

TOMASZ KORPYSZ

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

e-mail: t.korpysz@uksw.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0001-6578-5839>

O NORWIDOWSKICH OBRAZACH BARWY ŻÓŁTEJ

ON NORWID'S DEPICTION OF THE YELLOW COLOUR

ABSTRACT: The word-formative range of *żółty* 'yellow' is not distinctly developed in Norwid's writing (it encompasses eight lexemes). Likewise, few forms of particular lexical items are used (a total of forty uses). However, the fact that they very rarely inform simply about the colour of somebody or something is of particular interest. As it turns out, the lexical items more frequently carry a clear axiological load: either (though rarely) contextually positive or (typically) more or less negative one. In order to express this negative evaluation Norwid seldom uses systematic word-formative measures (e.g. derivatives *pożółkły* 'yellowed', *zżółknąć* 'to turn yellow'). Much more frequently, he uses various lexical, syntactic or textual means of expression. In many cases, only reading a broader context or being aware of the cultural facts that are not linguistically entrenched enables us to comprehend properly the negative evaluation of lexis denoting the colour. Norwid attributes the colour yellow on a regular basis to a variety of artefacts, clothes being the most numerous group. The other extensively explored thematic area is the plant world. Considerably less often do *żółty* and its derivatives refer to other thematic spheres, for instance "man" and "Universe: sky and celestial bodies", and only in individual cases of usage they refer to the spheres of "the animal world" and "inanimate nature".

KEYWORDS: Cyprian Norwid, idiolect, semantics, connotation, evaluation, colour, *yellow*

SŁOWA KLUCZOWE: Cyprian Norwid, idiolekt, semantyka, konotacja, wartościowanie, kolor, *żółty*

I

Leksyka związana z nazwami barw od dawna jest przedmiotem szczególnego zainteresowania językoznawców, którzy m.in. rekonstruują etymologię leksemów z tego pola semantycznego i ich rozwój historyczny, analizują ich łączliwość, utrwalone w języku konotacje, odtwarzają funkcje, jakie słowa te pełnią w tekstach, oraz ich symbolikę i porównują ich semantykę w różnych językach. Pierwszą polską lingwistyczną monografią dotyczącą tej problematyki była publikacja Alfreda Zaręby z roku 1954 (zob. Zaręba 1954), a jak zauważa Ryszard Tokarski: „Inspiracją dla współczesnych badań nad semantyką nazw barw była pionierska praca lingwistów-antropologów B. Berlina i P. Kaya *Basic Color Terms*” (Tokarski 1995, s. 18). Obecnie analizy takie są jednym z istotnych nurtów lingwistyki kulturowej, ponieważ „nazwy barw stanowią przekonujący przykład semantycznej typologii języków i podstawę twierdzeń o odmiennych sposobach konceptualizacji świata” (Tokarski 1995, s. 9)¹.

Szczególnym rodzajem badań nazw barw są analizy leksyki z tego pola semantycznego obecnej w tekstach artystycznych oraz w idiolektach wybranych twórców. Można przy tym wskazać kilka dokładniejszych typów takich opracowań. Tytułem przykładu: istnieją prace opisujące konkretne barwy w całej twórczości danego autora lub w jego wybranych dziełach (zob. np. Cygal-Krupa 2004, s. 59–69; Handke 2010, s. 49–64; Kaptur 2011, s. 19–34); takie, w których nazwy barw analizuje się ze względu na ich wybrane funkcje czy odniesienia (zob. np. Wróblewski 1978, s. 57–73; Skorupska-Raczyńska 2002, s. 339–353; Seiffert 2009, s. 265–285); wreszcie takie, które obejmują całość leksyki kolorystycznej obecnej w tekstach artystycznych, czy też całym korpusie tekstowym jakiegoś twórcy (zob. np. Dąbrowska 2002; Handke 2002; Badyda 2008; Górecka 2012; Kaptur 2017).

Słownictwo kolorystyczne Cypriana Norwida nie stało się dotychczas przedmiotem pogłębionego, kompletnego opisu. Istnieje wprawdzie opracowanie, które zbiera całość takiej leksyki – tom *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida* z serii słownikowych zeszytów tematycznych Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida (zob. Teleżyńska 1994) – jednak ma ono charakter przede wszystkim prezentacyjny, a zebrany materiał jest w nim opatrzony jedynie dość ogólnym komentarzem, bez szczegółowych analiz poszczególnych użyć. Bliższemu oglądowi poddano tylko nazwy barw w *Vade-mecum* (zob. Engelking-Teleżyńska 1987)

¹ Nie miejsce tu na omówienie czy choćby wyczerpujące wyliczenie najważniejszych publikacji z bardzo bogatej literatury przedmiotu; bodaj najnowszy przegląd polonistycznych prac z zakresu nazw barw znaleźć można w książce Ewy Komorowskiej i Danuty Stanulewicz *Polskie i rosyjskie słownictwo barw. Asocjacje i znaczenia* (zob. Komorowska, Stanulewicz 2018). Z kolei na stronie internetowej Instytutu Informacji Naukowej i Bibliotekoznawstwa Uniwersytetu Wrocławskiego dostępna jest obszerna bibliografia takich prac (zob. Pawłowski i Stanulewicz 2018).

oraz barwy białą, czarną, czerwoną i błękitną w poezji Norwida (zob. Teleżyńska 1989, 1990)². Niniejszy szkic, w którym przedmiotem oglądu są użycia przymiotnika *żółty* i jego derywatów w pismach Cypriana Norwida, wpisuje się w szerszy nurt badań nad nazwami barw w idiolektach pisarza oraz poetów i jest kolejnym przyczynkiem do całościowego opisu nazw barw w twórczości autora *Promethidiona*.

II

Krystyna Waszakowa zauważa:

Jednym z ważniejszych kryteriów wydzielenia podstawowych nazw barw jest właściwy im zakres łączliwości – każda z nich wchodzi w związki z nazwami obiektów naturalnych. Odniesienie do obiektu należącego do świata przyrody (makrokosmosu), które jest najbardziej charakterystyczne dla danej nazwy, a zarazem ustabilizowane i skonwencjonalizowane, jest uznawane za prototypowe (Waszakowa 2003a, s. 99).

