

Ewa Górecka

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego
Bydgoszcz

Barwy w liryce starych poetów – o dwóch znaczeniach zieleni

W późnych lirykach Czesława Miłosza wielokrotnie powraca refleksja nad niedo-
godnościami starości. Twórca, przyglądając się sobie i innym, widzi jej ślady nie tylko
w ciele i jego urodzie oraz sprawności, ale również w psychice. Oba te aspekty łączą
zmysły, dzięki którym możemy światu się przyglądać i uczestniczyć w misterium ist-
nienia. Dla starego poety jednym z najbardziej dotkliwych znaków wieku senilnego,
było osłabienie władzy zmysłów. Miłosz pisze:

Ciało nie chce słuchać moich rozkazów
[...]
Mam do niego stosunek satyryczny. Wyśmiewam
Sflaczałość mięśni, powłóczenie nogami, ślepotę,
Wszystkie parametry głębokiej starości.
Teraz pięć moich zmysłów powoli zamykasz
I jestem stary człowiek leżący w ciemności
(*Modlitwa V*, 160).

Moje uszy coraz mniej słyszą z rozmów, moje oczy słabną, ale dalej
są nienasycone.
(*Uczciwe opisanie samego siebie nad szklanką whisky na lotnisku,
dajmy na to w Minneapolis V*, 97)

Spostrzeżenia Miłosza warto przytoczyć chociażby dlatego, że należy on do
nielicznych spośród wiekowych poetów, którzy z taką uwagą przyglądali się sobie
i z podobną otwartością przyznawali się do coraz większych ograniczeń związanych
z procesem starzenia się. Ufność w epistemologiczną rolę zmysłów (Bergson 1957,
232 i dalsze), jaka za sprawą Bergsona ogarnęła wielu, prowadziła zarazem do smutnej

konstatacji, że wraz z upływem wieku i słabszą ich sprawnością, egzystencja podlega znaczącym zmianom. To, co niegdyś zachwycało, teraz zostaje, jak pisze Miłosz, *przemienione w pamięć albo sny* (*Dp*, s. 41). Julia Hartwig zaś dodaje:

Jesteś na skrawku nocy
[...]
zapomniałaś kształtów i barw
Minęło (Hartwig 2013, 17)

[...] Gdzie jest łaska zachwyty?
Pełne oddania uniesienie?
Gdy opatrzy się zieleń (Hartwig 2001, 76).

Jednym z niezwykle ważnych dla poetów zmysłów jest wzrok. O ile jego słabnięcie jest oczywiste dla medycyny i psychologii, o tyle już rola percypowanych przezeń barw nie odgrywa tak znaczącej roli. Jeśli więc w perspektywie społecznej i medycznej, starość rozpoczyna się około 65 roku życia, o tyle w ujęciu psychologicznym nie jest to już takie oczywiste. Tak więc, za jej początek przyjmujemy w toku dalszych rozważań granicę 70 lat (a i to z pewnymi zastrzeżeniami)¹, którą zresztą odnajdujemy w Biblii, w Psalmie 90,10 (70-80)². Ustalenie to pozwoli przyjrzeć się, jak w poezji starych poetów funkcjonują barwy. Co ciekawe, w badaniach psychologicznych relacje między wiekiem, percepcją i barwami były już rozpatrywane, ale np. w pracy Stanisława Popka (Popok 2001) w centrum uwagi są dzieci i młodzież, zupełnie zaś pominięci zostają starsi³. Niewątpliwie zatem warto uczynić poezję przedmiotem refleksji, ponieważ jako forma artystycznego wyrazu stanowi niezwykle świadectwo postrzegania barw oraz wyznaczania im metaforycznych znaczeń. Przedmiotem ustaleń będzie późna twórczość Julii Hartwig, Wisławy Szymborskiej, Czesława Miłosza i Tadeusza Różewicza – bogata i różnorodna. Odmienne style, światopoglądy, preferencje estetyczne wymienionych poetów pozwolą na wskazanie, jakie barwy preferują oraz jakie wyznaczają im funkcje.

Pierwszym spostrzeżeniem na temat barw, jakie nasuwa się podczas lektury tej liryki, jest ich ograniczona paleta oraz różna frekwencja. Niezależnie zatem od indywidualnych zainteresowań artystów, np. malarstwem, grafiką czy architekturą (wszyscy wymienieni poeci je ujawniali w większym lub mniejszym stopniu)⁴ i wrażliwości

¹ Jest to cezura umowna. Jak wiadomo, współcześnie granice wieku, w związku z długowiecznością oraz trwałszą sprawnością intelektualną i fizyczną, ulegają przesunięciu.

