W ten sposób wytworna dama i dotykany przez nią wyrafinowany przedmiot wzajemnie się dopełniają i komplementują:

Ledwoś, filzanko, odmieniła pana,
[...]
nabiera blasku z jej włosów tve złoto
tuczają twój szafir nadobne oczęta,
a ukraszony wstyd wiarą i cnotą,
z wdzięcznym uśmiechem bieluchnego lica
żywiej róż twoich szkarłaty roznięca⁶⁶
(w. 21, 26–30)

Drugą grupę przykładów egzemplifikujących wskazane wcześniej mechanizmy stanowią erotyki kontynuujące tradycję skonwencjonalizowanego erotyku staropolskiego, czyli stereotypu barokowego konceptu, który w sposobie obrazowania wyglądu opisywanej panny (eksponowane części ciała i elementy urody, a także kolorystyki) również wyraźnie nawiązuje do konwencji petrarkowskiej⁶⁷. Wystarczy tylko porównać sposób opisywania kobiety w wybranych fragmentach pieśni Petrarcki i erotyku Morsztyna:

1. F. Petrarca:

Twarz – śnieg gorący, włos – czyste złoto,
Rzęsy jak heban, o czy zaś – dwie gwiazdy, [...]
Perły – zęby, a róże purpurowe –
Wargi...⁶⁸

(w. 9–10, 12)

⁶⁴ M. Bizior pisze, że Naruszewicz lubił małe gustowne przedmioty (filizanka, zegarek, kałamarz etc.) i przeznaczył im ważne miejsce w swojej poezji. Zob. M. Bizior, *Filzanka. Imieniem A. L. K.*, w: *Czytanie Naruszewicza*, s. 105–116.

⁶⁵ Tak porcelaną, jako cenny wynalazek, nazywano w czasach saskich. Więcej o charakterze i roli filizanki jako rokokowego rekwizytu w rzeczonym utworze pisze M. Bizior, *ibidem*.

⁶⁶ A. Naruszewicz, *Filzanka. Imieniem A.L.K.*, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000, s. 103–104.

⁶⁷ Por. D. Kowalewska, „*I bielszej nogi nikt w niej nie umyje*”, s. 134.

⁶⁸ F. Petrarca, 156. *Quel sempre acerbo... (Ten dzień, jak zawsze gorzki...)*, w: *idem, Sonety do Laury*, s. 43.

Skąd miłość złoto wzięła, z jakiej żyły,
Na dwa warkocz blond? Z jakiego krzaka
Zerwała różę? Z jakich gór to były
Śniegi? [...]
Skąd perły w nagim, równym dwuszeregu?⁶⁹
(w. 1–5)

2. J.A. Morsztyn:

Oczy są ogień, czoło jest zwierciadłem,
Włos złotem, perłą ząb, płeć mlekiem zsiadłem,
Usta koralem, purpurą jagody...⁷⁰
(w. 1–3)

W obu przykładach wyeksponowane zostały w większości te same elementy damskiej urody: karnacja, włosy, oczy, usta i zęby. Zostały one „namalowane” nawet tymi samymi barwami: bohaterki mają złote włosy, wyjątkowo jasną karnację, czerwone usta (choć w tym wypadku o różnych odcieniach: intensywnym u Petrarce i stonowanym u Morsztyna), perłowe (a więc białe i kształtne) zęby oraz błyszczące oczy (takie skojarzenie ewokują zarówno gwiazdy, jak i ogień). Podobne schematy-klisze odnaleźć można w liryce okresu oświecenia, gdyż biel nadal należała do ulubionych kolorów stylu zarówno rokokowego (por. pierwsza część referatu), jak i sentymentalnego⁷¹ sensualizmu, ponieważ uwzniośla kobietę i jest nośnikiem jej seksualności⁷². Obrazuje to następujący fragment.

Lucynda z erotyku F.D. Książnika pt. *Rozmowa*:

Cóż ma za dowcip⁷³?... niebieski zaiste! [...]

⁶⁹ F. Petrarca, 220. *Onde tolse amor...* (Skąd miłość złoto wzięła...), w: idem, *Sonetny do Laury*, s. 62.

⁷⁰ J.A. Morsztyn (Morstin), *Niestatek*, w: idem, *Wybór poezji*, s. 107.

⁷¹ Jednak D. Kowalewska zauważa, że wprowadzie „Karpiński z upodobaniem stosuje biel w opisie postaci kobiecych, rzadko jednak wykorzystuje klisze wyobraźni barokowej”, eadem, „*I bielszej nogi nikt w niej nie umyje*”, s. 134.

⁷² Por. ibidem, s. 134–138. Badaczka pisze też na przykład: „Szczególnie często stosowano biel w opisie kobiet” (s. 134).