W przypadku barwy żółtej w polszczyźnie – jak i w wielu innych językach – „referencję prototypową stanowi słońce” (Tokarski 1995, s. 107)³, a wtórną – roślinność jesienna, jesień (zob. Tokarski 1995, s. 124), czy też – jak uszczegóławiając, ujmuje to Krystyna Waszakowa – „jesienna, zamierająca przyroda, ale bardziej jej faza początkowa niż końcowa, czyli tzw. babie lato, kiedy jest jeszcze dużo słońca, a liście na drzewach przybierają barwę żółtą” (Waszakowa 2003a, s. 100)⁴. Warto przy tym zaznaczyć, że w wielu definicjach słownikowych *żółty* jest opisywany za pomocą innych odniesień prototypowych: jako ‘mający barwę owocu cytryny’ (por. Bawej 2017, s. 8). Izabela Bawej, przywołując ustalenia Ewy Badydy (zob. Badyda 2008, s. 15), zauważa, że żółty „to barwa szczególnie wyrazista, powszechnie występująca w przyrodzie wśród rzeczy blisko otaczających człowieka, jednak nie kojarzy się z żadną z nich na tyle silniej niż z innymi, by we wszystkich językach jej prototyp był wspólny” (Bawej 2017, s. 8).

² Warto jeszcze odnotować polemiczną głosę do interpretacji wiersza *Jak*, skupioną na obecnym w tym utworze słownictwie kolorystycznym (zob. Teleżyńska 1991).

³ Anna Wierzbicka proponuje w związku z tym następującą eksplikację pojęcia *żółty*: „*X jest yellow / kiedy ktoś widzi rzeczy takie jak X, może myśleć o słońcu / w pewnym czasie (czasami) ludzie mogą widzieć wiele rzeczy / kiedy ktoś widzi rzeczy takie jak X, może myśleć o tym*” (Wierzbicka 1999, s. 433). Drugi człon tej eksplikacji wydobywa to, że „o *yellow* myśli się jako o kolorze jasnym” (tamże).

⁴ Krystyna Waszakowa rekonstruuje następujące prototypowe odniesienia nazwy barwy żółtej w kilku wybranych językach: angielski – słońce, szwedzki – słońce, czeski – słońce (to odniesienie opatrzone jest znakiem zapytania jako niepewne – zob. Vaňková 2003, *passim*), rosyjski – zwiędła, niesoczysta trawa (liście), ukraiński – zwiędła, niesoczysta trawa (liście), wietnamski – pewien gatunek kwiatów oraz szafran (zob. Waszakowa 2000, s. 23).

Powyższy skrótowy przegląd prototypowych odniesień mógłby sugerować, że barwa żółta jest w języku i kulturze waloryzowana jednoznacznie pozytywnie jako kojarząca się m.in. ze światłem, blaskiem, ciepłem, życiem⁵, jednakże choćby łączliwość leksemów z pola słowotwórczego *żółtego* w polszczyźnie (zwłaszcza podstawowego przymiotnika oraz takich czasowników jak *żółknąć*, *pożółknąć* czy *zżółknąć*⁶) dowodzi ich ambiwalentnych konotacji wartościujących⁷. Badacze wskazują nawet, że „we współczesnej polszczyźnie negatywne konotacje nazwy barwy żółtej są silniejsze niż konotacje pozytywne, a przynajmniej dwa przeciwstawne kierunki rozwoju konotacji koegzystują w strukturze semantycznej słowa” (Tokarski 1995, s. 126)⁸; podobnie jest np. w języku czeskim (zob. Vaňková 2003, s. 74) i ukraińskim (zob. Javorska 2003, *passim*). Dość wyjątkowe są w związku z tym jednoznacznie pozytywne połączenia, w których mowa jest o *żółtych jajkach* i produktach zawierających dużo jajek, np. *żółte ciasto*, *żółty makaron* (por. np. Waszakowa 2003b, s. 178), oraz takie, w których „kolor żółty odnosi się do owoców roślin w ich dojrzałym stadium, typu *żółte banany / gruszki*, *żółta kukurydza*. W przypadku roślin jadalnych owoce określane jako *żółte* są wartościowane dodatnio – ich dojrzałość jest oceną pragmatyczną i zarazem utylitarną, czynioną z perspektywy człowieka patrzącego na te owoce jak na obiekt do jedzenia” (Waszakowa 2001, s. 641). Charakterystyczne jest z kolei to, że wyraźnie negatywnie wartościujące okazuje się odnośnienie *żółtego* do człowieka: „Znamienne wydaje się to, że jest on wtedy »malowany żółtą barwą«, gdy jest albo chory, zmęczony, niewyspany, zaniedbany, albo przeżywa negatywne stany emocjonalne” (Waszakowa 2003a, s. 116)⁹. To przy tym zjawisko obecne w wielu językach europejskich, w których „Identyczne negatywne konotacje barwy żółtej (...) wywodzą się ze wspólnego dla nich prototypu, jakim jest roślinność wędnąca, sucha, stara, jesienna itp.; cechy te przenoszone na człowieka zachowują swój negatywny wydźwięk” (Waszakowa 2003b, s. 187)¹⁰.

⁵ Anna Wierzbicka podkreśla, że: „»żółty« jest przede wszystkim kolorem słońca (jasny, »ciepły« i »świeący«)” (Wierzbicka 1999, s. 445).

⁶ Czasownikom takim można przypisać poświadczone w wielu słownikach ogólne znaczenie ‘nabywać koloru żółtego’ (zob. np. Benenowska 2011, s. 53), ale też: ‘tracić swoją właściwą, pierwotną barwę’, co najczęściej związane jest z procesem starzenia się.

⁷ W kulturze europejskiej ambiwalencja aksjologiczna jest związana z barwą żółtą już od starożytności – zob. np. Gross 1990, s. 128–132.

⁸ Wiąże się tu m.in. ze swego rodzaju „językową rywalizacją” *żółtego* i *złotego*: „dokonała się tu swoista repartycja semantyczna dwu słów” (Tokarski 1995, s. 129–130) i to leksemowi *złoty* zwykle przypisuje się dziś wartościowanie pozytywne.

⁹ Podobnie, wskazując dodatkowo na związek ze śmiercią, pisze Ryszard Tokarski: „Związek barwy żółtej z ludzkim ciałem, zwłaszcza gdy chodzi o osoby starsze, chore, przeżywające złe emocje lub martwe, jest wyraźny i częsty zarówno w języku potocznym (...), jak i w tekstach poetyckich” (Tokarski 1995, s. 121).

¹⁰ Zob. też np. Kustova, Rachilina 2003; s. 28–30; Vaňková 2003, s. 81–83; Teodorowicz-Heliman 2003, s. 139–142.

