

Ewa Kaptur

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Jolanta Sławek

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Między jasnością a ciemnością. O wybranych leksemach wyrażających intensywność światła w twórczości Janusza Stanisława Pasierba¹

Poezja ks. Janusza Stanisława Pasierba, określana przez część krytyków poezją paradoksu [Ochwat 2014: 95–96] bądź też poezją kulturową [Kowalewska-Dąbrowska 2013; Linkner 1998: 142–145; Peroń 2015], niewątpliwie wpisuje się w nurt poezji religijnej² [Kudyba 2006: 44–45] czy – jak proponują niektórzy badacze – poezji kapłańskiej [Borkowska 2003; Chrzastowska 1997: 217–302; Kranicki 2014; Sochoń 2004: 31–48; Sochoń 2012: 191–244]. Zwraca uwagę swoją bogatą i niejednoznaczną symboliką³, myślą wolną od utartych sądów

-
- 1 Tekst został wygłoszony na konferencji: *Kulturowe aspekty ewolucji języka*. Seminarium dedykowane Naszemu Mistrzowi Profesorowi Bogdanowi Walczakowi (Poznań, 5–7 czerwca 2018 roku).
 - 2 Nieco odmienny pogląd reprezentuje tutaj Zofia Zarębianka, według której problem włączenia twórczości Pasierba do nurtu poezji religijnej jest dość skomplikowany. Jak zauważa badaczka, wszystko zależy od tego, w jaki sposób definiuje się ten termin. „[...] jeśli pojecie to kojarzyć będziemy z obiegowym wyobrażeniem, sprowadzającym je do «literackiego oleodruku religijnego», w którym pobożny temat redukuje się do artystycznego i myślowego banału, to – oczywiście – byłoby wielką krzywdą dla omawianej twórczości stawianie jej w podobnym kontekście. Gdyby jednak zastosować najszerszą z możliwych definicji i przez «poezję religijną» rozumieć «poezję mówiącą o człowieku w przestrzeni Boga», otwierałyby się przed nami obiecujące perspektywy uchwycenia czegoś dla twórczości Janusza Pasierba istotnego” [Zarębianka 2001: 30–31].
 - 3 Autor *Kategorii przestrzeni* nie jest tylko biernym obserwatorem kultury i jej dziedzictwa, ale aktywnym jej interpretatorem. Cechuje go szczególna umiejętność parabolizacji dostrzeżonych zdarzeń i elementów rzeczywistości oraz uniwersalizacji i nadawania symbolicznych znaczeń rozmaitym pejzażom oraz dziełom sztuki i kultury [Kudyba 2006: 29].

i stereotypów oraz szczególną siłą wyrazu⁴. W pierwszych tomikach odnaleźć można wiele treści z zakresu kultury i sztuki, co zapewne jest konsekwencją m.in. wykształcenia Pasierba – wybitnego historyka sztuki, zafascynowanego w szczególności kulturą śródziemnomorską, biorącego aktywny udział w różnych sympozjach i seminariach w Polsce i Europie. Zaowocowało to zbiorami wierszy poświęconymi zabytkom architektury i kultury starożytnej oraz chrześcijańskiej, w których znamieną jest zwłaszcza obecność kategorii przestrzeni i czasu. Sięgnięcie w głąb uniwersalnych wartości kultury śródziemnomorskiej, do jej mitów, toposów i archetypów istotnie wpłynęło na poziom wrażliwości poetyckiej, którą odnajdujemy w utworach Pasierba. Kultura zyskuje w poezji autora *Czarnej skrzynki* wymiar eschatologiczny – staje się swego rodzaju pomostem wiodącym ku osobowej pełni, osiągananej ostatecznie w głębokim doświadczeniu *sacrum* i uzewnętrzniającej się w sferze nadprzyrodzoności [Kudyba 2006: 44].

Taki sposób kształtowania rzeczywistości poetyckiej najbardziej widoczny jest, jak już wspomniano, w pierwszych zbiorach wierszy Pasierba. Z czasem jednak tematyka tak głęboko zanurzona w tradycji i kulturze ustępuje miejsca rozważaniom koncentrującym się przede wszystkim wokół pojęcia wiary i bezpośredniego doświadczania obecności Boga, co najpełniej wyraża się w kontemplacji przyrody⁵.