² Czytamy w nim (*Pismo Święte* 1991, 654):

Miarą naszych lat jest lat siedemdziesiąt
lub, gdy jesteśmy mocni, osiemdziesiąt.

³ Badania takie w Niemczech przeprowadziła Eva Heller, która badała grupę 2000 osób w wieku od 14 do 97 lat (Heller 2009, 5).

⁴ Warto jedynie zaznaczyć, że w przypadku Iwaskiewicza dominuje raczej fascynacja muzyką, nieobca też

na barwy⁵, w ich poezji występuje niewiele kolorów⁶, a kilka spośród nich cieszy się szczególną preferencją. Czarna, zielona i biała należą do najczęściej pojawiających się barw. Zanim się jednak im przyjrzymy, warto podkreślić problemy, na które natrafia się przy okazji ustalania ich roli. Niewątpliwie najpełniejszy obraz przemian w preferencjach kolorystycznych uzyskalibyśmy, penetrując całą spuściznę poetycką każdego z twórców w porządku chronologicznym. Jak łatwo się domyślić, rezultatem tak szerokich badań może być tylko monografia. Można jednak pokusić się o zawężenie celu refleksji do ustalenia podobieństwa występowania barw w poezji starych poetów, co pozwoli ustalić ogólne tendencje w przywoływaniu kolorów i wyznaczeniu im funkcji oraz stwierdzić ewentualną rezygnację z posługiwania się niektórymi barwami. Należy również pamiętać, że percepcja kolorów z jednej strony jest uwarunkowana fizjologicznie, z drugiej – pozostaje w stałej relacji z kulturą. Tak więc jesteśmy wszyscy poddani prawom natury i możemy tracić zdolność widzenia⁷, ale jednocześnie zachowujemy pamięć barw szczególnie, gdy wykazujemy na nie wrażliwość i często obcujemy ze sztuką⁸. W liryce interesujących nas poetów oszczędnemu przywoływaniu kolorów i dość monotonnemu wykorzystywaniu tych samych barw, towarzyszą niekiedy ich bogactwo i wyrafinowanie. Dzieje się tak przy okazji odwołań do malarstwa: ekfraz⁹ lub quasi-ekfraz (Miłosz) oraz aluzji¹⁰, co z dalszych refleksji wyłączam, ponieważ istnieje przypuszczenie, że są one wsparte pamięcią i bacnym przyglądaniem się oryginałom lub reprodukcjom, zatem mieszczą się po stronie mimesis, a nie wyobraźni¹¹. Trzeba jednak o nich wspomnieć, gdyż jednocześnie poświadczają utrzymującą się wrażliwość poetów świadomych, jak to określił Zbigniew Herbert, że przemijają *kolorowe obręcze czasu* (Herbert 1998, 16).

Wszyscy wymieni poeci niegdyś chętnie odwoływali się do barw. W ich liryce wieku senilnego obecność kolorów ulega niekiedy ograniczeniu – jak to się dzieje w przypadku ostatnich tomów poezji Wisławy Szymborskiej, która jednak wyraziła zgodę na zamieszczenie na okładce tomu *Dwukropek* (2005) elementów pierścienia barw Goethego!¹², a w jej ostatnim zbiorze kolory pojawiają się zaledwie w jednym utworze (Szymborska 2011, 21-22). Niekiedy barwy ulegają znaczącej selekcji – tak

Hartwig.

⁵ Pamiętajmy, że niektóre badania wykazują mniejszą znajomość nazw barw u mężczyzn (Stanulewicz 2010).

⁶ Wyjątkiem jest tu poezja Miłosa.

⁷ Warto przypomnieć, że problem ten dotyczy także malarstwa. Zdarzyło się bowiem tak, że krytycy i historycy sztuki, interpretując dzieła zapominali o wadach wzroku artystów (np. Grottger był daltonistą, Wyczółkowski miał uszkodzoną plamkę żółtą, Monet w podeszłym wieku odczuwał skutki złe usuniętej zaćmy).

⁸ Szymborska pisze, że pamięć *przywraca wzrok na prześlępione widoki* (Szymborska, 2009, 15).

⁹ Wzorcowym przykładem będzie *Ogród Ziemskich Rozkoszy Czesława Miłosa* z tomu *Nieobjęta ziemia*.