⁷³ Jednak w porównaniu z konwencją barokowego erotyku, oświeceniowy poeta na pierwszym miejscu eksponuje nie wdzięki Lucyndy, lecz jej dowcip, a więc pośrednio bystrość umysłu i inteligencję. Ponadto jej naturalną urodę wypukła rumieniec, nie sztuczny barwnik. Zagadnienie to nie mieści się w temacie obecnych rozważań. Na ciekawe przekształcenia utartych metafor w twórczości Książnika i Karpińskiego oraz na ukazywanie ich w nowatorski sposób poprzez odniesienia do nowatorskich prądów czy indywidualnych doświadczeń (osobistej perspektywy widzenia) albo kolorytu lokalnego

Ma-li też białość?... a labastr prawdziwy,
I śnieg, i mleko, i lelije gasi⁷⁴.

(w. 13, 17–18)

Uroda dziewczyny zachwyca podmiot mówiący bielą swej karnacji. Jest to owa „białość”, która przewyższa swym odcieniem nawet najbielsze w naturze elementy, jakim są alabaster, śnieg i mleko. Co więcej – „gasi”⁷⁵ ona swą tonacją nawet najbielszą, „najczystsą kulturowo” biel lilii. Łatwo można dostrzec, że tekst Książnina przypomina czytelnikowi skonwencjonalizowany barokowy koncept w komplementowaniu kobiecej urody i jej piękna w stylu Jana Andrzeja Morsztyna:

Ale bielsza mej panny płeć twarzy i szyje
Niż marmur, mleko, łabędź, perła, śnieg, lilije⁷⁶.

(w. 7–8)

Z porównania zastosowanych przez obu poetów zabiegów wynika więc, że i dla Książnina również „alabastr” (czyli odmiana marmuru) jest najmniej biały, a lilia – najbielsza, co przecież zgadza się z postrzeganiem barwy tego kwiatu⁷⁷ w kulturze i stanowi pewną ciągłość myślenia metaforycznego⁷⁸. Odnosi się ono jednak nie tylko do wykorzystywanej symboliki i sposobu obrazowania, lecz także do doświadczeń codzienności – im jaśniejsza karnacja, tym piękniejsza uroda, co

(przyrody, miejsca) zwraca uwagę T. Kostkiewiczowa w *Horyzontach wyobraźni*, por. rozdz. 1: *Cztery pory roku*; rozdz. 2: *Człowiek i walka namiętności...* oraz rozdz. 3: *W kręgu serca i czucia*.

⁷⁴ F.D. Książnin, *VII. Rozmowa*, ks. 9, w: *Erotyki*, cz. II, Warszawa 1779, s. 228–229.

⁷⁵ Ten sam sposób językowego obrazowania stosuje już Petrarca w celu uwypuklenia urody ukochanej kobiety w pieśni 218 *Quantunque leggiadre...* (*Ze wszystkich kobiet urodziwych...*), w: idem, *Sonety do Laury*, s. 60:

„Ze wszystkich kobiet urodziwych, miłych/ Niech przyjdzie ona, piękniejsza od każdej,/ Z którą porównać się nikt nie ma siły,/ Bo g a s i inne, jak dzień gasi gwiazdy” (w. 1–4).

⁷⁶ J.A. Morsztyn, *O swej pannie*, w: *Wybór poezji*, s. 80.

⁷⁷ Biała lilia symbolizuje m.in. dziewictwo i piękno kobiece. W chrześcijaństwie stanowi wykładnię niewinności: jest symbolem m.in. czystości, dziewictwa, nadziei, Marii Panny, w kabalistyce – symbolizuje zmartwychwstanie, w heraldyce – czystość, niewinność, królewskość. W *Pieśni nad Pieśniami* – pożądanie, miłość i piękno: „Jam kwiat polny i lilia dolin” – mówi Oblubienica do Oblubieńca, za: W. Kopaliński, *Lilia* [hasło], w: idem, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 199–201.

⁷⁸ Opiera się ono na tzw. metaforach konwencjonalnych, które powstają w danej kulturze i by je zrozumieć, trzeba być „uczestnikiem danej kultury, trzeba znać panujące w niej konwencje znaczeniowe”, zauważa T. Dobrzyńska (s. 88). Por. T. Dobrzyńska, *Uwarunkowania kulturowe metafory*, w: *Mówiąc przenośnie... studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 79–93.

egzemplifikuje następujący fragment z sielanki Wincentego I. Marewicza: „Jak Cyganka niech s cz e r n i e j e j ,/ Zęby mi niechaj wypadną,/ Niech ma głowa wyłysieje,/ Niech nie będę więcej ładną. [...] Jeśli ci wiary nie dotrzymam kiedy”⁷⁹. Nadal więc biel pozostaje jednym z najważniejszych utrwalonych kulturowo atrybutów kobiecości (urody).

