

Grażyna BALOWSKA
Opole

**Świat malowany słowem.
Analiza pola semantycznego nazw barw
w *Máju* Karla Hynka Máchy¹**

Po ukazaniu się drukiem pod koniec kwietnia 1836 roku poematu *Máj* rozgorzała druzgocząca krytyka poety i jego dzieła. Głównymi krytykami Máchy byli między innymi Josef Chmelenský, Jan Tomíček, Josef Kajetán Tyl, Josef Palacký, Josef Jungmann czy František Čelakovský. Zarzucali oni poecie przede wszystkim to, że wprowadza do czeskiej literatury niepokojące motywy, idee i uczucia, które są w sprzeczności z tym, co zwolennicy programu narodowego uważali za odpowiednie i pożądane. Tak więc konstrukcja głównego bohatera-przestępcy, który przeżył zawód miłosny i mści się za krzywdę swojej ukochanej, jawiła się jako wysoce nieodpowiednia (por. Pohorský 1978). Podobnie jak i nieodpowiednia wydawała się strona ideowa utworu, będącego głęboką filozoficzną refleksją nad lękiem człowieka przed śmiercią, traktowaną jako ostateczny koniec. Ten sceptycyzm Máchy wynikający z jego przeświadczenia, że człowiek podlega w świecie siłom, o których nic nie wie, że o jego losach nie decyduje dobrotliwy stwórca (Bóg), ale okrutny ojciec, prowadzi do kryzysu wiary w życie pozagrobowe, którego symbolem jest *pusté nic* (II śpiew) (por. Svoboda 1998, s. 71–72).

Krytyka powyższych treści przez współczesnych Másze staje się zrozumiała (choć nie do końca usprawiedliwiona) w obliczu faktu od-

¹ Referat został wygłoszony na międzynarodowej konferencji naukowej *Karel Hynek Mácha a evropský romantismus*, zorganizowanej w dniach 13–15 kwietnia 2010 r. w Ołomuńcu w ramach Programu Operacyjnego Współpracy Transgranicznej RCZ-RP-2007–2013.

radzania się w tym czasie narodu czeskiego, budzenia się jego świadomości narodowej i językowej, kształtowania nowożytnego języka literackiego. W okresie tym panowało powszechne przekonanie, że literatura piękna powinna być podporządkowana w pierwszej kolejności procesom odrodzeniowym, winna więc pełnić funkcję edukacyjną i budzielską. Przedstawiana w niej przyszłość (ale jak wiemy i przeszłość) musi być świetlana i pełna nadziei.

Józef Waczków (1971) podkreśla, że chciano na nowo zaszcześcić ducha słowiańskiego, jak mniemano niemal całkowicie zgermanizowanemu społeczeństwu czeskiemu. Odnalezienie tego ducha miało przyczynić się do odzyskania tożsamości narodowej, stąd niechęć budzieli do wszystkiego, co obce i niesłowiańskie. Ale paradoksalnie, chcąc budzić słowiańskiego ducha, odrzucali też wszystko to, co np. uważali za polskie w twórczości Máchy. Było to uzasadnione, ponieważ polski mesjanizm był sprzeczny z ówczesnym sądem Jana Kollára, że Słowianie są miłośnikami pokoju. Tłumacz *Mája* pisze na ten temat: „Krytycy ci zarzucają poecie „nieczeskość i niesłowiańskość”, nihilizm, „brak idei” i nieuzasadnione przeszczerpienie na grunt czeski pierwiastków obcych sielskiemu z usposobienia i niebuntowniczości narodowi czeskiemu, byronizm i polskie „odszczerpienie” (twórczość Máchy nazywano nawet jednym wielkim polonizmem). Ówczesni luminarze czescy żądali od literatury krzepienia w narodzie uczuć pogodnych i wiary w piękno i harmonijność istniejącego świata. Duch słowiański, którego chcieli rozbudzić w czeskim społeczeństwie, polegał ich zdaniem na optymizmie życiowym i idyllicznym traktowaniu rzeczywistości” (Waczków 1971, s. 8)².