¹⁰ Z aluzjami mamy do czynienia np. w liryku Julii Hartwig, pt. *Wierszopis mówi o malarzach* (Hartwig 1992, 53).

¹¹ Odminną strategię badawczą zastosował Michał Mrugański, pisząc o twórczość poetyckiej Tadeusza Różewicza. We wprowadzeniu podkreśla on, że celem jego ustaleń jest „interpretacja dzieła poetyckiego Różewicza poprzez kolor i wodniesieniu do malarstwa”. Stąd też zaznacza, że za cenny materiał badawczy uznaje ekfrazę rozumianą jako „synekdochę globalnego związku poezji z malarstwem, związku, który zostaje zawarty dzięki kolorowi [...]” (Mrugański 2007, 7).

¹² W samym zaś tomie zaledwie w kilku wierszach pojawiają się kolory.

dzieje się w wierszach Jarosława Marka Rymkiewicza, dla którego czerwień i czerni oraz sporadycznie przywoływana biel stanowią preferowane barwy. Największą wrażliwość i bogactwo kolorów przynosi późna poezja Miłosza. Nie tylko zaskakuje częstotliwość ich przywoływania, ale ich zróżnicowanie, szczególnie, że poeta raczej czerpał je z wyobraźni wspomaganą pamięcią, ponieważ, jak wiadomo, stopniowo tracił wzrok. Zaraz po nobliście można wymienić Julię Hartwig, która zachowuje niezwykłą aktywność twórczą (poetycką, translatorską i edytorską). W jej ostatnich tomach nadal pojawia się sporo kolorów, ale ich frekwencja słabnie.

Uważne przyjrzenie się poezji senilnej niektórych z przywołanych poetów umożliwia także określenie stosowanej przez nich palety barw. Najwyraźniej ujawnia się ona w liroyce Różewicza i Rymkiewicza, pierwszy bowiem preferuje szary (umieszcza go nawet w tytule jednego z tomików – *Szara strefa*) oraz czarny i biały, Rymkiewicz zaś z dużą częstotliwością wykorzystuje barwę czerwoną i czarną. Julia Hartwig natomiast stopniowo ogranicza ich ilość, by pozostać przy czerni, bieli, a niekiedy złocie, implikującym najczęściej światło. Warto też pamiętać, że pojawianie się kolorów może pozostawać w związku z preferencjami estetycznymi, ale też, i tak w poezji starych poetów zdarza się częściej, z nastrojem (np. Hartwig), światopoglądem wspieranym ustaleniami filozofów, co jednak nie koliduje z posługiwaniem się barwami na wiele sposobów (np. Różewicz).

W dalszych rozważaniach skoncentruję się na jednym zaledwie kolorze – zielonym i jego odcieniach. Chociaż frekwencją dorównuje on barwie czarnej, wart jest uwagi ze względu na utrwaloną w kulturze symbolikę. O ile bowiem czerni przypisuje się najczęściej znaczenia negatywne, takie jak śmierć, smutek (Tokarski 2004, 179), melancholia (Pastoureau 2008, 165-175; Heller 2009, 116-117), pokutę i żalobę (Gage 2010, 70), o tyle zieleń – pozytywne. Nietrudno zauważyć, że poza modą, w której czerń uchodzi za atrakcyjną i nie ewokuje podobnych skojarzeń, może ona wywoływać asocjacje ze starością. Przeciwnieństwem jej jest kolor zielony. Nie jest on uznawany w teoriach barw za kontradycję – zieleń bowiem pozostaje w opozycji do czerwieni (Rzepińska 1989, 9 i 317-318, 481, 522; Gage 2010, 162, 172, 194; Goethe 1981, 290-292; Poppek 2001, il. 2-5), ale ich symbolika już tak¹³. Kolor zielony bowiem ewokował skojarzenia z naturą, jej cyklem, budzeniem się życia (Chevalier, Gheerbrant 1999, 1002), twórczą mocą ziemi (Cirlot 2001, 474). Barwa ta od wieków jest też uważana za uspokajającą, przynoszącą ukojenie zmęczonym oczom (Gage 2010, 97; Chevalier, Gheerbrant 1999, 1002). Zieleń, nadzwyczaj często pojawiająca się w poezji senilnej, nie jest szczególnie lubiana przez dzieci¹⁴, ale, jak wykazała Eva