Białe są również ubrania opisywanych bohaterek⁸⁰. Inne barwy się nie pojawiają, mimo że tonacja rokokowa „ubiera” swoje modelki w pastelowe jasne szaty w różnych kolorach (por. pierwsza część referatu). W białej szacie każe namalować malarzowi swą modelkę zleceniodawca z wiersza Gurskiego *Do malarza*, ale zaleca ozdobić ją dodatkowo szarfą modnego już wówczas koloru jasnoniebieskiego⁸¹:

Dajże jej s u k n i ą jedwabną⁸²,
Lecz cienką, b i a ł ą, dwojnitą,
A fałdy przepasz powabne,
Szeroką w s t ę g ą b ł ę k i t n ą⁸³
(w. 41–44)

W szaty barwy białej/śnieżnej ubrana jest także upersonifikowana NIEWINNOŚĆ⁸⁴: „O PANNO najpiękniejsza [...],/ Ciebie b i a ł a n i e w i n n o ś ć pod

⁷⁹ W.I. Marewicz, *Korydon z Filidą, czyli miłość podejrzliwa*, w: idem, *Sielanki*, w. 21–26.

⁸⁰ Na biało ubrane są „dziewoje hoże” w *Zachęceniu do tańca* W. Reklewskiego; „Helena w śnieżnym wesela ubiorze” w dumie J.U. Niemcewicza *Alondzo i Helena. Duma naśladowana z angielskiego*; dziewczyna, która „wyniesła soli” z *Urodzin* Reklewskiego; oraz ta widziana przez podmiot w Ogrodzie Saskim: „Żem widział w Saskim Ogrodzie,/ Całą cię ubraną w bieli” W.I. Marewicza z utworu *Sen. Do Izabelki*.

⁸¹ Ten szczegół jest przykładem pojawiającej się w Europie Zachodniej, zwłaszcza w Niemczech, w Anglii i we Francji, nowej mody na niebieski. W latach czterdziestych XVIII wieku kolor ten, obok szarego i czarnego, stał się jednym z trzech najchętniej noszonych barw zarówno na dworze królewskim, jak i wśród mieszczaństwa. M. Pastoureau podkreśla, że ta nowa moda na niebieski w środowisku dworskim I połowy XVIII wieku przejawia się w preferowaniu jasnoniebieskich, a nie ciemnych głębokich tonów (tak jak to było wcześniej – już nawet od XIII wieku). Zob. M. Pastoureau, *Błękit romantyczny. Od fraka Wertera do rytymów „bluesa”*, w: idem, *Niebieski. Historia koloru*, s. 156–164.

⁸² W tomie *Świat poprawiać – zuchwałe rzemiosło*, s. 276 jest: „suknię jedwabną” oraz „dwojnitą”.

⁸³ W. Gurski, *Do malarza*, w: *Sielanki i ody*, t. I, s. 24–26.

⁸⁴ W *Ikonologii* Cezarego Ripy [*Niewinność* (hasło), w: idem, *Ikonologia*, przeł. I. Kania, oprac. A. Borowski, Kraków 2013, s. 113] można przeczytać, że jest to „d z i e w c z k a ubrana n a b i a ł o , z wieńcem kwietnym na głowie, z Barankiem na rękę”. Tak ukształtowane przez horyzonty wyobraźni europejskiej klisze myślowe odnaleźć można także w twórczości młodego romantyka Adama Mickiewicza w kreacji pasterki Zosi z II części *Dziadów*: „Do nóg b i a ł a s p ł y w a s z a t a / [...] / N a g ł o w i e m a k r a ś n y w i a n e k , / W r ę k u z i e l o n y b a d y l e k , / A p r z e d n i ą b i e ż y b a r a n e k , / A n a d n i ą l e c i m o t y l e k ”, A. Mickiewicz, *Dziady*, Warszawa 1994, s. 27.

wawrzynnym krzakiem/ Boskim z pszczołki złotemi karmiła przysmakiem⁸⁵ oraz: „Ujrzałem we śnie trzema przebitą sztylety/ Ojczyznę na mogile mdlejącą, niestety!/ [...] / Z nią były dwie niebianki: N i e w i n n o ś ć w ś n i e ż y s t e, / I Nadzieja ubrana w szaty promieniste⁸⁶.

Kolejne przykłady również potwierdzają osadzone w tradycji skonwencjonalizowane „myślenie pojęciami”. Egzemplifikację ich stanowi kreacja NADZIEI w poetyckim językowym obrazie świata polszczyzny osiemnastowiecznej. Kojarzy się ona bowiem z barwą zieloną, co jest zgodne z zaproponowanym przez Cezarego Ripę jej obrazem-alegorią⁸⁷. „Sława! tej pole niezbyt owocne, / N a d z i e j a ć tylko z i e l o n a” – pisze Książnin⁸⁸. Dowodzi tego też inny przykład – co ważne – z utworu innego poety:

Jakże tu miło, zielono,
[...]
Ziemia n a d z i e j ą z i e l e n i.
[...]
Kwitnijcie, wzgórza nadobne,
Z i e l ń c i e s i ę, l i ś c i e ś w i ę z e,
Młodej n a d z i e i p o d o b n e⁸⁹.
(w. 1, 8, 197–199)

Ponadto w opracowanym przez M.A. Trotza trójjęzycznym słowniku polsko-niemiecko-francuskim⁹⁰ odnaleźć można zwrot „zielenieje⁹¹ nadzieja⁹², który ukazuje, że obrazowanie poetyckie i myślenie potoczne w tym wypadku się nakładają.