W świetle zarysowanego wyżej ambiwalentnego obrazu barwy żółtej w polszczyźnie ogólnej interesujące wydaje się przyjrzenie się łączliwości nazywających ją leksemów oraz ich ładunkowi aksjologicznemu w zamkniętym korpusie tekstów jednego autora¹¹.

III

W pismach Cypriana Norwida pole słowotwórcze *żółtego* tworzą następujące leksemy¹²: *brudnożółty* (1 użycie), *pożółkły* (1), *żółtawy* (5), *żółto* (1), *żółtopłomienny* (1), *żółtość* (3), *żółty* (27, w tym 1 użycie w nazwie własnej *Morze Żółte*) oraz *zżółknąć* (1)¹³. Łącznie jest to 8 leksemów w 40 użyciach, nazwy barwy żółtej nie są więc w pismach autora *Quidama* zbyt częste¹⁴. Przeglądu tych użyczeń warto dokonać według modelu odniesień, który dla współczesnej polszczyzny ogólnej zrekonstruowała Krystyna Waszakowa:

Schematyczny układ zakresu odniesień barwy *żółtej* do innych pól znaczeniowych nazw określających zjawiska i szeroko rozumiane przedmioty, składające się na strukturę semantycznych sfer makrokosmosu (świata) w porządku od najbardziej otwartych, tzn. odznaczających się najszerszym zakresem odniesień, wygląda tak oto:

„Świat roślin” – „Człowiek” – „Świat zwierząt” – „Przyroda nieożywiona” – „Niebo, horyzont i ciała niebieskie (ich światło); żywy” (Waszakowa 2003a, s. 101).

Spośród 27 użyczeń podstawowego przymiotnika tylko w 6 łączy się on z wyrazami odnoszącymi się do „świata roślin”: Norwid pisze o *żółtej dziewannie* (II, 254)¹⁵, *łozie* (III, 454), *trawie* (I, 27) oraz o *żółtych drzewach* (III, 52), *dziewannach* (IV, 196) i *liściach* (III, 162). Ponadto jako *pożółkłe* określa *sitowie* (I, 41), jako

¹¹ Ze względu na to, że leksyka kolorystyczna w tekstach artystycznych (i szerzej: kreatywnych) często bywa używana w kontekstach metaforycznych i symbolicznych, ma też liczne utrwalone konotacje językowe, ale zarazem przyjmuje niekiedy specyficzne konotacje tekstowe i idiolektałne, jest ona w ostatnich latach chętnie poddawana opisowi. Wśród licznych prac poświęconych nazwom barw w twórczości poszczególnych autorów czy w wybranych tekstach znaleźć też można opracowania dotyczące koloru żółtego – zob. np. Cygal-Krupa 2004.

¹² W związku z tym, że *Internetowy słownik języka Cypriana Norwida* nie jest jeszcze ukończony i hasła na literę ż nie zostały w pełni opracowane (brak np. hasła *żółto*), dane liczbowe oparte są na kartotece do tego słownika dostępnej w Pracowni Słownika Języka Cypriana Norwida na Wydziale Polonistyki UW.

¹³ W zestawieniu nie uwzględniono leksemu *żółć*, który w pismach Norwida występuje 6 razy, ale nigdy w znaczeniu nazwy barwy.

¹⁴ Dla porównania: sam przymiotnik *czerwony* ma 107 użyczeń, a *zielony* – 70. Rzecz jasna, pole znaczeniowe barwy żółtej jest szersze: obejmuje rodzinę słowotwórczą *plowego* czy *blond*; częściowo jego zakres pokrywa się też z polem *złotego*, które jest znacznie obszerniejsze (aż 25 leksemów), a sam przymiotnik *złoty* ma 64 użycia. Dane za: Teleżyńska 1994.

¹⁵ Wszystkie cytaty z pism Norwida i odwołania do nich za wydaniem: Norwid 1971–1976; cyfry rzymskie oznaczają tom, arabskie – strony.

żółtawy – zrobiony z nienazwanych roślin *wieniec* (III, 21), a o nieokreślonym, pierwotnie różowym kwiecie pisze, że *żółtkł* (IV, 102)¹⁶. Co ciekawe, jedynie w trzech kontekstach (dwukrotnie w odniesieniu do dziewanny i raz w odniesieniu do łozy, czyli wierzby) mowa jest o roślinach kwitnących, a kolor żółty służy wówczas podkreśleniu tego, że dana roślina jest dojrzała i znajduje się w fazie pełnego rozkwitu. Nie jest to przy tym równoznaczne z konkretnym wartościowaniem: o ile *żółte dziewanny*, do których zostały porównane dziewczęta ze złotymi włosami, są kontekstowo waloryzowane dodatnio, o tyle *żółta łoża* wydaje się nie nieść żadnego ładunku aksjologicznego. Nieco trudniej zinterpretować fragment wiersza *Słowianin* (II, 254): *żółtą dziewannę* rosnącą na miedzy przy samotnym głazie, dodatkowo zestawioną z *rudą polną myszą* (II, 254), można traktować jako element świata przedstawionego wzmacniający ogólny nastrój smutku i samotności towarzyszący całemu obrazowi. Wydaje się jednak, że wiąże się to z konotacjami samej dziewanny, a jej kolor nie jest tu dodatkowo nasemantyzowany¹⁷.

W pozostałych kontekstach z omawianej grupy rośliny, o których mowa, już przekwitły i/lub przebarwiły się, zwiędły, czasem po prostu uschły – bądź też są w trakcie takiego procesu, ewentualnie pozostają w jakiś sposób ułomne. Kolor żółty jest tu zatem związany z negatywnie ocenianym wpływem czasu i wynikającą z niego utratą istotnych cech oraz witalności (zob. np. „[kwiat – T.K.] Różowy był wtedy... w nieskalanej czystości atlasu swego... Dziś – żółtkł... oblata z liści, które koroną jego były” – IV, 102), może być traktowany jako zapowiedź śmierci, kontekstowo – także zapomnienia, przebrzmiałej sławy (jak w przypadku *żółtawego wieńca* na głowie młodego mężczyzny, który ma oczy „jakoby przeciążone snami, / Podeszłą skroń” – III, 21). W jednym z cytatów barwa podkreśla to, że charakteryzowane nią rośliny nie mogły się właściwie rozwinąć, są skarłale, chore (zob. III, 52). Wyjątkiem jest w tej grupie użyć następujący fragment wiersza *Do piszących*: „Takie to zgraje marzeń tu i ówdzie rosną, / Jak kępy żółtej trawy ocuconej wiosną” (I, 27). Wprawdzie kolor żółty także tutaj stanowi oznakę metaforycznie rozumianej śmierci, ale kontekst wskazuje na to, że nie była to

¹⁶ Należy jednak zaznaczyć, że w części tych użyć *żółty* jest elementem porównania, w którym comparandum odnosi się do kategorii semantycznej „człowiek” (zob. niżej).