13 Trzeba jednak pamiętać, że bywa także zieleń kojarzona z trucizną (por. Heller 2009, 98).

14 Poppek wykazał, że zieleń szmaragdowa (ciemna) lubiana jest przez 5,4% dzieci w wieku od czterech do sześciu lat, zieleń trawiasta przez 6,5 % dzieci w tym przedziale wiekowym, natomiast zieleń jasna – przez zaledwie 2,5 %. Dzieci starsze (7-9 lat) wykazują nieco tylko większe zainteresowanie niektórymi odcieniami tego koloru. I tak: zieleń ciemną lubi 6,4%, trawiastą – 5,4%, jasną – 4,9%. Z wyraźnym wzrostem preferencji mamy do czynienia, wg Popka, dopiero u dzieci w wieku 10-12 lat: zieleń jasna – 48,3%, zieleń trawiasta – 15%, zieleń szmaragdowa – 6,6%. U osiemnastolatków 35% preferuje zieleń szmaragdową, tyle samo wybiera zieleń trawiastą, 15% – zieleń jasną (por. Poppek 2001, 195, 197, 200 – ryc. 1, 3).

Heller, jest przez wielu dorosłych uważana za kolor natury – 47% (Heller 2009, 91), wiosny – 62% (Heller 2009, 91), świeżości – 27% (Heller 2009, 92), nadziei – 48% (Heller 2009, 94) i kojarzy się z bezpieczeństwem – 27% (Heller 2009, 101). Wy wymienione przez niemiecką badaczkę psychologiczne odczytania koloru korespondują z kondycją psychiczną osób starszych oraz znaczeniami tej barwy utrwalonymi w kulturze.

W poezji senilnej obecność zieleni wiązać należy z semantyką życia, zwłaszcza odradzania się, a zatem i czasu. W liryce tej stanowi ona znaczeniowe przeciwstawienie wobec zbliżającego się kresu życia, ale uobecnia się przecież w poezji, która często ma nastrój elegijny. Świadomość kurczenia się czasu jest w ich liryce manifestowana mniej lub bardziej wyraźnie, ale jednocześnie towarzyszy jej u niektórych spośród przywołanych poetów dostrzeganie siły życia, zwykle sygnalizowanej za pomocą koloru zielonego. Jest on najczęściej komponentem obrazów natury, szczególnie lasu i drzew. Najdobitniej wyraża to Julia Hartwig, która w wierszu *Zamek Combourg* pisze:

Jaka szeroka i wolna przestrzeń
wokół zieloność łąki nachylonej ku łukowi rzeki
Zielono niebiesko niebiańsko

Zamek w Combourg (Hartwig 2001, 36).

W lirykach takich poetów jak Miłosz, Szymborska i Hartwig przestrzeni sylwicznej wyznaczona jest rola *locus amoenus*, zatem Arkadii – przy czym jej wartość konstytuuje nie tyle piękno, ile oferowane poczucie bezpieczeństwa i wolności. Zielony las w obrazach poetyckich wyobrażony zostaje jako przestrzeń zamknięta, otaczająca człowieka i zarazem gwarantująca w ten sposób spokój:

Spójrz okiem ptaka:
ta przepaść w dole wśród słońca i cieni
żywiół liści namioty zieleni

Raz jeden (Hartwig 2005, 77).

Metaforyczne wyobrażenie lasu oparte jest na metonimii skontaminowanej z barwą. Ewokuje ono obraz przestrzeni schronienia, która jednak może jednocześnie dla jej mieszkańców stanowić *spatium* codzienności i trudu. W liryku Hartwig ocalająca siła natury nacechowana jest ambiwalencją, ponieważ wieczności implikowanej przez barwę towarzyszy tymczasowość, sygnalizowana przez przywołanie namiotu. Nie zmienia to wszakże faktu, że zieleń w kreowanym obrazie podlega multiplikacji – jest metonimią lasu i znakiem bezpieczeństwa.

W podobny sposób kolor ten wykorzystuje Szymborska, aktualizując metaforykę architektoniczną. Bohater liryczny:

Czuje się wolny w uwięzi gałęzi,
w jej cieniach i podcieniach,
zielonych sklepieniach,
w ciszy, co w uszy prószy
i co rusz się kruszy

Moralitet leśny (Szymborska 2005, 10).