⁸⁵ A. Naruszewicz, *Sielanka XV. Do Poezyi*, w: *Sielanki, satyry, bajki i epigrammata*, t. III, Warszawa 1778, s. 87 (w. 1, 13–14).

⁸⁶ J. Morelowski, *Sen*, w: *Treny i Sen. Poezje napisane w roku ostatniego rozbioru Polski 1795*, Kraków 1910, s. 27–28 (w. 23–24, 27–28).

⁸⁷ Por. C. Ripa, *Nadzieja* (hasło), w: idem, *Ikonologia*, s. 295: Nadzieja to „k o b i e t a ubrana n a z i e l o n o, z lilią w dłoni, jako że kwiat obrazuje nadzieję będącą wszak oczekiwaniem dobra [...]”; toteż widząc kwiaty zwykle spodziewamy się owoców”.

⁸⁸ F.D. Książnin, *Do Franc[izka] Karpińskiego*, w: *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło*, s. 223.

⁸⁹ F. Dzierżykraj Morawski, *Parchatka*, w: *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło*, s. 503–505.

⁹⁰ M.A. Trotz, *Nowy dykcjonarz to jest mownik polsko-niemiecko-francuski*, poz. 2987.

⁹¹ W tym wypadku pozostawiłam zapis zgodny z oryginałem.

⁹² W tym wypadku pozostawiłam zapis oryginalny tego zwrotu. Został on opatrzony przez Z. Florczak i L. Pszczołowską kwalifikatorem ‘zwrot poetycki albo oratorski’, Z. Florczak, L. Pszczołowska, *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. III, s. 1173. Jest to dowód na to, że również w językowym obrazie świata czasów oświecenia kolor zielony stanowi barwę nadziei.

Wprawdzie w *Rozmarynie* Książnin przypisuje nadziei dodatkowo cechę wieczności, ale niezmiennie pozostawia jej utrwaloną kolorystykę: „z i e l o n a z a w s z e n a d z i e j a”⁹³. To właśnie ów przysłówek temporalny „zawsze” przywołuje asocjację barwy zielonej jako immanentnej cechy, znaku szczególnego tego abstrakcyjnego pojęcia.

Nadzieja to także „n i e w i a s t a u b r a n a n a z i e l o n o, w kwietnym wieńcu [...] Odziewa się na z i e l o n o n a ś l a d u j ą c z i o ł a, d a j ą c e n a d z i e j ę o b f i t y c h z b i o r ó w”⁹⁴. Ta alegoria ewokuje wiosnę ze „wszystkimi właściwymi jej konotacjami ‘odradzania się życia’, ‘radości’, ‘nadziei’”⁹⁵. Walenty Gurski w swoistej instrukcji⁹⁶ do malarza napisze:

Gdy już to wszystko dokączyysz⁹⁷?
N a d z i e j ę z w i o s n ą w r a z z ł ą c z y s z .
By przy niej zewsząd dokoła
Snuła się p o s t a ć w e s o ł a .

(w. 45–48)

Również Temira⁹⁸, dekorująca wieńcem z rozmarynu głowę swej córki w dniu jej ślubu, wypowiada następujące słowa:

T a w i o s n a, l a t n a s z y c h c h l u b a,
Rozświeża tchnienie Natury [...],
Z i e l e n i l a s y u ś m i e c h e m⁹⁹ –

(w. 333–334, 336)

Warto przypomnieć, że taki właśnie obraz wiosny, jako pięknej i radośnej pory roku, utrwalił już w naszej pamięci Jan z Czarnolasu, opisując ją w sposób peryfrastyczny w jednej z pieśni:

Serce roście patrząc na te czasy!

⁹³ F.D. Książnin, *Rozmaryn. Poema lityczne (Pieśń II)*, w: idem, *Poezye Franciszka Dyonizego Książnina*, t. III, edycja zupełna, Warszawa 1788, s. 39.

⁹⁴ C. Ripa, *Ikonologia*, s. 295–296.

⁹⁵ Por. R. Tokarski, *Semantyka barw*, s. 150.

⁹⁶ W. Gurski, *Do malarza*.

⁹⁷ W tomie *Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło*, pojawia się: „dokończysz”.

⁹⁸ To znaczy księżna Izabela Czartoryska. Chodzi bowiem o ślub księżniczki Marii z Ludwikiem Wirtemberskim.

⁹⁹ F.D. Książnin: *Rozmaryn. Poema lityczne (Pieśń I)*, s. 20.

[...]
 Teraz drzewa liście na się wzięły,
 Polne łąki pięknie zakwitnęły;
 [...]
 Teraz prawie świat się wszystkim śmieje,
 [...]
 Ptacy sobie gniazda obmyślają,
 A przede dniem śpiewać poczynają¹⁰⁰
 (w. 1, 5–6, 9, 11–12).