Przyglądając się twórczości Pasierba, można zauważyć przywiązanie do konkretnych znaczeń i pojęć, które w charakterystyczny sposób organizują świat poetycki wierszy, kryjąc w sobie bogactwo symboliki i metaforyki oraz uaktywniając ważne – z punktu widzenia tradycji chrześcijańskiej i europejskiej – konteksty semantyczne i kulturowe. Poezję Pasierba cechują ponadto niezwykła plastyczność i malarskość opisu, wrażliwość na kolor, światło, kształt i fakturę elementów współtworzących przestrzeń poetyckiego krajobrazu, co niewątpliwie

4 Ascetyczną, bardzo oszczędną w słowach i środkach wyrazu formą swoich tekstów Pasierb stara się wyrazić to niewyraźne, uobecnić prawdziwą wartość słowa, maksymalnie zagęścić treść, a jednocześnie rozjaśnić znaczenia. Jak zauważa I. Galińska, „Pasierb to poeta skondensowany, a napisane przez niego wiersze są cyzelowane i o bardzo delikatnej ornamentyce. Wizje tu niczego nie wyjaśniają, są zawołowane, o zagęszczonej treści i krótkiej formie [...]. Utwory raczej się słyszy i czuje – mało czyta. Są to wiersze błyski, a poeta uczy widzieć, słyszeć, podziwiać” [Borkowska 2003: 65].

5 Ks. Jan Sochoń wyraźnego przełomu w poezji Pasierba upatruje w 1983 roku, kiedy ukazał się tomik *Wiersze religijne*. Według przyjaciela poety miłość do sztuki nadal będzie zajmowała szczególne miejsce w jego twórczości, jednak widoczny będzie zwrot ku kontemplacji przyrody, w której najpełniej uobecnia się Bóg. Można zatem powiedzieć, że poeta-historyk sztuki ustępuje miejsca poecie-impresjonistce [Linkner 1998: 155].

ma związek zarówno z wykształceniem autora, jak i jego zainteresowaniami. I temu problemowi chcemy się bliżej przyjrzeć w tym artykule.

W pracy ograniczyliśmy się do rozpatrzenia nazw określeń światła w użyciach metaforycznych, w mniejszym zaś stopniu skupiliśmy się na wyrazach określających konkretne realia. Analizowałyśmy więc leksemy, które semantycznie i asocjacyjnie nawiązują do dychotomicznych sfer wyobrazeniowych urzeczywistnionych w polszczyźnie takimi leksemami, jak: *ciemny*, *ciemnieć*, *pociemniały* oraz *jasny*, *jaśnieć*, *rozjaśniony*. Chodzi więc nam nie tyle o nazwy barw, ile o leksemy wyrażające intensywność światła. Uczynienie ich tematem opracowania jest o tyle zasadne, że Pasierb wyjątkowo często sięgał po ten rodzaj opisu świata przedstawionego. Inne nazwy barw pojawiają się wtedy, gdy są bezpośrednio związane z określeniami wskazującymi na natężenia światła. W obrębie każdego pola znaczeniowego uwzględniamy nazwy podstawowe i ich derywaty. Przyjęłyśmy, że nazwą barwy podstawowej jest nazwa występująca w postaci przymiotnika, natomiast wszystkie pozostałe jednostki leksykalne są jej wariantami słowotwórczymi. Omówiłyśmy też synonimiczne nazwy niepodstawowe, niederywowane od nazwy centralnej, które oddają natężenie czy odcień danej barwy. Wśród badanych nazw uwzględniliśmy wyrażenia porównawcze oraz konstrukcje analityczne. Zwróciłyśmy także uwagę na leksemy niosące bezpośrednie skojarzenia ze światłem oraz jego intensywnością, jak np. *słońce*, *dzień*, *noc*.

Ewa Sykuła pisze w *Pasji według Pasierba*, że kolor w jego twórczości, „podobnie jak w ikonie, ma charakter symboliczny” [Sykuła 2014: 19]. Warto dodać, iż w podobny sposób poeta wykorzystywał światło, które, co trzeba podkreślić, występuje zawsze w opozycji do ciemności – dopiero wówczas analizowane pojęcie zyskuje pełnię i bogactwo znaczeń. Światło i ciemność oraz dzień i noc nieustannie przenikają się w wierszach autora *Wnętrza dłoni*, współlistniejąc na zasadzie komplementarności. W tym kontekście ciekawym przykładem jest wykorzystanie przez poetę barwy czarnej, ściśle przyporządkowanej ciemności. Ciemność, podobnie jak czerń, należy w europejskim kręgu kulturowym do pola semantycznego doświadczeń negatywnych, zwłaszcza tych związanych ze śmiercią⁶. Konotacje czerni utożsamianej ze złem stały się także elementami systemu

6 Czerń powszechnie łączy się w języku ze zjawiskami i cechami ujemnymi. Metaforyczne użycia barwy *czarny* wchodzą zatem jako jednostki składowe do wyrażen i zwrotów oznaczających niepomyślnie, złe dla człowieka czasy, zdarzenia czy sytuacje, por. *czarna choroba* – melancholia, *czarna bandera* – piracka flaga, *czarna giełda* – nielegalny rynek, *czarna owca* – osoba hańbiąca rodzinę lub społeczność, *czarne zamiary* – złe, *czarny humor* – makabryczny, *czarne myśli* – ponure itp. Czarna barwa jest więc m.in. symbolem zła, niemoralności, niebezpieczeństwa, strachu, ale także śmierci i żałoby [Kopaliński 2001: 48–49; Tokarski 2004: 43–47].