Las – zielona budowla – tożsamy jest ze schronieniem, ale w przeciwieństwie do wcześniej przywołanego obrazu Julii Hartwig, oferującym również różnorodne wrażenia sensualne barwne, świetlne, słuchowe. Barwa zielona współtworząca obrazy lasu jako przestrzeni-schronienia w lirykach Hartwig oraz Szymborskiej, wpleciona jest w wizję przestrzeni o orientacji wertykalnej. Hartwig pokazuje las-namiet z góry i z dołu, Szymborska zaś z dołu (mowa jest o sklepieniach) oraz w położeniu horyzontalnym, Miłosz natomiast od dzieciństwa zafascynowany jest widokiem z lotu, z którego świat ludzki jawi się w owadziej perspektywie¹⁵, w wierszu pt. *Granica* pisze:

Po tej stronie zielony puszysty dywan,
a to są wierzchołki drzew tropikalnego lasu
szybujemy nad nim, jak ptaki

(*Granica*, V, 240).

W onirycznej wizji barwa zielona przynależy do natury i życia, wyraźnie stanowiących dla poety źródło zachwytu (miętkość, kolor), ponieważ tytułowa granica odnosi się do kresu istnienia. Kolejny dystych stanowiący znaczeniową kontradycję do przytoczonej tercyny, nie dość, że nie zawiera żadnego koloru, to artysta wprowadza do niego wyliczenie tego, czego po przekroczeniu owej granicy nie zaznamy, a co jednocześnie stanowi dla niego wartości nadające sens istnieniu rozumianemu jako uczestnictwo w misterium zmysłów, którego podłoże tkwi w pożądanym. Poeta pisze:

Po tamtej stronie żadnej rzeczy, którą moglibyśmy
zobaczyć, dotknąć, usłyszeć, posmakować

(*Granica*, V, 240).

Zieleń w liryku autora *Doliny Issy*, odnoszona do konkretnego elementu natury, tym razem egzotycznego, pełni rolę znaku życia, o którego wartości decyduje, między innymi bogactwo sensualnych doznań, jakich w przekonaniu poety pozbawi nas śmierć.

Nietrudno zauważyć, że w przywołanych przeze mnie trzech utworach Hartwig, Szymborskiej i Miłosza, powstałych już w zaawansowanym wieku, aktualizowane jest znaczenie symboliczne barwy, choć pozornie można ją uznać za element mimetyczny, współtworzący poetycką wizję elementu natury. W lirykach tych, co warte

¹⁵ Joanna Zach zauważa w liryce Miłosza „owadzie spojrzenie” (Zach 2008, 55-72).

podkreślenia, semantyka zieleni okazuje się ważna dla kreowanego wyobrażenia życia, ponieważ akcentuje, jak to się szczególnie wyraźnie zaznacza w wierszu Miłosa, przyjęty system wartości, a nawet epistemologię i wyobrażenia eschatologiczne.

Wykorzystanie koloru zielonego w przywołanych obrazach ma swoją kontynuację w innych wierszach starych poetów, dla których zielone przestrzenie natury takie, jak: łąki, ogrody, drzewa są znakami istnienia. Kolor nadziei i życia, w wierszu Różewicza traci te znaczenia. We współczesnym bezdusznym, technicyzowanym, przesyconym medialnym szumem świecie, poeta znany z pesymizmu, dostrzega niepokojące zmiany:

Pozbawiono ludzi wyobraźni
oraz instynktu życia
śmierć zagnieździła się
w sałacie szczypiorku
w zieleni
w kolorze nadziei
[*** czarne plamy są białe]
(Różewicz 1991, 31).

Dramatyczne spostrzeżenie Różewicza przekonanego o niepewnej przyszłości świata i upadku wartości, wyrażone jest za pomocą symboliki barwy zielonej, która w przywołanym wierszu została zwerbalizowana. Poeta czyni to jednak w interesujący sposób – włącza zieleni i wyjaśnienie jej znaczenia w enumerację, ale sytuuje ją na końcu wyliczenia. Takie umiejscowienie barwy wskazuje na szczególną jej rolę w świadomości twórcy, który wykorzystuje doświadczenia poezji barokowej – wylczenie i gradację, by w tym, co codzienne i zwyczajne dostrzec tragedię cywilizacji i kultury. Zdaje się jednak, że autor *Szarej strefy*, nie do końca wierzy w kompetencje odbiorców, skoro w ostatnim wersie strofy zamieszcza eksplikację albo jest ona jedynie wyrazem jego frustracji rzeczywistością, opartą na kłamstwie i aksjologii à rebours. Wiersz ten, co warto przypomnieć, został uznany przez Michała Mrugalskiego za świadectwo zmiany w postrzeganiu przez Różewicza barw, które blakną i „są kłamliwe albo zakłamanie” (Mrugalski 2007, 95).