² Por. także ciekawy artykuł K. Zlína traktujący o odrzuceniu, jakiego doznawał K. H. Mácha już od początku swojej drogi artystycznej, a zwłaszcza fragment: „Je zřejmé, že vůdčí osobnosti první poloviny 19. století, ovlivněné filozofií pozitivismu a houfně se ubírající idylickou krajinou „obrozenecké selanky”, musely velmi brzy konstatovat, že básník Mácha kráčí v jejich protisměru, k neznámým horizontům. Verše jeho básně Těžkomyslnost (z roku 1833) kladly nábožensky a filozoficky nepřípustné otázky – a vydávaly ještě nepřípustnější odpovědi [...]” (Zlín 2010, s. 20).

Jakże inne treści – znane także z dzieł europejskiego romantyzmu – znajdujemy w *Máju*. Z całą pewnością pod tym względem jego autor wyprzedził swą epokę. Słusznie więc zauważa Miloš Pohorský:

Jestliže jinde v Evropě charakterizoval romantismus hlavně konflikt mezi básníkem a platnými normami společenského života a jeho morálkou, [...] pak v české literatuře přistupovalo ještě napětí mezi spisovatelem a programem a praxí národního hnutí. [...] Ke specifickým znakům českého romantismu patří tedy skutečnost, že prosazení tohoto významného kulturního směru [...] bylo trvale provázáno a znesnadňováno varováním a obavami, aby se spisovatel nedostal do nesouladu s platným obrozenským programem. Jako specifický rys českého romantismu tak můžeme označit také strach před romantismem (Pohorský 1978, s. 7).

Wiek XX przyniósł „stopniowe spłacanie długu” należnego Másze. Spośród wielu wybitnych badaczy spuścizny poety wspomnijmy kluczowe nazwiska choćby Arne Nováka, Františka X. Šaldę, Jana Mukařovského i wielu innych³. W naszym artykule będzie nas jednak interesował z konieczności jeden aspekt twórczości Máchy, który pozwala poznać go jako wyjątkowego kolorystę, uchodzącego w pewnym sensie za prekursora impresjonizmu, dla którego tworzyłem jest język, w szczególności zaś nazwy barw. Barwa bowiem (obok kształtu) jest istotą malarstwa. Malarz przedstawia dzieło, które właściwie „narzuca się” odbiorcy, prezentuje pewną skończoną wizję zjawiska świetlnego i – jak twierdzi Stanisław Witkiewicz – „zmusza do widzenia w obrazie tego tylko, co sam malarz widział i przedstawił, bez względu na uprzednie wrażenia widza [...]” (Witkiewicz 1947, s. 6). Poeta zaś opisujący rzeczywistość za pomocą barw nie jest pewien, czy odbiorca dozna takich samych wrażeń jak on, ponieważ odbiór opisanego obrazu zależy od tego, w jaki sposób czytelnik potrafi wykorzystać zasób wrażeń wzrokowych zakodowanych w jego umyśle, inaczej mówiąc, językowy obraz nazw barw zależy tu od kompetencji

³ Z niezwykle obszernej literatury przedmiotu warto wymienić (w porządku chronologicznym) przynajmniej niektóre pozycje, np.: Karel Hynek Mácha, *osobnost, dílo, ohlas* (1937), *Torso a tajemství Máchova díla* (1938), *Věčný Mácha* (1940), *Realita slova Máchova* (1966), *Prostor Máchova díla* (1986), *Mácha redi-vivus (1810–2010)* (2010).

językowych jak nadawcy, tak i odbiorcy komunikatu, jakim jest dzieło literackie (por. Gendra 2005).

Nazwy barw funkcjonujące w każdym języku są istotnym leksykalnym elementem obrazowania artystycznego. Zawarte w utworze poetyckim, odwołując się do percepcji wzrokowej odbiorcy dzieła, przedstawiają obraz otaczającej rzeczywistości niejako „słowem malowany”. Służą także do symboliczno-metaforycznego opisu przeżyć „ja” lirycznego, a więc pozwalają na wgląd w wewnętrzne życie człowieka jako jednostki i tym samym ułatwiają zrozumienie złożoności jego psychiki.