wartościującego w świecie wierzeń i religii⁷. Nie dziwi zatem, jak zauważa Wojciech Kudyba, że autor *Kategorii przestrzeni* „zabarwia czernią krajobraz Wzgórza Czaszki i pejzaż indyjskiego miasta, «gdzie się przychodzi umierać» i dokąd «przynoszą umarłych»” [Kudyba 2006: 172]. Nie zaskakuje także fakt, że przemijanie jest w wierszu *czasem* odpływaniem w mrok:

jak z błyskiem
odgarniętej nagle
koronacyjnej kapy w złote kwiaty
Bóg odsłania miłość
tyle jej w ludziach
i tak mało we mnie [...]
powoli się uczę
tymczasem odpływają
i świecą coraz ciemniej
twarze i oczy [PŁ, *czasem*, 32]

Ponownie mamy do czynienia z przenikaniem się, a raczej – ze ścisłą zależnością i wzajemnym oddziaływaniem światła i ciemności. Światło pojawia się w tym wierszu dwa razy. W pierwszej strofie występuje pod postacią błysku, symbolizując Boga i miłość jednocześnie [Bielska-Krawczyk 2012: 175]. Bohater wiersza jest świadomy mocy Bożej miłości, ale jednocześnie zdaje sobie sprawę, jak trudne i wymagające jest to uczucie. Wie również, że skrępowany różnymi ograniczeniami, przede wszystkim wewnętrznymi, nigdy nie osiągnie ideału Bożej miłości, a jego uczucia względem innych ludzi zawsze będą niedoskonałe. Jest to tym trudniejsze, że ludzie ci (a ściślej – ich „twarze i oczy”), poddani nieuchronnym prawom przemijania, „odpływają/ i świecą coraz ciemniej”. W tym miejscu światło, wyrażone czasownikiem *świecić*, pojawia się w wierszu po raz drugi. Wydaje się, że – w kontekście przyjętej przez Pasierba symboliki – przywołaną metaforę o wyraźnych znamionach paradoksu należy interpretować jako moment przejścia człowieka na „drugi brzeg” (świadczy o tym czasownik *odpływać*). Określenie przysłówkowe w stopniu wyższym *coraz ciemniej* nie tylko intensyfikuje ową ciemność, ale również zwraca uwagę na fakt, że odchodzenie ludzi jest procesem. Przy czym, jak można sądzić, mamy tutaj do czynienia zarówno z przemijaniem

7 Jak zauważa Ryszard Tokarski w związku z odwróceniem znaków wartości przypisywanych stereotypowym wyobrażeniom anioła jako postaci w bieli, istnieje w języku określenie szatana jako czarnego anioła. Do tej samej konwencji odwołują się takie określenia, jak: *czarnoksiężnik*, *czarnoksiężstwo* czy *czarna magia*, zaś bluźniercze nabożeństwa, na których wyznaje się władzę Szatana, nazywane są z kolei *czarnymi mszami* [Tokarski 2004: 45].

związanym bezpośrednio ze śmiercią, jak też przemijaniem w pamięci innych ludzi. Śmierć z kolei jest jednocześnie odejściem w mrok i spotkaniem ze światłem, uosabiającym Boga. Dodatkowo światło może symbolizować także przestrzeń pośmiertną, w której człowiek doświadcza prawdziwej i pełnej obecności Boga.

Przyglądając się w tym kontekście związkom światła i ciemności w poezji Pasierba, można zauważyć interesującą zależność – ciemność bywa w każdej z charakteryzowanych tu metafor jakimś rodzajem światłości. Za każdym razem ciemność, cierpienie, a także śmierć odsłaniają bowiem swój walor pozytywny [Rybka 2014: 123–125]. Autor *Pustych łąk* wartościuje je dodatnio, ponieważ, jak już wspomniano, cierpienie uświęca życie człowieka, czyni go dojrzałym i gotowym do przyjęcia miłości Boga, a także otwiera na moc łaski uświęcającej. Śmierć natomiast staje się kolejnym etapem w życiu człowieka, przejściem w inną, nową przestrzeń. W tym miejscu należy zwrócić uwagę na wyraźny związek śmierci z życiem w poezji Pasierba⁸. Jest ona stale obecna w życiu człowieka, można powiedzieć, że żyje on w przestrzeni śmierci, żyjąc, umiera, tak jak w wierszu *mors et amor*: „śmierć mówi bez przerwy/ w dotknięciu instrumentu/ w uśmiechu w objęciu/ albowiem znakiem śmierci/ może być każdy gest życia», a przewycięża ją jedynie miłość, z którą zresztą pozostaje ona w warunkującej zależności” [Sykuła 2004: 181–182].