Zieleń – kolor życia i nadziei, bywa jednak w poezji senilnej również nośnikiem znaczeń sporadycznie przypisywanych mu w kulturze i co najciekawsze – negatywnych, stanowiących kontradycję dla najmocniej ugruntowanej symboliki koloru.

W lirykach Julii Hartwig, Czesława Miłosa i Jarosława Marka Rymkiewicza zieleni pojawia się kilkakrotnie w obrazach przemijania. O ile w liryce starych poetów refleksja nad upływem czasu często przybiera postać obrazu cyklu natury – np. lasu lub drzew zmieniających barwę, o tyle do rzadkości należą utwory, w których barwa jest kojarzona ze smutkiem przemijania¹⁶. Julia Hartwig, niezwykle wrażliwa na urodę lasu i drzew, w wierszu pod zniemiennym tytułem *Melancholia* pisze:

¹⁶ Wylączę tutaj z rozważań utwory, w których kolor zielony odnoszony jest do wspomnień.

W swą zieloność chce mnie wciągnąć chudy las
 który kiedyś był borem i lasem,
 chce przekazać swe dzieje

(Hartwig 2005, 51).

Dla niespełna osiemdziesięcioletniej poetki kolor określa przestrzeń sylwiczną naznaczoną upływem czasu, skoro las kiedyś był borem¹⁷. Zieloność zatem z jednej strony przywodzi na myśl trwałość, z drugiej jednak – uwagę kieruje ku degradacji (bór-las) oraz niedoskonałości (chudy), w których można dopatrzeć się paraleli wobec znaków starości.

Nieuchronny, ale coraz dramatyczniej odczuwany upływ czasu, jest przez niektórych poetów dostrzegany także poza naturą. Miłosz i Rymkiewicz widzą jego tropy we własnym lub cudzym cieple, ale również w tym, co materialne i co inspiruje do zadumy nad przemijaniem. Autor *Drugiej przestrzeni* w tomie *Na brzegu rzeki* (1991) zmieścił wiersz pt. *Sala*, w którym czytamy:

Droga wiodła mnie do świątyni
 Notre-Dame, choć nie było w niej gotyku.
 Odrzwia-bramy zamknięte. Wybrałem tę z boku
 Nie do głównego budynku, do skrzydła na lewo,
 Z miedzi jaskrawozielonej, szczerbatej u dołu.

(V, 72)

Oniryczny obraz paryskiej katedry, znanej poecie, odbiega od jej wyobrażeń w polskiej poezji (Czermińska 2005). W Miłoszowym śnie eksponowane jest wnętrze nie zaś niezwykła sylwetka. W przywołanym liryku interesujące jest pominięcie kamiennej bryły ewokującej skojarzenie z trwaniem. Przeciwnie – poeta opisuje wejście, pozbawiając nas śladów obszernej ekfrazy, za to akcentując jego wiek i stan. Miłosz przywołał szczególnie odcień zieleni – jaskrawy i odniósł go w pierwszej kolejności do materii – miedzi, z której drzwi wykonano, zwykle z wiekiem utleniającej się. Wiele wskazuje jednak na to, że poecie bardziej zależało na wykreowaniu obrazu ewokującego przemijanie. Szczerbate, a więc uszkodzone odrzwia oraz ich kolor wskazują na wszechmoc czasu, któremu nie tylko człowiek, ale i materia nie jest zdolna się oprzeć. Kolor jaskrawozielony – zwykle kojarzący się ze świeżością i wiosną – tym razem przez odniesienie do substancji na poziomie znaczenia literalnego wydaje się oczywisty, ale jego sens metaforyczny opiera się na paradoksie. Jasnozielony trop przemijania, logiczny z perspektywy nauki, w obrazie poetyckim przynosi efekt zaskakujący.

Z zaskoczeniem wywołanym zastosowaniem koloru zielonego mamy do czynienia także w liryku innego poety. Jarosław Marek Rymkiewicz ceniący w późnej poezji barwę czarną, czerwoną i białą, zieleń przywołuje w utworze nawiązującym do wy-

¹⁷ Bór to 'duży, gęsty, stary las iglasty lub z przewagą drzew iglastych' (Szymczak 1979, 193).

obrażeń malarskich. Pomimo wyłączenia z rozważań ekfraz, ta zostanie przywołana, ponieważ poeta w wierszu pt. *Głowa Holofernesa* wykracza poza zawartość ikonograficzną i właśnie w antycypacji zdarzeń w Betulii pojawia się interesujący nas kolor. Dla Rymkiewicza interesujące jest nie tylko samo zdarzenie, ale też jego konsekwencje. Ucięta głowa wodza wojsk Nabuchodonozora, odrażająca i zarazem budząca lęk, tak oto zostaje opisana:

Czarna broda i usta otwarte w pół krzyku
Pojutrze psy to będą szarpać na śmietniku

Z gęby Holofernesa język wywalony
Teraz krwawy pojutrze zielony
(Rymkiewicz 2006, 66).