¹⁷ Żółtą dziewannę w tym kontekście można, rzecz jasna, uznać jedynie za kolejny aksjologicznie neutralny element podkreślający to, że opisywana rzeczywistość to świat słowiańskiej (a konkretnie: polskiej) wsi. Wydaje się jednak, że wybór akurat takiego kwiatu nie jest przypadkowy; żywe zdają się tu np. skojarzenia z dziewanną jako rośliną rosnącą w miejscach otwartych i suchych: skalistych czy piaszczystych, a przy tym na glebach raczej mało żyznych (por. ludowe porzekadło *Gdzie rośnie dziewanna, tam bez posagu panna*). Opisywany w utworze symboliczny Słowianin to postać także żyjąca na uboczu rozwoju cywilizacyjnego, osamotniona, a przy tym nietwórcza.

śmierć ostateczna i że możliwe jest odrodzenie, a być może także spełnienie marzeń porównanych do budzącej się do życia zeschłej trawy.

Negatywne konotacje barwy żółtej są, jak już o tym była mowa, charakterystyczne dla drugiego pola semantycznego wydzielonego przez Krystynę Waszakową, czyli „człowiek”¹⁸. Interesujące jest to, że takie konteksty w pismach Norwida są bardzo nieliczne: wprost pisze on jedynie o *obliczach żółtych zazdrości* (IV, 493), o *czyjejs żółtawej ręce* (IV, 79) oraz *żółtawym czole* (IV, 78) i *profilu* (VI, 167). W pierwszym fragmencie poeta przywołuje kulturowo silnie utrwaloną symbolikę żółtego jako koloru zazdrości, w trzech pozostałych barwa żółta jest zapowiedzią czyjejs rychłej śmierci. Szczególnie wyraziste jest to w odniesieniu do postaci z dramatu *Zwolon* – mężczyzny, który miał zostać zamurowany żywcem i który do przygotowanego pomieszczenia „wszedł i jak umarły stał z żółtawym czołem / Wśród tyłu cegieł żółtych, i wapna, i żwiru...” (IV, 78). Relacjonujący to chłopiec w swego rodzaju wizji wspomina: „tam pomiędzy cegły wpada dym czerwone, / I z dymu tego ręka ku mnie się wyciąga, / Jakoby kłos żółtawą, drżąca tak promiennie” (IV, 79). Bardzo interesujące jest to porównanie, sugerujące, że śmierć bohatera staje się swego rodzaju dopełnieniem jego życia (czego symbolem jest kłos), które przyniesie obfity plon (jak ziarna)¹⁹.

Ostatni z przywołanych kontekstów jest już mniej czytelny, wymaga znajomości szerszego kontekstu, ale zarazem śmierć jest w tym szerszym kontekście ewokowana na różne sposoby. Oto bohater, a zarazem narrator noweli *Menego* przechadza się po Wenecji (a więc mieście szczególnie kojarzonym ze śmiercią) z jakimś B. (pod tym inicjałem kryje się autentyczny znajomy Norwida, malarz Tytus Byczkowski). W pewnym momencie zaczyna komentować rzeźby na Pałacu Dożów; zastanawia się m.in.: „Co może być ta postać z wędniejących liści wychylona, której profil żółtawy na sklepienia ciemność tak wybiega?...” (VI, 167). Następnego dnia B. tonie w morzu u wybrzeży Lido. Zauważone przez niego wcześniej *wędniejące liście* i *żółty profil* są kolejnymi w noweli sygnałami nieuchronnego, a zarazem tragicznego końca życia malarza²⁰.

¹⁸ Konotacje takie, jak już wyżej wskazywano, wynikają przede wszystkim ze skojarzenia barwy żółtej z przemijaniem i starością, ale też z żółcią, z którą wiąże się wiele chorób. Wyjątkiem są neutralne określenia specjalistyczne, np. *ciałko żółte*, *plamka żółta* czy *wiązadło żółte* (por. Bawej 2017, s. 12–13).

¹⁹ Obraz pozytywnie wartościowanego dojrzałego kłosu powtarza się w tekstach Norwida kilkakrotnie, choćby w jednym z najbardziej znanych wierszy poety – *Fortepianie Szopena*: „Kłos?... gdy dojrzał jak złoty kometa, / Ledwo że go wiew ruszy, / Deszcz pszenicznych ziarn prószy, / Sama go doskonałość rozmieta...” (II, 146).

²⁰ Tytus Byczkowski w rzeczywistości popełnił samobójstwo: podciął sobie gardło i rzucił się w morze.

Należy w tym miejscu przywołać jeszcze jeden cytat, w którym barwa żółta odnosi się – tym razem pośrednio, w porównaniu – do człowieka: „Ludzi garść, jako karłowate drzewa / Wydarte z ziemi, żółte i koszlawe, / Włóczy się – mówić zaczyna – poziewa” (III, 52). Obraz ten nie konotuje śmierci fizycznej, ale wyraziście negatywnie waloryzuje opisywanych ludzi, którzy zamieszkują – to także znaczące – zasypywane pustynią ruiny niegdyś potężnego, starożytnego miasta i upodabniają się do rosnących tam skarłałych drzew.

Jeszcze bardziej pośrednio o ludziach mowa jest we fragmencie poematu *Quidam*:

I szła [wieszczka Zofia – T.K.] ku gościom, blednąc – przy tym drżała,
Lecz nie przez dziewcząt obawę gołębią:
Raczej jak drzewa, gdy wiatry je ziębią,
Jesieni skrzydłem omiatają w stronę
Liście ich, co już żółte i czerwone (III, 162)²¹.

Negatywne konotacje *żółtego* są tu znacznie słabsze niż w kontekstach omówionych wyżej (osłabia je też zestawienie z *czerwonym*), jednak poeta wprost pisze o krajobrazie jesiennym, a słowem *już* podkreśla proces zamierania i więdnienia liści²².

Do omawianej podgrupy należy włączyć jeszcze dwa użycia metonimiczne z wiersza *Epizod*, w których przymiotnik *żółty*, wprost określający kolor mundurów oraz chorągwi wojskowych, odnoszony jest do samych żołnierzy. Przywołanym przez Norwida barwom („Z tej strony żółci, biali, czerwoni, niebiescy, / Z tamtej – niebiescy, żółci, biali i czerwoni” – II, 257) nie można przy tym przypisać żadnego wartościowania (por. Pawelec 1991, s. 126–127).