Światło, zwłaszcza to, które przynależy do dnia, jest także nośnikiem bardzo widocznych i istotnych dla twórczości autora *Kategorii przestrzeni* motywów solarnych. Warto zauważyć, że motywy te rzadko przybierają tonację jasną i radosną. Tadeusz Linkner uzależnia stopień nasycenia poezji Pasierba obrazami słońca od czasu, w którym powstały kolejne tomiki wierszy:

W pierwszych tomikach było niewiele słońca – pisze badacz – a częściej świecił w nich księżyc i gościła noc. Dopiero w *Czarnej skrzynce* słoneczne światło poczęło stwarzać ciemnościom nocy konkurencję, a w ostatnich tomikach, w *Tym i Tamtym brzegu* i *Pustych łąkach*, absolutnie opanowało poetycką przestrzeń. [Linkner 1998: 195–196]

Niemal oczywista wydaje się obecność słońca w wierszach będących poetyckimi pocztówkami z podróży Pasierba na południe Europy i na Bliski Wschód. W impresjach z Hiszpanii, Włoch, ale także z Izraela i Synaju blask słoneczny

8 Śmierć w poezji Pasierba nie budzi przerażenia, lecz skłania do refleksji i zastanowienia. Niesie ona ze sobą (choć nieraz dotyka najbliższych poecie osób) nadzieję i spokój oczekiwania. Jak tłumaczył sam poeta w jednym ze swoich tekstów: „Bez śmierci nie ma życia. [...] Związek życia ze śmiercią wysysa siłę z życia, ale i odwrotnie: życie krzewi się dzięki śmierci” [Pasierb 2002: 15].

charakteryzują niespożyta energia i siła (światło słoneczne dominuje nawet w opisach zimowego krajobrazu):

z gwelfowskich blanków bramy w Tantur
 patrzę na daleki horyzont
 gdzie za Morzem Martwym
 po jordańskiej stronie
 błyszczy złoty hełm słońca
 i wiatr rozwiewa
 pióropusz z kogucich piór [DZ, *Krucjata*, 20]

wino różowe ser i winogrona
 niebo jak żagiel od blasku napięty
 w płynnym szkle upału
 w kropli żywicy
 szczęście zamknięte [ZP, *wspomnienie z Prowansji (1959)*, 23]

Zdarza się jednak, że słońce to zostaje przysłonięte smugą cienia, jak w wierszu *List z Lizbony*, w którym podmiot liryczny zastanawia się, co powiedzieć o Tagu⁹, który jest

[...] przeważnie płowy czasami jak ołów z popiołem
 z żyłkami złota w słońcu
 zwłaszcza dziś gdy porywisty wiatr przeciąga nad miastem [TTB, *List z Lizbony*, 72]

Najwięcej znaczeń słońce zyskuje jednak w kontekście poetyckiej przestrzeni *sacrum*. Kształtują ją m.in. pejzaże, naznaczone kolejnymi porami roku. Sytuację liryczną wiersza zatytułowanego *Liwiec* buduje krajobraz rzeki i otaczających ją łąk, któremu towarzyszy atmosfera leniwego, letniego popołudnia. Określenia takie jak: *niespiesznie*, *cierpliwie*, *szepty* wnoszą odczucia ciszy, spokoju i harmonii:

Liwiec jest latem jak Leta
 jak zapomnienia rzeka
 płynie niespiesznie cierpliwie
 słońce przez liście przecieka

9 Tag – rzeka w Hiszpanii i Portugalii, najdłuższa na Półwyspie Iberyjskim.

to szepty skrzydeł motyli
tam trzmiele jak wiolonczele [PŁ, *Liwiec*, 12]

Ten sielski nastrój zakłóca jednak świadomość ulotności chwil i nietrwałości takich obrazów. Niepozorna rzeka została porównana do mitologicznej rzeki Lete¹⁰, symbolu zapomnienia i przemijania. Jej powolny, ale nieprzerwany nurt przypomina podmiotowi lirycznemu o nieuchronności ziemskiego życia, które bez względu na swoją wartość, niezależnie od okoliczności, zawsze zakończy się śmiercią. „Przeciekające” przez liście słońce, podobnie jak w wierszu *widzieć*, symbolizuje ludzkie życie, tym razem wyraźnie osadzone w wymiarze egzystencjalnym, które umyka niepostrzeżenie jak woda z nieszczelnego naczynia. Bohater liryczny wierszy *Pasierba* nie buntuje się przeciwko śmierci, ale się na nią zgadza, ponieważ wie, że nie jest to ostateczny etap jego życia, lecz jedynie przejście do innej przestrzeni.