Rymkiewicz aktualizuje najmniej chyba poetyckie znaczenie barwy zielonej – śmierci, procesu destrukcji. Jak podkreśla Tokarski, zieleń może ewokować także starość, chorobę, zgniliznę oraz rozpad (Tokarski 2004, 134). W przywołanym wierszu biblijna historia ciesząca się w malarstwie niezwykłą popularnością¹⁸, staje się przedmiotem refleksji na temat ludzkiej egzystencji rozpiętej pomiędzy władzą Erosa i Thanatosa. Przemijanie, tym razem ujęte w perspektywie biologicznej, budzi estetyczną odrazę, co w liryce poety nie stanowi rzadkości. Dorota Wojda pisze o tym w następujący sposób:

Dekapitacja jest tu ukazana jako pełne grozy otwarcie powłok ciała, zarazem jednak – następstwo miłości, która odsłania dobro w istnieniu; tak jakby fantazmat Rymkiewicza afirmował obie strony kulturowych opozycji, piękno i brzydotę, dobro i zło, życie i śmierć¹⁹.

Barwa zielona, przeciwstawiona czerwieni symbolizującej życie, implikuje śmierć w jej najbardziej podstawowym wymiarze – procesie degradacji, któremu ludzkie ciało podlega w tym samym stopniu, co inne elementy natury²⁰. Drastyczność obrazu pośmiertnej metamorfozy i uprzedmiotowienia ciała jest spotęgowana za pomocą barw, które decydują o plastyczności oraz sugestywności wykreowanego obrazu, a także ewokowanych przez ich obecność skojarzeń.

W poezji senilnej barwa zielona odgrywa znaczącą rolę. Wśród jej znaczeń dominują utrwalone w kulturze skojarzenia z życiem, odwiecznym rytmem natury oraz nadzieją, zatem wykazuje one związek z psychiczną kondycją człowieka w zaawansowanym wieku. Nie zmienia to jednak faktu, że niektórzy twórcy dostrzegają jej

¹⁸ Botticelli, *Powrót Judyty*, Palma il Vecchio, *Judyta*; Tintoretto, *Judyta i Holofernes*, Giorgione, *Judyta*.

¹⁹ <http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=13> [dostęp: 09.10.2013].

²⁰ W podobnym znaczeniu koloru czerwonego i zielonego używa Matthias Grünewald w obrazie pt. *Kuszenie Świętego Antoniego* (1515), na którym udęczone, chore ciało świętego ulega rozkładowi za życia.

negatywną symbolikę. Kolor ten zatem miewa niekiedy janusowe oblicze – ujawnia się ono w liryce twórców nie stroniących od eksponowania brzydoty, bez której piękno nie mogłoby istnieć. Ta dialektyka znaczenia zieleni okazuje się paralelna wobec opozycji podstawowych kategorii estetycznych. Jednak, gdy kolor życia przekształca się w znak śmierci, potrzeba barw bywa w poezji senilnej sygnalizowana. Pragnienie to trudno wszakże zaspokoić – starość bowiem nie kwestionuje wielobarwności świata, ale zmienia jego percepcję. Różewicz pisze:

Świat depresji jest światem monochromatycznym
 panuje w nim szarość lub całkowita ciemność
 [...] świat w którym żyjemy
 to kolorowy zawrót głowy
 ale ja w tym świecie nie żyję
 zostałem tylko niegrzecznie przebudzony

Szara strefa (Różewicz 2002, 12-14).

Stwierdzenia te odsłaniają dramat starości tkwiący często w świadomości ograniczeń sprawiających, że uczestniczenie w życiu nie może już osiągnąć dawnej pełni. Tam jednak, gdzie wzrok i nastrój przesłaniają kolory, ocalenie przynosi pamięć. Jak zauważa Julia Hartwig w wierszu pt. *Człowiek zachwycony*, który opublikowała w wieku ponad dziewięćdziesięciu lat:

Wystarczy wypowiedzieć zakłęcie
 a pojawi się bez omyłki ten sam
 ciemno połyskujący klejnot jeziora
 pod okolonym górami niebem

(Hartwig 2013, 38).