Chociaż mowa ludzka jest bogata w określenia nazw barw oraz ich subtelnych odcieni, to jednak żaden język nie posiada zasobu leksykalnego, który w pełni odzwierciedlałby wszystkie kolory wyodrębnione wzrokowo przez człowieka (por. Gendra 2005). Zawsze też istnieje możliwość, że opis pewnej barwy wywoła u różnych odbiorców różne skojarzenia kolorystyczne (por. Witkiewicz 1947). Stąd też i nasze rozważania nie stawiają sobie za cel ostatecznej interpretacji materiału językowego. Centrum zainteresowania stanowić tu będzie analiza leksykalno-semantyczna pola nazw barw, występujących w utworze *Máj*. Klasyfikacji nazw barw dokonaliśmy w oparciu o dwudzielną podział barw na monochromatyczne, czyli proste, i achromatyczne, czyli niekolorowe, będące różnymi odcieniami szarości pomiędzy bielą i czernią (por. *Encyklopedia...* 1973, s. 217). W analizie uwzględniono zarówno podstawowe jak i niepodstawowe nazwy barw, jak również określenia odnoszące się do intensywności nasycenia światłem oraz efektu połyskiwania. Jednostki leksykalne składające się na poszczególne pola reprezentują różne części mowy: rzeczowniki, przymiotniki, czasowniki oraz przysłówki. Zostają one podane wraz z oznaczeniem frekwencji.

Barwy monochromatyczne przedstawiamy w kolejności zgodnej z kolejnością poszczególnych pasm tęczy⁴. Są one reprezentowane przez następujące leksemy:

⁴ Tęcza – zjawisko optyczne i meteorologiczne, występujące w postaci charakterystycznego wielobarwnego łuku widocznego wówczas, gdy Słońce oświetla

1. Kolor czerwony: *červánky* 1 'zorza polarna, jutrzienka'; *brunátný* 1 'purpurowy, paśowy, szkarłatny', *rudý* 4 'czerwony, ciemnoczerwony', *růžný* 1 'różowy', *růžojasný* 1, *růžový* 6, *temnorudý* 1; *zardíti se* 1 'zarumienić się, zaczerwienić się'; *rudě* 1.
2. Kolor żółty: *zlato* 1, *zlatý* 1.
3. Kolor zielony: *zelený* 3; *zeleně* 4.
4. Kolor niebieski: *blankyt* 1 'książk. błękit', *modro* (subst.) 3 'błękit'; *blankytný* 1, *lazurný* 1 'lazurowy, błękitny', *modravý* 2 'niebieskawy, błękitnawy', *modrý* 8 'niebieski, błękitny, modry', *siný* 2 'siny'; *modro* (adv.) 2 'niebiesko'.

Barwy achromatyczne zaś określane są przez poniższe wyrazy:

1. Kolor biały: *bělost* 1; *bělavý* 1, *bílý* 26, *sněhobílý* 1, *stříbrný* 1, *stříbrící* 1.
2. Kolor czarny: *černý* 3.
3. Kolor szary: *šedý* 3.

Intensywność nasycenia światłem prezentują leksemy: *jasno* 2, *světlo* 6, *šero* 'półmrok' 2, *stín* 15, *temno* 7, *temnost* 1, *temnota* 2, *tma* 3; *jasný* 5, *světlý* 2, *bledý* 18, *ubledlý* 4, *zbledlý* 1, *pološery* 1 'od pološero = półmrok', *stinny* 2 'cienisty, zacieniony', *temný* 18; *svítiti* 4, *osvítiti* 1, *stíniti* 1; *jasně* 2, *bledě* 1, *temně* 2.

Effekt połyskiwania osiągnąć jest przez zastosowanie poniższych określeń: *blesk* 1 'błysk, rozbłysk', *lesk* 1 'blask, połysk'; *blysknavý* 1 'błyszcący, lśniący, błyskotliwy', *svítivý* 1 'świecący, błyszczący'; *blysknouti* 2 'błysnąć, zalśnić, zamigotać', *blyštiti* 1 'błyszcząć, świecić, lśnić, połyskiwać', *leskouti se* 1 'lśnić, błyszcząć, świecić'.

Jak widać z przytoczonego powyżej materiału spektrum kolorystyczne w *Máju* obejmuje nazwy barw monochromatycznych przynależne do czterech pasm tęczy: czerwonego, żółtego, niebieskiego

i zielonego. Nie zostały natomiast zarejestrowane barwy drugiego pasma – pomarańczowego oraz pasma szóstego – fioletowego. Spośród zaś tych czterech subpól tylko dwa kolory – czerwony i niebieski – posiadają rozbudowane pole, obejmujące zarówno leksemy synonimiczne, np. *blankyt/modro*, jak i odcienie, np. *brunátný* – *rudý* oraz intensywność, np. *růžojasný* – *růžový*, *modrý* – *modravý* itp. Kolor zielony reprezentuje tylko jedna podstawowa barwa – zieleń, natomiast kolor żółty barwa złota. Możemy ją jednak uznać właściwie za barwę podstawową dla pola koloru żółtego. Potwierdzają bowiem to badania Ryszarda Tokarskiego, który stwierdził, że obie nazwy, żółta i złota, łączy bardzo bliskie pokrewieństwo semantyczne i oba powyższe określenia znajdują się w centrum tego pola (Tokarski 1995, s. 114).