Słońce, obecne także w tradycji symboliki chrześcijańskiej, zyskuje u *Pasierba* wymiar eschatologiczny. W wierszu *słońce*, pochodzącym z tomu *Wnętrze dłoni*, wschód słońca został ukazany jako zmartwychwstanie:

co rano wytryska na niebo
wysoko sfalowanym łukiem
rzeka krwi i niebo nabiega czerwienią
przetacza się przez nieboskłon
z hukiem odrzutowca
płonie bielą w południe milcząco
uchodzi w zachodnie morze
(po drodze
wyzłaca te małe skałki nad plażą)
by z rykiem lwa nadać ziemi
barwę antycznej purpury [WD, *słońce*, 149]

Powierzchnowa, laicka recepcja tego utworu mogłaby się ograniczyć jedynie do odnotowania niezwykle plastycznego opisu pejzażu dnia wyznaczonego wschodem i zachodem słońca, jednak użyte w tekście epitety

10 Lete (także *Leta*; gr. *Λήθη* – *Léthē* – ‘zapomnienie’, łac. *Lethe*) – w mitologii greckiej jedna z pięciu rzek Hadesu (obok Styksu, Kocyty, Acherontu i Pyrifletonu). Wypicie wody z Lete miało powodować całkowitą utratę pamięci. W *Boskiej komedii* Dantego „zapożyczona” z mitologii Lete spływa do środka ziemi, zaś jej źródła znajdują się w Raju Ziemskim, na szczycie Góry Czyścowej. Dusze mające wstąpić do raju piją z niej wodę, aby zapomnieć o swoich grzechach [Grimal 1987: 207].

i metaforyczne sformułowania wskazują na inny kontekst interpretacyjny. Koncepcja liryczna wiersza oparta jest na kolorystyce bieli i czerwieni¹¹. Wschód słońca jest „rzeką krwi”, zachód zaś ma barwę purpurową. Określenia te nasuwają skojarzenia związane ze śmiercią i cierpieniem. Nawet biel południa, jak zauważa Sykuła, nie jest kojąca, lecz odsyła do sytuacji wypalenia, spopielenia [Sykuła 2004: 80–81; Tokarski 2004: 79–80]. Świadczy o tym m.in. przysłówek „milcząco”, który potęguje nastrój oczekiwania i wprowadza odczucie niepokoju. Uwagę zwraca ponadto niezwykła dynamika wiersza, którą budują charakterystyczne czasowniki: *wytryska, nabiega, przetacza się, płonie, uchodzi*. Pogłębiają ją dodatkowo określenia odnoszące się do konkretnych wrażeń słuchowych: „jak z hukiem odrzutowca” czy „z rykiem lwa”. Biorąc w interpretacji pod uwagę kontekst eschatologiczny i pasyjny, odnajdujemy w tym wierszu wyraźne nawiązania do kolorystyki związanej z męczeństwem Chrystusa (czerwień w kolorze krwi i purpura) [Tokarski 2004: 84].

Omawiając motywy solarne w poezji Pasierba, warto wspomnieć jeszcze o wierszu zatytułowanym *pod słońce*. Krajobraz poetycki wyznacza w nim charakterystyczny rozkład barw i światła, które bardzo wyraźnie zarysowują granicę między dwoma rodzajami przestrzeni: ziemskiego pejzażu z jeziorem i okalającymi je drzewami w tle oraz nieodgadnionej i odrealnionej sfery numinotycznej [Kudyba 2006: 81]:

światlisty kontur
wypełniony mrokiem

11 W tradycji kulturowej czerwień jest przede wszystkim symbolem ciała i życia ludzkiego. U podstaw rozbudowanej symboliki tej barwy leży skojarzenie jej z krwią i ogniem, które z kolei uaktywniają znaczenia odnoszące się do życia, namiętności, walki i zwycięstwa. Prototypowe dla barwy czerwonej świeża, jasna krew oraz płonący ogień (bądź też żarzące się węgle) odwołują się zarówno do elementarnych, najprostszych, wspólnych społecznościom o różnym stopniu zaawansowania kulturowego doznań ludzkich, jak też fizycznego podobieństwa koloru świeżej krwi i ognia oraz barwy czerwonej. Te dwa różne odniesienia prototypowe dla czerwieni, przy zróżnicowaniu znaczeń leksykalnych (krew i ogień) w sferze konotacji semantycznych, łączy wyraźne podobieństwo: z jednej strony konotacje ‘piękna’, ‘radości’, ‘dobrych i intensywnych uczuć i doznań’ (por. *człowiek z krwi i kości, krew nie woda, kierować się głosem krwi, ogniste spojrzenie, ognisty tancerz, stanąć w ogniu, ogień występują komuś na twarz*), z drugiej zaś – ‘zagrożenia’, ‘zniszczenia’, ‘choroby’ i ‘śmierci’ (*krew w kimś kipi, burzy się, wrze; krew kogoś zalewa; mieć krew na rękach; krwawe rządy; krwawa praca; płakać krwawymi łzami; ogień gniewu, żądzy; igrzać z ogniem, palić się [żywym] ogniem*) [Tokarski 2004: 80–88; Kopaliński 2001: 51–53].

jest prawie czarny
kiedy się przybliża

na tle przyboju
i iskier jeziora

wolno nadchodzi
by na zawsze odejść

przenika mnie na wskroś
wielki mocny ciemny

z zapachem wody
piasku i olszyny [CzS, *pod słońce*, 138]