I taka właśnie kreacja upersonifikowanej roześmianej wiosny jest typowa dla oświeceniowej kreacji świata. Stosują ją również Elżbieta Drużbacka („Wiosno wesole! toć się pięknie śmiejesz/ Wszystko twej ujdzie płochości niewinnej”¹⁰¹), Adam Naruszewicz w sielance będącej przeróbką sielanki Gessnera („O, jak wesole nastały czasy!”¹⁰²), Kazimierz Brodziński („Na wiosnę wszystko się śmieje,/ Że wrócą pogodne nieba;/ Nuć po polu nadzieje...”¹⁰³) czy Stanisław Kublicki („Wnet pomyślny wiatr zawieje,/ Wszystko swoją postać zmieni/ Wdzięczna wiosna się rozśmieje,/ I łąka się zazieleni...”¹⁰⁴). Dotyczy to także opisu innych pór roku¹⁰⁵. „Tak oto horyzont wyobraźni wytyczony w kilku fragmentach *Pieśni* Kochanowskiego [wyzaczył] granicę poetyckiego widzenia późniejszych autorów [...]”¹⁰⁶ – stwierdza Teresa Kostkiewiczowa¹⁰⁷.

Kniaźnin w *Odzie XXI. Wiosna*¹⁰⁸, naśladując Wergiliusza¹⁰⁹ – czyli nawiązując do tradycji antycznej – także łączy kolor zielony z kolorem wiosny i kolorem nadziei:

¹⁰⁰ J. Kochanowski, *Pieśń II (Księgi pierwsze)*, w: idem, *Fraszki. Dramaty. Pieśni*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 2000, s. 242.

¹⁰¹ E. Drużbacka, *Opisanie czterech części roku. Pierwsza część roku. Wiosna*, s. 26, w. 2–3.

¹⁰² A. Naruszewicz, *Cztery części roku. Wiosna*, w: Z. Libera, *Poezja polska XVIII w.*, Warszawa 1976, s. 146, w. 1–2.

¹⁰³ K. Brodziński, *Pory roku*, w: T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, s. 90, w. 5–8.

¹⁰⁴ S. Kublicki, *Cierpliwość wszystko zwycięża*, w: idem, *Zabawy wierszem i prozą ... pułkownika*, t. 1, Wilno 1807, s. 106, w. 17–20.

¹⁰⁵ Szczegółowo wpływ poety czarnoleskiego na sposób obrazowania *saisons* przez poetów oświeceniowych omawia T. Kostkiewiczowa w rozdz. I: *Cztery pory roku*, w: eadem, *Horyzonty wyobraźni*, s. 28–60.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 60.

¹⁰⁷ „I tak np. Drużbacka i Naruszewicz nie wykraczają poza sferę wypracowanych w poezji XVI w. zabiegów stylistycznych służących opisywaniu wiosennej kolorystyki”, ibidem, s. 56.

¹⁰⁸ F.D. Książnin, *Oda XXI. Wiosna. Do Xcia Adama Czartoryskiego Generałowicza Podolskiego (Księga III)*, w: idem, *Poezje Franciszka Dyonizego Książnina*, t. I, edycja zupełna, s. 151.

¹⁰⁹ Jak wyjaśnia poeta: „Obraz ten wzięty iest z pięknego nader opisania Wiosny, w Georgikach Wergilusza”, ibidem, s. 150.

Dopieroż pączki w rozlicznym kolorze,
Ufność zabrawszy w słodszej coraz porze;
Nowemu słońcu powierzyć się śmieją,
Krąg ziemi wdzięczną z i e l e n i ą c n a d z i e j ą.
[...]
W i o s n a t o b y ł a !

(w. 17–20, 23)

Natomiast Wincenty Reklewski kreuje nadzieję jako urodziwą młodą dziewczynę, o czym świadczyć może jej atrybut – zielony wianek na głowie (antropomorfizacja):

O t y , c o w p i ę k n e j n i e w i a s t y p o s t a w i e ,
z z i e l o n y m w i a n k i e m n a g ł o w i e ,
uciekasz żądzom po młodej murawie,
z różgą ozdobną w pąkowie,
[...] szczęście piastujesz w żywocie.
N a d z i e j o , c i e b i e o b i e t n i c e c z y n i ą
przyjemną serca boginią...¹¹⁰

(w. 19–22, 24–26)

Co więcej, przedstawia ją jednocześnie jako boginię (apoteoza) przyjemną sercu mężczyzny, „uciekającą żądzom”, a w związku z tym fascynującą i pełną obietnic jak rodząca się średniowieczna miłość dworna, której zieleń, będąca elementem stroju zakochanego trubadura, „oznaczała miłość nową czy nowy obiekt fascynacji erotycznej”¹¹¹.

O takiej właśnie miłości marzy Wiesław, mówiąc: „gałązka się w miłosnej nadziei zieleni”¹¹². Metafora owej „z i e l e n i e j ą c e j s i ę g a ł ą z k i” implikuje miłość

¹¹⁰ W. Reklewski, *Nadzieja*, w: idem, *Pienia wiejskie*, wyd. J. Snopek, Warszawa 2007, s. 52.