Trzecie pole tematyczne wskazane przez Krystynę Waszakową to „świat zwierząt”. W pismach Norwida pojawiają się jedynie *żółte psy* (I, 141) – kolor jest znakiem ich pospolicności, nierasowości – oraz *szary wąż z żółtą wypustką* (I, 160), zapewne zaskroniec; jego znaczenie w wierszu jest niejasne, trudno też interpretować charakteryzujące go barwy.

Sfera czwarta to „przyroda nieożywiona”. Poza użytą w krótkiej notatce nazwą własną *Morze Żółte* (VII, 353) istnieje tylko jeden Norwidowski kontekst, który można tu przywołać. W dramacie *Kleopatra i Cezar* mowa jest mianowicie o królu, który „doparty do Nilu, na wieki / Żółtą się wodą upił” (V, 58). Mętna, błotnista woda „jest wartościowana negatywnie nie tylko ze względów estetycznych,

²¹ Warto w tym miejscu zaznaczyć, że w badanym materiale znajduje się stosunkowo liczna grupa kontekstów, w których barwa żółta charakteryzuje (zwykle negatywnie) ludzi w sposób jeszcze bardziej zapośredniczony – poprzez kolor jakichś związanych z nimi artefaktów. Takie użycia zostaną omówione osobno w dalszej części niniejszego szkicu.

²² Na marginesie warto dodać, że opisywana tym rozbudowanym metaforycznym porównaniem bohaterka w dalszej części poematu popełnia samobójstwo.

ale również dlatego, że przywołuje skojarzenia z powodzią i ogólniej – niebezpieczeństwem” (Waszakowa 2001, s. 645). W przywołanym kontekście aktualizują się jednak dodatkowe aspekty znaczeniowe: mowa jest także o śmierci pokonanego króla; barwa Nilu może być zatem traktowana jako jeden z sygnałów tej śmierci.

Ostatnim kręgiem tematycznym wyróżnionym przez Krystynę Waszakową jest „niebo, horyzont i ciała niebieskie (ich światło); żywioły”. W teksach Norwida brakuje – częstych w polszczyźnie ogólnej – kontekstów wprost wiążących kolor żółty ze słońcem (a raczej jego promieniami, światłem), gwiazdami, księżycem czy oświetlonym nimi niebem. Można jednak przywołać tu trzy cytaty, w których mowa jest o świetle. W wierszu *Tęcza* poeta w interesującej synestezyjnej metaforze pisze o *żółtawym świetle siarczanych tchnień* (I, 131), czyli o blasku błyskawicy, której często towarzyszy zapach dwutlenku siarki. Błyskawicy tej – jako swego rodzaju oceniającego znaku z nieba – oczekuje podmiot mówiący, który stoi przed ruinami zamków Julii i Romea w Weronie. Z kolei w poemacie *Wędrowny sztukmistrz*, którego pierwsza część w dużej mierze oparta jest na metaforycznie i symbolicznie stosowanej leksyce kolorystycznej, opisana została rozmowa dwóch bliskich sobie kobiet. Cały obraz przesycony jest barwą niebieską, a właściwie błękitną, konotującą czystość, niewinność, harmonię. Zaburzenie tej harmonii narrator komentuje następująco:

I weszła żółtość, acz żółtość promieni,
co przecie czyste są i nieśmiertelne.
Wszelako żółtość bezwiednej zazdrości,
I przebłysł nowy kolor zieloności,
Który z lazuru i złota powstawa,
A jest pocieszny jak wiosniana trawa (III, 72)²³.

Aktualizują się tu, jak widać, różnorakie konotacje: kolor żółty, wprost powiązany z zazdrością, wprowadza chwilowy dysonans, który jednak szybko zostaje przewyciężony (poeta przywołuje konotacje czystości, doskonałości, sakralności promieni słonecznych) i tworzy nową harmonijną całość zobrazowaną za pomocą łączącej kolor niebieski i żółty zieleni. Żartobliwie ironiczny jest z kolei trzeci przykład. W utworze *Do księgarza* po pozornie sformułowanym serio wyznaniu niedoszęłego autora: „Żeby to ja pisać umiał, mój kochany, / To bym napisał książkę w sześciu tomach, / I dałbym brzeg jej grubo wyzłacany” (I, 152), następuje nawiasowa, wyraźnie dystansująca, wywołująca komiczny efekt uwaga: „(Jak te odbłaski żółte, co na słomach)” (I, 152). Kontrastowe zestawienie w pozycji rymowej form *tomach* i *słomach* oraz zderzenie *grubo wyzłacanego brzegu*

²³ Warto zaznaczyć, że w przywołanym cytacie znajdują się wszystkie Norwidowskie użycia rzeczownika *żółtość*.

księgi z żółtymi odblaskami na słomie jest przykładem często przez poetę stosowanego komizmu stylistycznego²⁴, który ma charakter degradujący i jednoznacznie wskazuje na negatywne wartościowanie tego typu książek, o których mówi podmiot²⁵. Aktywizują się przy tym zarówno konotacje słomy jako czegoś bezwartościowego, jak i barwy żółtej jako znaku pospolitości, zwyczajności, czegoś gorszego.

Podsumowując swoje rozważania, Krystyna Waszakowa zauważa: „Na polski językowy obraz świata widziany przez pryzmat nazwy barwy *żółtej* poza omówionymi wyżej strefami semantycznymi składają się także skonwencjonalizowane połączenia z określeniami odnoszącymi się do rozmaitych artefaktów” (Waszakowa 2003a, s. 118). Autorka wymienia następnie: „określenia, których desygnatem jest światło (...), określenia, których desygnatem są artykuły spożywcze (...), określenia, których desygnatem są substancje chemiczne (...), określenia, których desygnatem są fragmenty »scenerii miejskiej«, a także stanowiące osobną klasę „połączenia należące do terminologii anatomiczno-medycznej” (Waszakowa 2003a, s. 118). W pismach Cypriana Norwida także istnieje dość liczna grupa kontekstów, w których barwa żółta przypisywana jest różnym artefaktom, ale mają one odmienny charakter, należą do zupełnie innych grup semantycznych. Użycia te można przy tym podzielić nie tyle tematycznie, ile pod względem aksjologicznym.