Słońce, wyobrażone tutaj jako „światlisty kontur wypełniony mrokiem”, przywołuje rzeczywistość *numinosum*¹². Oksymoroniczny charakter tej poetyckiej parafrazy podkreśla osobliwość i niepowtarzalność opisywanego zjawiska oraz niemożność uchwycenia go w jakiegokolwiek kategorii. Słońce jawi się w tym wierszu jako zarazem mroczny i światlisty fenomen, który stopniowo, ale bezwzględnie ogarnia i zawłaszcza całą rzeczywistość: *przybliża, nadchodzi, przenika*. Trzykrotnie powtórzony motyw ciemności, wyrażony leksemami: *mrok, czarny, ciemny*, wprowadza konotacje ‘tajemniczości’ i ‘niepoznawalności’. Słońce, z pozoru swojskie i przyjazne, owiane znanym „zapachem wody piasku i olszyny”, w rzeczywistości pozostaje groźne i obce. Tajemniczy znak światła można, jak zauważa Kudyba, uznać za swego rodzaju drogowskaz wyznaczający kierunek ludzkiej egzystencji, której ostateczny kształt znajduje się poza granicami wyznaczonymi przez życie doczesne. Z kolei „opozycje uobecnione w świecie przedstawionym utworu sprowadzają się do fundamentalnych napięć pomiędzy tym, co znajome, zrozumiałe, jasne, a tajemniczą sferą transcendencji” [Otto 1999: 82]. W tym kontekście główny sens wiersza koncentruje się wokół poszukiwania drogi ku ostatecznemu światłu, przezwyciężającej wszelkie sprzeczności i antynomie.

12 Według filozofów religii *numinosum* (łac. *numen* ‘bóstwo’) jest czymś, co wymyka się zwykłemu rozumowaniu i bywa poznawalne jedynie dzięki specjalnej władzy – tzw. *sensus numinis* – która w sposób daleki od jasności odczuwa wieczność. Doświadczenie numinotyczne charakteryzujące wyznawcę każdej religii pozostaje jednak poza możliwością wypowiedzenia. Jego przedmiotem jest misterium, które staje się możliwe do osiągnięcia wyłącznie przez negację i paradoks [Otto 1999: 82].

Przywołane wyżej utwory pokazują, że słońce w utworach autora *Czarnej skrzynki* nie zawsze jest symbolem życia. Może ono być także zapowiedzią śmierci, stając się „słońcem po zachodzie” [BL, *ćwiczenia*, 7] i pozwalając dostrzec to, co ukryte dla oczu. Najczęściej przybiera ono postać nagłego, krótkotrwałego błysku, niekiedy zaś – światła jesiennych pejzaży, budzącego u bohatera lirycznego uczucia żalu, melancholii i tęsknoty:

tyle złota przepływa za oknem
 palone złoto lip
 zielone złoto klonów
 z wiatrem
 tyle twarzy straciło
 władzę nade mną [PŁ, *jesienią*, 22]

Jesienne słońce, podobnie jak liście na drzewach, przybiera tym razem kolor złota, które, ze względu na swą barwę, jest m.in. symbolem słońca i tego, co cenne i niezniszczalne. Tutaj złoty kolor liści oraz światła słonecznego, połączony z *wiatrem* konotującym ‘nietrwałość’ i ‘ulotność’, przywołuje refleksje związane z ulatywaniem z pamięci twarzy najbliższych osób. Poeta wykorzystuje w tym sposobie obrazowania powszechnie utrwalone znaczenia związane z jesienią, czasem zadumy, smutku i przemijania, a także zapowiedzią śmierci¹³. Z kolei w innym wierszu, zatytułowanym *wieczór Wszystkich Świętych*, w nieoczekiwany sposób modyfikuje tę symbolikę:

wieczór Wszystkich Świętych
 z wiosennie zielonym niebem
 w rozwarciu chmur
 księżyc z jedną gwiazdą
 nad miastem i cmentarzami
 nad rudymi ogniami
 i ciężkim burym dymem [...]
 wiosenne niebo
 początek dotyka pełni [PŁ, *wieczór Wszystkich Świętych*, 48]

Jesień ma tym razem barwę *wiosennie zielonego nieba*. Powszechnie asocjacje towarzyszące tej porze roku zostały tutaj usytuowane w zupełnie innym

13 Jesień przywołuje skojarzenia związane z kresem wegetacji roślin, a poprzez przesunięcie metaforyczne – z kresem życia człowieka [Tokarski 2004: 90].

polu semantycznym. Jesień stała się czasem początku, a nie końca, życia – a nie śmierci. Pejzaż cmentarzy zanurzonych w rudym ogniu świateł i ciężkim, burym dymie kontrastuje ze świeżością wiosennego nieba oraz białym blaskiem księżyca. Wiosna oraz kolor zielony symbolizują bowiem to, co nowe, świeże, budzące się do życia¹⁴. W utworze tym, będącym refleksją nad przemijaniem ludzkiego życia, dają nadzieję na „początek, który dotyka pełni”. Linkner upatruje w takim sposobie obrazowania zarówno przypomnienia adwentu, czasu oczekiwania na przyjście Chrystusa, jak i wielkopostnego przygotowywania się na jego zmartwychwstanie [Linkner 1998: 199–200].