¹¹¹ Por. R. Tokarski, *Semantyka barw*, s. 151 oraz J. Huizinga, *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1961, s. 155: „Gdy Wilhelm de Machaut po raz pierwszy zobaczył swoją nieznaną kochankę, zachwyił się, że do białej szaty nosi ona kapelusz z błękitnej materii w zielone papugi, ponieważ z i e l e ń j e s t b a r w ą n o w e j m i ł o ś c i , a b ł ę k i t o z n a c z a w i e r n o ś ć . P ó ź n i e j , g d y m i n ą ł j u ż p i ę k n y c z a s j e g o p o e t y c k i e j m i ł o ś c i , W i l h e l m d e M a c h a u t ś n i , ż e n a p o r t r e c i e , w i s ą c y m n a d j e g o ł ó ż k i e m , k o c h a n k a o d w r a c a g ł o w ę , a l b o w i e m c a ł a u b r a n a j e s t w z i e l e ń , « k t ó r a o z n a c z a p o s z u k i w a n i e n o w o ś c i » . P i s z e w i ę c p r z y g a n i ą j ą c ą b a l l a d ę : *M i a s t w b ł ę k i t y , o p a n i , s t r o i s z s i ę w z i e l o n o ś ć*”.

¹¹² W. Reklewski, *Cztery doby roku*, w: *Pienia wiejskie*, s. 68.

w fazie początkowej (można tak stwierdzić na podstawie użytej formy imiesłowu przymiotnikowego czynnego odnoszącego się do czasu teraźniejszego oraz kolo-rystyki przypisanej miłości).

Również uroda dziewczyny, która zachwyciła młodzieńca i sprawiła, że zako-chał się w niej, wpisuje się w petrarkowski kanon piękna:

Zbiera jabłka czerwone Wanda moja w sadzie,

[...]

Kwiaty poopadały, resztę mroz powarzy,

tylko na młodych dziewcząt pozostaną twarzy.

Kwitnijcie dla mnie w zimie, wypieszczone kwiaty;

w o c z a c h Wandy n i e b i e s k i e niech będą b ł a w a t y¹¹³,

niech się w śmiejących u s t a c h jasny m a k rozwija,

na c a ł y m c i e l e Wandy jest moja l i l i j a,

a na okrągłych licach kwitnie dość czerwieni...

(w. 245, 247–252)

Taki sposób metaforyzowania pojęć abstrakcyjnych (por. klisze myślowe, me-tafory pojęciowe) jest zgodny z utrwaloną w kulturze europejskiej tradycją iko-nograficzną (zob. przyp. 84).

* * *

Zebrane przykłady – odnoszące się w polskiej poezji oświeceniowej do obra-zowania urody i stroju kobiety, a także upersonifikowanej niewinności, nadziei czy wiosny – dowodzą, że „horyzonty rodzimej wyobraźni poetyckiej” w XVIII wieku zostały ukształtowane przez tradycję kulturową poprzednich epok. Modna rokokowa paleta barw – rozpowszechniona w malarstwie, farbiarstwie i dekoracji

¹¹³ Oczywiście od razu można zauważyć wprowadzenie typowego dla polskiego sentymentalizmu kolorytu lokalnego: imię pasterki oraz elementy świata lokalnego (nie śródziemnomorskiego ani uni-wersalnego) określające kolor oczu (bławaty) i ust (mak) dziewczyny. Dzięki tym zabiegom dokonuje się przejście od tradycji petrarkowskiej do lokalnych doświadczeń codzienności, ale zagadnienie to nie należy już do tematu niniejszych rozważań. Szerzej na temat przekształceń w polskiej poezji XVIII-wiecznej (np. tradycja antyczna – współczesna poetom codzienność): T. Kostkiewiczowa, *Hory-zonty wyobraźni*, np. s. 142–145, zob. też przypis nr 73; T. Kostkiewiczowa, *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964. Oto przykład charakteryzu-jący świat sielanek „poety serca”: „Wkraczamy natomiast na teren poezji codzienności, drobnych, nie związanych funkcjonalnie z wymogami sielanek spraw zwykłego, ludzkiego życia. Ich ważność legitymu-je się jedynie obcymi poetyce klasycystycznej walorami indywidualizacji i konkretności”, *ibidem*, s. 65.

wnętrz – nie zmieniała wprawdzie tej wyobraźni ani jej horyzontów¹¹⁴, uwrażliwiła jednak poetów na kolor „w ogóle” i „otworzyła przestrzeń” do mówienia o nim w poezji późniejszych epok¹¹⁵.

¹¹⁴ Por. też: „A wyobraźnię mam tysiącletnią” – napisał poeta XX wieku [zob. Cz. Miłosz, *Wezwanie*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 620, w. 49–51. – M.S.] – „Wymawiam «jutrzeńka», a język sam układa się w przymiotnik «różanopalca», jak w dzieciństwie Grecji”, cyt. za: T. Kostkiewiczowa, *Horyzonty wyobraźni*, s. 360.