Neutralnym, dodatkowo nienasemantyzowanym wskazaniem barwy jest przymiotnik *żółty* określający *świecę* (II, 113) oraz *barwy pułkowe* (II, 257), złożony przymiotnik *żółtopłomienny* przybliżający barwę *flammenum*, czyli ślubnego welonu używanego w starożytnym Rzymie (XI, 430), a najprawdopodobniej (kontekst nie jest w pełni jasny pod względem wartościowania) także przysłówek *żółto* wskazujący na jeden z kolorów z *monarszej chorągwi*, na który malowane są „słupy – bramy – / Skazodrogi, co cię garną w uścisk – / Szubienice...” (III, 318).

Pozytywne konotacje *żółtego* wydobywa fragment noweli *Cywilizacja*: „Kapitan (...) żuł cicho amerykański tytuń, żółty jak złoto” (VI, 52), oraz zaskakujący opis burzy z poematu *Pięć zarysów*:

Jużci grom bił na niebie i deszcz lał na padół –
I wielkie smugi złotych błyskawic na ścianie,
jakoby adamaszku żółtego zdzieranie,
Tam i owdzie w mieszkaniu czyniły niepokój (III, 497).

²⁴ Szerzej na temat komizmu stylistycznego w pismach Norwida zob. Korpysz 2008.

²⁵ Jak pisała Danuta Buttler, komizm taki wynika „z dostrzeżenia niezgodności chronologicznej, stylowej lub środowiskowej elementów zawartych w pewnej wypowiedzi” (Buttler 1974, s. 85).

W obu kontekstach istotne jest zestawienie *żółtego ze złotem* i kolorem złotym: w pierwszym cytacie porównanie podkreśla czystość i dobrą jakość tytoniu²⁶, w drugim zaś błyskawica wprowadza wprawdzie element grozy i niebezpieczeństwa, ale żółty adamaszek na ścianach jest oznaką piękna, a zarazem bogactwa, wysokiego statusu właściciela. O pozytywnym kontekstowym nacechowaniu można, jak się zdaje, mówić także w przypadku *pargaminu żółtego* z noweli *Menego* (VI, 168), który jest starym, szlachetnie spatynowanym dokumentem świetnej przeszłości obecnie zrujnowanego budynku²⁷.

Najliczniejsza grupa Norwidowskich użyczeń nazw barwy żółtej w odniesieniu do artefaktów aktualizuje wartościowanie negatywne, które przy tym ma różnorodny charakter. I tak: *żółte cegły* (IV, 78) z przywoływanego już wyżej *Zwolona* wpisują się w funeralne obrazy całego większego fragmentu tego dramatu i są zapowiedzią śmierci jednego z bohaterów. Z kolei określenie książki dotyczącej *filozofii dziejów* mianem *brudnożółtej* i porównanie jej o do ucha wołu (I, 156) – choć motywowane chęcią przybliżenia koloru okładki służącemu Jędrzejowi: człowiekowi prostemu, prawdopodobnie niepiśmiennemu – deprecjonuje jej wartość, a pośrednio także głównego bohatera: „młodziana”, który „pojechał do Berlina na naukę”. Cały wiersz ma zresztą charakter ironiczny.

Ostatnich pięć kontekstów tworzy specyficzną podgrupę, odnoszą się one mianowicie do elementów męskiej garderoby: *cholew* (X, 54), *kamizelki* (VI, 12) oraz trzykrotnie do *szlafroka* (VI, 211 x2, IX, 338). Żółta barwa każdorazowo jest dodatkowym sygnałem wyraźnie krytycznego, a przy tym niepozbawionego złośliwej ironii stosunku autora do opisywanych przedstawicieli polskiego społeczeństwa. Warto zaznaczyć, że jest to częsty zabieg poety, zwłaszcza w odniesieniu do pewnej grupy szlachty: „U Norwida widoczny jest prześmiewczy stosunek wobec osób aspirujących do wyższych sfer i podkreślających to modnym ubiorem” (Wojtasińska 2018, s. 391)²⁸. Autor *Promethidiona* często negatywnie ocenia jednak także stroje po prostu zbyt bogate, bezkrytycznie powielające modne wzory oraz niedostosowane do sytuacji. Szczególne miejsce wśród takich ubrań zajmuje przy tym szlafrok, który „należał do przestrzeni domowej, świata prywatnego i nieoficjalnego” (Dambek 2012, s. 121), ale w kulturze szlacheckiej przypisywano mu dodatkowe funkcje i był traktowany jako oznaka luksusu, przynależności do wyższych sfer. Tym większy jest kontrast, swego rodzaju dysonans między zachowaniem i wypowiedziami prymitywnego szlachcica a jego

²⁶ Prawdopodobnie mowa jest o tytoniu marki Virginia, który po wysuszeniu nabiera barwy pomarańczowo-żółtej i jest uznawany za jeden ze szlachetniejszych gatunków.

²⁷ Jest to oryginalny przykład przewartościowania utrwalonych konotacji negatywnych przypisywanych żółtemu papierowi, materiałowi itp.

²⁸ Jako przykład autorka przywołuje m.in. fragment utworu *Łaskawy opiekun* z obrazem szlachcica w szarym surducie i żółtej kamizelce (zob. Wojtasińska 208, s. 391).

strojem, zwłaszcza – jaskrawym, żółtym szlafrokiem. Znanе są chociażby rysunki poety przedstawiające szlachcica, który w szlafroku i z książką w ręku idzie spać do ogrodu²⁹. Taka scenka opisana jest także we wszystkich trzech kontekstach z *żółtym szlafrokiem*, który „można uznać u Norwida za symbol gnuśności i ograniczenia umysłowego” (Wojtasińska 2018, s. 394). Uderzające, że w jednym z fragmentów dochodzi wręcz do reifikacji szlachcica: „I widziałem tylko tył osoby poważnej w szlafroku żółtym, popstrzonym w duże kwiaty piwonii – rzecz ta wychodziła z książką w ręku, a po niedługim przeciągu czasu widziałeś tę samą postać na trawniku snem ujętą” (VI, 211).

Na zakończenie tego przeglądu należy przywołać jeszcze jedno użycie przymiotnika *żółty*, które nie mieści się w żadnej z wyodrębnionych wyżej grup, ponieważ nazywa po prostu jedną z barw podstawowych; w rozprawce *Sztuka w obliczu dziejów* Norwid pisze: „Barw podobnie głównych pięć jest tylko: biała, czarna, niebieska, żółta i czerwona” (VI, 280).