W publikowanej na przestrzeni lat, zróżnicowanej tematycznie oraz gatunkowo twórczości Janusza Stanisława Pasierba można zaobserwować szczególną wrażliwość na określenia stopnia natężenia światła. Poeta przywiązywał dużą wagę do jego roli, zwłaszcza w swej naturalnej postaci, dlatego w jego twórczości można wyodrębnić osobną, dużą grupę określeń związanych z jasnością i ciemnością, a także błyskiem czy świetlistością. To wynikające z aksjologicznej postawy wobec świata kulturowe wartościowanie *jasnego* i *ciemnego* [Badyda 2011: 187], silnie utrwalone w przekonaniach religijnych, jest widoczne także w poezji – nie tylko kapłańskiej – autora *Koziorożca*. Zebrany materiał dowodzi, iż nazwy te nie tyle jednak nazywają rzeczywistość, co współtworzą nastrój poszczególnych utworów.

W utworach Pasierba nie brakuje też nazw barw z różnych pól semantycznych, np. czerwieni (por. np. leksemy i wyrażenia: *czerwień, czerwony, krew, makowy, purpura, purpury, różowieć, różowy, wykrwawić się*)¹⁵, czerni (np. *czarny, czernieć, kir, grafit, heban, kolor asfaltowy, szerniały*), bieli (np. *biało, biały, biel, bielący na kość, kolor mleka, wybielony, zbielały*), niebieskiego (np. *błękit, błękitny, granatowy, kolor azulejos, kolor nieba z chmurami, niebieski, niebiesko, siny, szafirowo, szafirowy, szafiry, turkusowy*), zielonego (np. *seledynowy, seledyny, zieleń, zielenić się nadzieją, zielono, zielony*), żółtego (np. *barwa wrzosowego miodu, kropla miodu albo bursztynu, płowy, płowy jak lipiec, pszeniczny, [jak] skórka wiejskiego chleba, ugry, żółtko, żółtkły, żółtość, żółty*), złotego (*pozłacać, złocić kłosami, złocisty, złocisty jak lipiec, złoto, złoty*), fioletowego (*fiolet, ultrafiolet*), brązowego (*brązowy, brunatny, kolor ziemi, odcienie brązu*) czy szarego (*ołów z popiołem, popielaty, szarość, szary, szary jak popiół*). Nie były one jednak

14 Por. przywołaną wyżej symbolikę pór roku.

15 Barwa czerwona i jej synonimy ilościowo i jakościowo dominują w twórczości większości pisarzy. Wystarczy porównać np. badania Kwiryny Handke (twórczość Stefana Żeromskiego), Ewy Kaptur (powieści Michała Choromańskiego) czy Joanny Rychter (poezja Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej) [Handke 2002: 58; Kaptur 2017: 30–32; Rychter 2014].

przedmiotem analiz zawartych w tym artykule¹⁶, jeżeli więc pojawiły się w tekście, to – niejako na drugim planie.

Bibliografia

Źródła (wraz ze stosowanymi skrótami)

- CzS – Pasierb Janusz Stanisław (1985), *Czarna skrzynka*, Warszawa.
 DZ – Pasierb Janusz Stanisław (1989), *Doświadczenie ziemi*, Kraków.
 PŁ – Pasierb Janusz Stanisław (2001a), *Puste łąki*, Pelplin.
 TTB – Pasierb Janusz Stanisław (2001b), *Ten i tamten brzeg*, Pelplin.
 WD – Pasierb Janusz Stanisław (1988), *Wnętrze dłoni*, Łódź.
 ZP – Pasierb Janusz Stanisław (1982), *Zdejmowanie pieczęci*, Warszawa.

Literatura

- Badyda Ewa (2011), *Jasny i ciemny w poezji Zbigniewa Herberta – w świetle jej wartości aksjologicznych*, w: *Język pisarzy*, t. 3: *Problemy słownictwa*, red. Tomasz Korpysz, Anna Kozłowska, Warszawa, s. 187–200.
 Bielska-Krawczyk Joanna (2012), *Widząc czarno, widzieć jednak kolorowo: kolory poezji ks. Janusza Stanisława Pasierba*, „Litteraria Copernicana”, nr 2, s. 169–177.
 Borkowska Małgorzata (2003), *Modlitwa, słowo i sztuka w poezji ks. Janusza St. Pasierba*, Lublin.
 Chrzęstowska Bożena (1997), „Wierzę wierszem”. *O poezji kapłańskiej*, w: *Religijne aspekty literatury polskiej XX wieku*, red. Maria Jasińska-Wojtkowska, Jerzy Świąch, Lublin, s. 217–302.
 Grimal Pierre (1987), *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*, przeł. Maria Bronarska, Wrocław.
 Handke Kwiryna, red. (2002), *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 5: *Świat barw*, Kraków.
 Kaptur Ewa (2017), *Nazwy barw w powieściach Michała Choromańskiego*, Poznań.
 Kopaliński Władysław (2001), *Słownik symboli*, Warszawa.
 Kowalewska-Dąbrowska Jolanta (2013), *Tekst poetycki jako przedmiot badań lingwistycznych. Teoria i praktyka w kontekście semantycznych interpretacji utworów poetyckich Janusza Pasierba oraz Anny Kamieńskiej*, Pelplin.