Bibliografia

1. Literatura podmiotu

- Hartwig J., 1992, *Czułość*, Kraków.
 Hartwig J., 2011, *Gorzkie żale*, Kraków.
 Hartwig J., 2001, *Nie ma odpowiedzi*, Warszawa.
 Hartwig J., 2013, *Zapisane*, Kraków.
 Hartwig J., 2005, *Zobaczone*, Kraków.
 Herbert Z., 1998, *Epilog burzy*, Wrocław.
 Miłosz Cz., 2001, *Wiersze*, t. 1, Kraków.
 Miłosz Cz., 2002, *Wiersze*, t. 2, Kraków.
 Miłosz Cz., 2003, *Wiersze*, t. 3, Kraków.

- Miłosz Cz., 2004, *Wiersze*, t. 4, Kraków.
 Miłosz Cz., 2009, *Wiersze*, t. 5, Kraków.
 Różewicz T., 1991, *Płaskorzeźba*, Wrocław.
 Różewicz T., 2002, *Szara strefa*, Wrocław.
 Rymkiewicz J. M., 2006, *Do widzenia gawrony*, Warszawa.
 Szymborska W., 2005, *Dwukropek*, Kraków.
 Szymborska W., 2009, *Tutaj*, Kraków.
 Szymborska W., 2011, *Wystarczy*, Kraków.

2. Literatura przedmiotu

- Bergson H., 1957, *Ewolucja twórcza*, tłum. H. F. Znaniecki, Warszawa.
 Chevalier J., Gheerbrant A., 1999, *Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris.
 Cirlot J. E., 2001, *Słownik symboli*, tłum. I. Kania, Kraków.
 Czerwińska M., 2005, *Gotyk i pisarze. Topika opisu katedry*, Gdańsk.
 Gage J., 2010, *Kolor i znaczenie. Sztuka, nauka i symbolika*, tłum. J. Holzman, Kraków.
 Goethe J. W., 1981, *Nauka o barwach*, tłum. E. Namowicz, [w:] *Wybór pism estetycznych*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył T. Namowicz, Warszawa.
 Heller E., 2009, *Psychologie de la couleur. Effet set symboliques*, Paris.
 Mrugalski M., 2007, *Teoria barw Tadeusza Różewicza*, Kraków.
 Pastoureau M., 2008, *Noir. Histoire d'unecouleur*, Paris.
Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu w przekładzie z języków oryginalnych, 1991, oprac. zespół benedyktynów tyńieckich, Poznań-Warszawa.
 Poppek S., 2001, *Barwy i psychika. Percepcja, ekspresja, projekcja*, Lublin.
 Rzepińska M., 1989, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Warszawa.
Słownik języka polskiego, 1979, red. M. Szymczak, t. 1, Warszawa.
 Stanulewicz D., 2010, *Płeć a psychologiczne znaczenie nazw barw występujących w polszczyźnie (badania wstępne)*, [w:] *Barwa w języku, literaturze i kulturze*, t. I, red. E. Komorowska i D. Stanulewicz, s.107-126.
 Tokarski R., 2004, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
 Zach J., 2008, „Świat owadzi” Czesława Miłosa, [w:] *Literatura – punkty widzenia – światopoglądy. Prace ofiarowane Marcie Wyce*, red. D. Kozicka i M. Urbanowski, Kraków, s. 55-72.

3. Źródła internetowe

<http://www.unigender.org/?page=biezacy&issue=05&article=13> [dostęp: 09.10.2013].

Colours in the lyric poetry of elderly poets – two meanings of the colour green

Summary

The colour green plays a significant role in the senile poetry of Szymborska, Hartwig, Miłosz and Różewicz. Among its meanings dominate associations with life, the eternal rhythm of nature and hope. Therefore, it shows a connection with the mental condition of an elderly

person. Some writers accentuate its negative symbolism. Consequently, the colour has an ambiguous meaning – it is visible in lyric poetry of writers who do not avoid displaying ugliness. This dialectics of the meaning of the colour green is parallel with respect to opposition of the basic aesthetic categories. When the colour of life changes into a sign of death the need for colours is signalled in such poetry. However, it is difficult to be satisfied. Old age does not question the multicoloured character of the world, but its perception.