IV

Pole słowotwórcze *żółtego* – w porównaniu choćby do *białego*, *czerwonego*, *czarnego*, *zielonego* czy *złotego* (zob. Teleżyńska 1994) – nie jest w pismach Norwida rozbudowane, niezbyt liczne są też użycia poszczególnych leksemów. Są one jednak interesujące ze względu na to, że stosunkowo rzadko po prostu informują o barwie kogoś (*żółci* jako substancywizowany przymiotnik oznaczający żołnierzy noszących mundury w takim kolorze) lub czegoś (np. *żółta łoza*, *świeca*, *wypustka węża*, *żółte barwy pułkowe*, *żółtopłomienny woal*), najczęściej mają zaś wyraźny ładunek aksjologiczny związany z ich utrwalonymi konotacjami.

Żółty jest w pismach Norwida – podobnie jak w polszczyźnie ogólnej (por. np. Bawej 2017, s. 21) – wartościowany ambiwalentnie. Rzadziej przy tym aktualizuje poeta pozytywne konotacje tej barwy (zob. *żółty adamaszek*, *pargamin*, *tytoń*), częściej zaś: mniej lub bardziej negatywny. Do wyrażenia tego negatywnego wartościowania Norwid wykorzystuje nie tylko derywaty *pożółkły* i *zżółknąć* (niejako „kodowo” wskazujące na to, że charakteryzowany za ich pomocą obiekt traci swoją pierwotną barwę, a zarazem istotne cechy i witalność, zamiera), lecz także utrwalone konotacje (por. np. określenia typu „żółtość bezwiednej zazdrości” – III, 72, „oblicza żółte zazdrością” – IV, 493). Niekiedy negatywne konotacje *żółtego* uwypukla łączliwość (por. np. szereg „karłowate drzewa / Wydarte z ziemi, żółte i koszlawe” – III, 52), nieraz jednak dopiero lektura szerszego kontekstu wskazuje na to, że kolor żółty jest np. sygnałem śmierci (por. IV,

²⁹ Rysunki takie mają charakter albo wprost karykatury, albo też scenek rodzajowych. W tym drugim przypadku zwykle są one jednak opatrywane ironicznymi komentarzami (por. Dambek 2012, s. 118–130).

78, 79; VI, 167), a jednocześnie – dopiero znajomość nieujęzkwionych faktów kulturowych (np. XIX-wieczna moda na żółte kamizelki, ranga i funkcja szlafroka w kulturze szlacheckiej) pozwala właściwie odczytać negatywne waloryzowanie leksyki kolorystycznej w analizowanych tekstach.

Warto podkreślić, że szczególnie często Norwid stosuje leksemy z omawianego pola słowotwórczego w porównaniach (stanowią one aż 12 z 40 wszystkich badanych kontekstów), w których *żółty* i jego derywaty są elementem *compendium* (np. „filozofija-dziejów, tom szarawy, / Pierwsza rzecz, którą-m kupił, jadąc tu z Warszawy, / Niewielka, brudno-żółta, tak jak ucho wole” – I, 156, czy „tytuń, żółty jak złoto” – VI, 52) lub *comparansa* (np. „Takie to zgraje marzeń tu i owdzie rosną, / jak kępy żółtej trawy ocuconej wiosną” – I, 27, czy „promyk złoty, / Blady, drżący, jak skwarem pożółkłe sitowie” – I, 41). Także porównania takie zwykle mają charakter waloryzujący.

Co ciekawe, barwę żółtą najczęściej przypisuje Norwid nie roślinom, ale różnorakim artefaktom, z których najobszerniejszą grupą są nazwy części ubioru. W większości takich użyciu kolor wzmacnia lub wręcz wprowadza negatywne wartościowanie osób, przedmiotów czy zjawisk, do których bezpośrednio (np. *żółta książka*) lub pośrednio (np. *żółta kamizelka*, *żółty szlafrok*) się odnosi. Drugim obszerniejszym kręgiem tematycznym jest świat flory, przy czym rośliny, o których mowa, najczęściej już przekwitły i/lub przebarwiły się, zwiędły, czasem po prostu uschły – bądź też są w trakcie takiego procesu. Znacznie rzadziej *żółty* i jego derywaty odnoszą się do sfer tematycznych „człowiek” (por. np. *żółtawa ręka*, *żółtawe czoło*), „niebo, horyzont i ciała niebieskie (ich światło); żywioły” (por. np. *żółtawe światło*), „świat zwierząt” (por. *żółte psy*) i „przyroda nieożywiona” (por. *żółta woda*).

Jak widać z przywołanych przykładów, „W twórczości Norwida *żółty*, w przeciwieństwie do *złotego*, nie jest barwą słońca, blasku, radości” (Teleżyńska 1994, s. XIII); poeta wiąże tę barwę z innymi pojęciami i przypisuje jej różnorakie (stosunkowo często: negatywne) wartościowanie.

Bibliografia

- Badyda, E. (2008). *Świat barw – świat znaczeń w języku poezji Zbigniewa Herberta*. Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego.
- Bawej, I. (2017). *Żółty w języku polskim i gelb w języku niemieckim. Semantyczna analiza porównawcza*, *Prace Językoznawcze*, 19(3), 5–25.
- Benenowska, I. (2011). O kolorach w języku (na tle różnych perspektyw badawczych). W: B. Afeltowicz i in. (red.), *In silva verborum: prace dedykowane profesor Ewie Pajewskiej z okazji 30-lecia pracy zawodowej* (47–62). Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski.