16 Leksemy z określonych pól semantycznych zostaną opracowane w innym artykule, dotyczącym tylko nazw barw w wybranej twórczości Janusza Stanisława Pasierba.

- Kranicki Krzysztof (2014), *Poezja doświadczenia sacrum. Wokół twórczości poetyckiej Janusza S. Pasierba*, Gdańsk.
- Kudyba Wojciech (2006), „Rana, która przyzywa Boga”. O twórczości poetyckiej ks. Janusza St. Pasierba, Lublin.
- Linkner Tadeusz (1998), *W misji słowa. Twardowski – Pasierb – Damrot – Św. Wojciech*, Pelplin.
- Ochwat Magdalena (2014), *Poezja paradoksów – paradoksy w poezji. Poetycka teologia Jana Twardowskiego, Janusza Stanisława Pasierba, Waclawa Oszejcy*, Katowice.
- Otto Rudolf (1999), *Świętość: elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*, przeł. Bogdan Kupis, Warszawa.
- Rybka Małgorzata (2014), *Kształtem jest miłość. Obraz miłości w tekstach Jana Pawła II*, Poznań.
- Peroń Małgorzata (2015), *Plastyczna mapa świata. Poezja ks. Janusza St. Pasierba wobec sztuk wizualnych*, Lublin.
- Rychter Joanna (2014), *Językowa kreacja barw w poezji Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej*, Szczecin.
- Sochoń Jan (2004), *Kapłan-poeta. Czy interpretacja poezji ks. Janusza St. Pasierba domaga się wiedzy o jego kapłaństwie?*, w: *Ksiądz Janusz Stanisław Pasierb. Kapłan – poeta – humanista. Materiały z sesji zorganizowanej w 10. rocznicę śmierci, Pelplin, 13 grudnia 2003 r.*, Pelplin, s. 31–48.
- Sochoń Jan (2012), *Pasierb i my*, w: tenże, *Poszukiwanie literatury*, Warszawa, s. 191–244.
- Sykuła Ewa (2004), *Pasja według Pasierba*, Lublin.
- Tokarski Ryszard (2004), *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.
- Zarębianka Zofia (2001), *Człowiek, ziemia, Bóg – przestrzeń wewnętrzna w poezji Janusza Stanisława Pasierba*, „Topos”, nr 2–3, s. 30–31.

Ewa Kaptur, Jolanta Sławek

Between Light and Darkness. On the Selected Lexemes Expressing the Intensity of Light in the Works of Janusz Stanisław Pasierb

The poetic texts of priest Pasierb present a peculiar sensitivity to the names of colours. The author of *Koziorożec* (*Capricorn*) paid particular attention to the role of light, hence his works present a separate category of expressions regarding light and darkness, flash and brightness. It is the result of, among others, the culturally-conditioned evaluation of *light* and *dark* and the related axiological attitude towards the world. Also present are numerous lexemes situated in the lexical field of, for instance, red, yellow, golden, blue, black and white. The collected material shows that the names of colours present in Pasierb's works do not so much name reality as

co-create the mood of particular texts, creating as a result a set of delicate poetic impressions.

KEYWORDS: poetic world; colour; brightness; darkness; symbol.

dr hab. Ewa Kaptur [ORCID: 0000-0001-8094-9889] – Pracownia Leksykologii i Logopedii, Instytut Filologii Polskiej UAM; zainteresowania badawcze: język tekstów użytkowych (ze szczególnym uwzględnieniem tekstów funeralnych), język pisarzy, komunikacja, mowa i wymowa oraz prawidłowa emisja głosu w pracy nauczyciela i logopedy, wczesna interwencja logopedyczna.

dr hab. Jolanta Sławek [ORCID: 0000-0002-8100-9829] – Pracownia Leksykologii i Logopedii, Instytut Filologii Polskiej UAM; zainteresowania badawcze: sposoby oddziaływania społecznego we współczesnej komunikacji medialnej, analiza lingwistyczna i tekstologiczna tekstów religijnych i poetyckich, a także: problemy diagnostyczne i terapeutyczne dotyczące zaburzeń mowy u dzieci z ASD oraz chorych neurologicznie, terapia miofunkcyjna, alternatywne i wspomagające metody komunikowania.