¹¹⁵ Polskimi poetami „wieku światła”, którzy wiele zawdzięczają rokokowemu sensualizmowi w zakresie „operowania kolorami”, byli bez wątpienia Adam Naruszewicz i Franciszek Dionizy Kniaźnin. Więcej na temat symboliki i funkcji koloru w polskiej poezji XVIII-wiecznej piszę w pracy pt. „*Rozzielenił się las mój gałęzisty*”. *Symbolika kolorów w polskiej poezji czasów oświecenia* (rozprawa doktorska napisana pod kierunkiem dr hab. Agaty Ročko, prof. IBL PAN, i obroniona 16 czerwca 2025 r.).

Bibliografia

Źródła:

- Erotyki Franciszka Dyonizego Książnika*, cz. I–II, Warszawa 1779.
- Gurski W., *Sielanki i ody*, t. 1, Kraków 1804.
- Homer, *Iliada*, przekł., wstęp i słowniczek I. Wieniewski, Kraków 1984.
- Karpiński F., *Rdza żelazo zmocuje*, wybór i wstęp M. Sendeci, posłowie T. Chachulski, wyd. I, Warszawa 2021.
- Kasprowicz J., *Krzak dzikiej róży w ciemnych smreczynach*, w: idem, *Wybór poezji*, oprac. J. Kijas, Wrocław 1953, s. 88–91.
- Kochanowski J., *Fraszki. Dramaty. Pieśni*, oprac. J. Krzyżanowski, Warszawa 2000.
- Libera Z., *Poezja polska XVIII w.*, Warszawa 1976.
- Morelowski J., *Treny i Sen. Poezje napisane w roku ostatniego rozbioru Polski 1795*, red. K. Lubecki, Kraków 1910.
- Mickiewicz A., *Dziady*, Warszawa 1994.
- Miłosz Cz., *Wezwanie*, w: idem, *Wiersze wszystkie*, Kraków 2011, s. 619–621.
- Morsztyn (Morstin) J.A., *Wybór poezji*, oprac. W. Weintraub, Wrocław 1988.
- Naruszewicz A., *Do Malarstwa*, w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Warszawa 2015, s. 17–20.
- Naruszewicz A., *Fliżanka. Imieniem A. L. K.*, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000, s. 103–104.
- Naruszewicz A., *Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generalowej ziem podolskich* [z Angelo Marii Duriniego], w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowska, Warszawa 2015, s. 85–86.
- Książnik F.D., *Ody, czyli Liryków IV księgi*, w: *Poezje Franciszka Dyonizego Książnika*, t. I, edycja zupełna, Warszawa 1787.
- Książnik F.D., *Rozmaryn. Poema liryczne*, w: *Poezje Franciszka Dyonizego Książnika*, t. III, edycja zupełna, Warszawa 1788.
- Naruszewicz A., *Poezje zebrane*, t. I, wyd. B. Wolska, Warszawa 2005.
- Naruszewicz A., *Sielanki, satyry, bajki i epigrammata*, t. III, Warszawa 1778.

- Petrarca F., *Sonety do Laury*, wybór, przekł. i przedmowa J. Kurek, posłowie J. Adamski, Kraków 1975.
- Reklewski W., *Pienia wiejskie*, wydał J. Snoppek, Warszawa 2007.
- Rodne wiersze Wincentego Ignacego Marewicza rotmistrza województwa trockiego*, Warszawa 1783.
- Sielanki Wincentego Ignacego Marewicza rotmistrza województwa trockiego*, Warszawa 1788.
- Świat poprawiać – zuchwałę rzemiosło. *Antologia poezji polskiego Oświecenia*, oprac. T. Kostkiewiczowa, Z. Goliński, Warszawa 1981.
- Wężyk F., *Duma o Żegocie Szafrąncu*, w: idem, *Okolice Krakowa. Poema*, Kraków 1829.
- Kublicki S., *Zabawy wierszem i prozą ... pułkownika*, t. 1, Wilno 1807.

Opracowania:

- Bialic M., *Portrety Marcella Bacciarellego jako kronika strojów modnych Polaków w 2. połowie XVIII w.*, „Kronika Zamkowa. Roczniki. Seria Nowa” 2020, nr 7(73), Warszawa 2021, s. 113–140.
- Bizior M., *O Filżance*, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000, s. 117–124.
- Cieński M., *Powązki: próba lektury*, w: *Czytanie Naruszewicza. Interpretacje*, red. T. Chachulski, Wrocław 2000, s. 59–76.
- Czerwińska-Walczak A., Dmowska R., *Warsztat malarski Marcella Bacciarellego*, w: D. Juszcak, *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, Warszawa 2018, s. 67–79.
- Diderot D., *Esej o malarstwie*, przeł. J. Stadnicki, wstęp i oprac. A. Pieńkos, Warszawa 2015.
- Dobrzyńska T., *Uwarunkowania kulturowe metafory*, w: eadem, *Mówiąc przenosić... studia o metaforze*, Warszawa 1994, s. 79–93.
- Dudziński M., *Zbiór rzeczy potrzebniejszych do wydoskonalenia się w ojczystym języku*, Wilno 1776.
- Florczak Z., Pszczołowska L., *Ludzie oświecenia o języku i stylu*, t. 3 [słownik], red. M.R. Mayenowa, Warszawa 1957.
- Gage J., *Kolor i kultura. Teoria i znaczenie koloru od antyku do abstrakcji*, przeł. J. Holzman, Kraków 2008.
- Horacy, *List do Pizonów*, w: *Trzy poetyki klasyczne. Arystoteles. Horacy. Pseudo-Longinos*, przekł., wstęp i objaśnienia T. Sinko, wyd. 2 zmienione, Wrocław 1951, s. 65–89.
- Huizinga J., *Jesień średniowiecza*, przeł. T. Brzostowski, wstęp H. Barycz, posłowie S. Herbst, Warszawa 1961.
- Juszcak D., *Katalog*, w: eadem, *Marcello Bacciarelli. Najpiękniejsze portrety*, Warszawa 2018, s. 81–255.
- Kaleta R., *Miejsce i społeczna funkcja literatów w okresie Oświecenia*, w: *Problemy literatury polskiej okresu Oświe-*

- nia, red. Z. Goliński, Warszawa 1973, s. 5–47.
- Kaliszewski W., *Do Malarstwa*, w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, t. III, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowa, Warszawa 2015, s. 21–43.
- Kaliszewski W., *Parnas oświeconych. Studia o poezji polskiej epoki oświecenia*, Warszawa 2019.
- Kopaliński W., *Słownik symboli*, Warszawa 1990.
- Kostkiewiczowa T., *Horyzonty wyobraźni. O języku poezji czasów Oświecenia*, Warszawa 1984.
- Kostkiewiczowa T., *Klasycyzm. Sentymentalizm. Rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego Oświecenia*, Warszawa 1975.
- Kostkiewiczowa T., *Model liryki sentymentalnej w twórczości Franciszka Karpińskiego*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1964.
- Kotarska J., *Petrarkizm* [hasło], w: *Słownik literatury staropolskiej. Średniowiecze. Renesans. Barok*, red. T. Michałowska, wyd. 2. poprawione, Wrocław 1990, s. 628–637.
- Kowalewska D., „*I bielszej nogi nikt w niej nie umyje*”. *Biel w twórczości Franciszka Karpińskiego*, w: *Kolor w kulturze*, red. J. Bielska-Krawczyk, „Litteraria Copernicana” 2012, nr 2(10), s. 133–139.
- Lakoff G., Johnson M., *Metafory w naszym życiu*, przekł. i wstęp T.P. Krzeszowski, Warszawa 2010.
- Pastoureau M., *Niebieski. Historia koloru*, przeł. M. Ochab, Warszawa 2013.
- Patro-Kucab M., *Rokokowy komplement. Na sanie księżny Izabeli Czartoryskiej, generałowej ziem podolskich*, w: *Czytanie Naruszewicza*, cz. 1, red. B. Wolska, T. Kostkiewiczowa, B. Mazurkowa, Warszawa 2015, s. 87–103.
- Pismo Święte w przekładzie z języków oryginalnych* (Biblia Tysiąclecia), oprac. zespół biblistów polskich z inicjatywy benedyktynów tynieckich, wyd. III poprawione, Warszawa 1990.
- Ripa C., *Ikologia*, przeł. I. Kania, oprac. A. Borowski, Kraków 2013.
- Rzepińska M., *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, wydanie nowe uzupełnione, Kraków 1983.
- Skwarczyńska S., *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, t. 29, nr 1(4), s. 273–301.
- Straszewska A., *O idealnym osiemnastowiecznym stroju „ślubnym” Izabeli Lubomirskiej*, https://www.wilanow-palac.pl/o_idealnym_osiemnastowiecznym_stroju_slubnym_izabeli_lubomirskiej.html (dostęp: 04.05.2023).
- Taussig M., *The Face of World History*, w: idem, *What Color Is the Sacred?*, Chicago 2009.
- Tokarski R., *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995.
- Trotz M.A., *Nowy dykcyonarz to iest mownik polsko-niemiecko-francuski z przydatkiem przysłów potocznych, przestrog gramatycznych, lekarskich, matematycznych, fortyfikacyjnych, żeglaskich, łow-*

*czych i inszym naukom przyzwoitych
wyrazow, t. 3, Lipsk 1764.*

Trotz M.A., *Zupełny niemiecki y polski mow-
nik, mający naywięcey zażywane słowa
y zwykłe mowienia-kszałty, tudzież
przedniejsze słowa w sztukach y rzemio-
słach, Lipsk 1791.*

„*Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzie-
ło*”. François Boucher, nr 78, Kraków
1999.

„*Wielcy Malarze. Ich życie, inspiracje i dzie-
ło*”. Fragonard, nr 83, Kraków 1999.