- Buttler, D. (1974). *Polski dowcip językowy*. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe.
- Cygal-Krupa, Z. (2004). Kolor żółty i złoty w *Panu Tadeuszu*, *Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica*, 2, 59–69.
- Dambek, Z. (2012). Kariera szlafroka, czyli o karykaturach szlachciców. W: Z. Dambek, *Cyprian Norwid a tradycje szlacheckie* (118–130). Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Dąbrowska, A. (2002). *Symbolika barw i światła w poezji Jana Kasprówicza*. Bydgoszcz: Akademia Bydgoska im. Kazimierza Wielkiego.
- Engelking-Teleżyńska, E. (1987). Kolorystyka w *Vade-mecum* Norwida, *Poradnik Językowy*, 9–10, 671–683.
- Górecka, E. (2012). *Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego gry barwą z wyobraźnią i kulturą*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego.
- Gross, R. (1990). *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*. Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Handke, K. (2002). *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 5: *Świat barw*. Kraków: Universitas.
- Handke, K. (2010). Pole semantyczne barw fioletu w twórczości Stefana Żeromskiego, *Studia z Filologii Polskiej i Słowiańskiej*, 45, 49–64.
- Javorska, G. (2003). Ukraińskie barwy *жовтий* i *золотий*: świat natury i świat namalowany. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (123–133). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Kaptur, E. (2011). Semantyka i funkcje barwy czerwonej w *Solaris* Stanisława Lema, *Poznańskie Studia Polonistyczne*, 18(1), 19–34.
- Kaptur, E. (2017). *Nazwy barw w powieściach Michała Choromańskiego*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu.
- Komorowska, E., Stanulewicz, D. (2018). *Polskie i rosyjskie słownictwo barw. Asocjacje i znaczenia*. Szczecin: Volumina.pl Daniel Krzanowski.
- Korpysz, T. (2008). Uwagi o komizmie stylistycznym w pismach Cypriana Norwida, *Poradnik Językowy*, 9, 7–17.
- Kustova, G., Rachilina, E. (2003). O nazwach barw *зелёный* i *жёлтый* w języku rosyjskim. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (23–36). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Norwid, C. (1971–1976). *Pisma wszystkie* (J.W. Gomulicki, zebrał, tekst ustalił, wstępem i uwagami krytycznymi opatrzył), t. 1–11. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Pawelec R. (1991). *Epizod*. Interpretacja wiersza Norwida. W: J. Chojak, E. Teleżyńska (red.), *Czemu i Jak czytamy Norwida* (55–56). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Pawłowski, A., Stanulewicz, D. (2018). *Barwa w języku, literaturze, kulturze oraz innych dziedzinach*. Pozyskano z: http://phc.uni.wroc.pl/pl/Bibliografie_spec.html [data dostępu: 15.09.2020].
- Seiffert, I. (2009). Barwy Afryki w utworach Henryka Sienkiewicza. W: T. Korpysz, A. Kozłowska (red.), *Język pisarzy jako problem lingwistyki* (265–285). Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie.
- Skorupska-Raczyńska, E. (2002). Barwy świata natury w *Nad Niemnem* Elizy Orzeszkowej, *Studia Językoznawcze*, 1, 339–353.
- Teleżyńska, E. (1989). Czerwień i błękit w liryce Norwida, Słowackiego i Mickiewicza, *Pamiętnik Literacki*, 4, 159–170.
- Teleżyńska, E. (1990). „Gałąź bzu białego i cyprysowa czarność”, czyli o barwie białej i czarnej w poezji Norwida. W: J. Chojak, J. Puzynina (red.), *Studia nad językiem Cypriana Norwida* (123–152). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Teleżyńska, E. (1991). Garść fiołków, białe kwiaty, srebrne kłosy. W: J. Chojak, E. Teleżyńska (red.), *Czemu i Jak czytamy Norwida* (55–56). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Teleżyńska, E. (1994). *Nazwy barw w twórczości Cypriana Norwida*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Teodorowicz-Hellman, E. (2003). Postrzeganie świata roślin, zwierząt i ludzi poprzez nazwę barwy żółty w języku polski oraz gul w języku szwedzkim. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (135–150). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Tokarski, R. (1995). *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.
- Vaňková, I. (2003). Kolory w czeskim językowym obrazie świata: barwa żlutá. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (69–87). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Waszakowa, K. (2000). Podstawowe nazwy barw i ich prototypowe odniesienia. Metodologia opisu porównawczego. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 1 (17–28). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Waszakowa, K. (2001). Bliskość znaczeniowa nazw barw żółtej i zielonej w polskim językowym obrazie świata, *Prace Filologiczne*, 46, 637–647.
- Waszakowa, K. (2003a). Językowe i kulturowe odniesienia nazwy barwy żółtej we współczesnej polszczyźnie. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (99–121). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.

- Waszakowa, K. (2003b). Porównanie znaczeń podstawowych nazw barwy żółtej w języku polskim, czeskim, rosyjskim, ukraińskim i szwedzkim. W: R. Grzegorzczkowska, K. Waszakowa (red.), *Studia z semantyki porównawczej. Nazwy barw. Nazwy wymiarów. Predykaty mentalne*, cz. 2 (163–188). Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego.
- Wierzbicka, A. (1999). Znaczenie nazw kolorów i uniwersalia widzenia. W: A. Wierzbicka, *Język – umysł – kultura* (405–449). Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Wojtasińska, D. (2018). Stroje w Norwidowskich pismach. W: P. Abriszewska, G. Halikiewicz-Sojak, I. Dobrzeńska, D. Wojtasińska (red.), *Norwidowski świat rzeczy* (391–407). Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Wróblewski, P. (1978). Stylistyczna funkcja określeń barw w prozie Brunona Schulza, *Przegląd Humanistyczny*, 7/8, 57–73.
- Zaręba, A. (1954). *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*. Wrocław: Zakład im. Ossolińskich – Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk.

STRESZCZENIE

Pole słowotwórcze *żółtego* nie jest w pismach Norwida bardzo rozbudowane (liczy osiem leksemów), niezbyt liczne są też użycia poszczególnych jednostek (łącznie jest to 40 użyc). Są one jednak bardzo interesujące ze względu na to, że bardzo rzadko po prostu informują o barwie kogoś lub czegoś, najczęściej mają zaś wyraźny ładunek aksjologiczny: zupełnie wyjątkowo kontekstowo pozytywny, zwykle – mniej lub bardziej negatywny. Do wyrażenia tego negatywnego wartościowania dość rzadko wykorzystuje poeta systemowe środki słowotwórcze (por. derywaty *pożółkły*, *zżółknąć*), znacznie częściej – różnego rodzaju środki leksykalne, składniowe czy tekstowe. Niejednokrotnie dopiero lektura szerszego kontekstu bądź też znajomość nieujęzycowionych faktów kulturowych pozwalają właściwie odczytać negatywne waloryzowanie leksyki dotyczącej koloru żółtego. Barwę żółtą najczęściej przypisuje Norwid różnorodnym artefaktom, z których najliczniejszą grupą są nazwy części ubioru. Drugim obszerniejszym kręgiem tematycznym jest świat roślin. Znacznie rzadziej *żółty* i jego derywaty odnoszą się do sfer tematycznych „człowiek” i „kosmos: niebo i światło niebieskie”, a tylko w pojedynczych użyciach do kręgów „świat zwierząt” i „przyroda nieożywiona”.

TOMASZ KORPYSZ

Instytut Językoznawstwa

Wydział Nauk Humanistycznych

Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego w Warszawie

ul. Dewajtis 5

01-815 Warszawa