Pole nazw achromatycznych można również określić jako mało rozwinięte: zaledwie kolor biały posiada kilka reprezentacji w postaci odcieni, np. *bílý* – *sněhobílý*, czy intensywności, np. *bílý* – *bělavý*. Natomiast czerń i szarość są reprezentowane tylko przez nazwy podstawowe *černý* i *šedý*.

Natomiast pozostałe dwa subpola są już wyraźniej rozbudowane. Pierwsze z nich, przedstawiające różną intensywność nasycenia światłem zawiera 22 określenia odnoszące się do nasycenia światłem od jasności do ciemności wraz z fazami pośrednimi, np.: *světlý* – *bledý* – *stinny* – *temný*. Drugie zaś, obrazujące efekt połyskiwania, obejmuje 7 określeń, np.: *blesk*, *svítivý*, *leskouti se*.

Zanim przejdziemy do przedstawienia użyc kontekstowych leksemów oznaczających barwy, przyjrzyjmy się pokrótce niektórym danym ilościowym. *Máj* obejmuje 4280 słowoform (wyrazów), wśród których występuje 1195 haseł (por. Hausenblas 1967, s. 281). Wskaźnik prawdopodobieństwa empirycznego wynosi tu 3,58. Z kolei pole semantyczne kolorów wyodrębnionych w naszym materiale wynosi 191 słowoform i 58 haseł, z czego 83 słowoformy i 29 haseł to nazwy barw monochromatycznych i achromatycznych, a 108 słowoform i 29 haseł to określenia intensywności nasycenia światłem i efektu połyskiwania. W związku z tym wskaźnik prawdopodobieństwa empirycznego nazw barw wynosi w naszym materiale 3,29, co nie odbie-

krople wody w ziemskiej atmosferze. Tęcza powstaje w wyniku rozszczepienia światła załamującego i odbijającego się wewnątrz kropli wody (np. deszczu) o kształcie zbliżonym do kulistego.

ga w wyraźnie znaczący sposób od ogólnej frekwencji względnej słowa w *Máju* 3,58 (różnica 0,29). Biorąc jednak pod uwagę frekwencję pierwszej części pola, zawierającej tylko nazwy barw monochromatycznych i achromatycznych, wskaźnik prawdopodobieństwa empirycznego jest już niższy i wynosi 2,86, a co za tym idzie różnica od ogólnej frekwencji wzrasta (0,72). W przeciwieństwie do powyższego wskaźnik prawdopodobieństwa empirycznego składowych drugiej części pola nazw kolorów, a więc określeń intensywności nasycenia światłem i efektu połyskiwania, wynosi 3,72 i jest nieznacznie wyższy niż ogólna frekwencja względna słowa w *Máju* (różnica 0,14).

Dla nas jednak ciekawsza jest wyraźna różnica frekwencji względnej dwóch wydzielonych wyżej części pola 2,86 i 3,72 (0,86), ponieważ powyższe dane liczbowe świadczą o tym, że Mácha mistrzostwo obrazowania kolorystycznego osiągnął w dużej mierze dzięki opisowi wzajemnego przenikania się światła i cieni, uwzględniając w ten sposób różnice intensywności barwy wynikające z oświetlenia elementów prezentowanej rzeczywistości. Potwierdza to także fakt, że wśród pierwszej dwudziestki (na 61 słów) wyrazów autosemantycznych⁵ o frekwencji > 10 znajdują się trzy określenia intensywności nasycenia światłem: *temný* (f=20, ranga 15), *stín* (f=19, ranga 18), *bledý* (f=18, ranga 19) (przytoczone zgodnie z malejącą frekwencją). W tym sensie można mówić o pewnym prekursorstwie impresjonistycznym Máchy, ponieważ w późniejszym nurcie malarstwa znaczącą rolę odgrywało światło. Impresjoniści przywiązywali wielką wagę do ukazywania elementów rzeczywistości – głównie przyrody – w naturalnym oświetleniu, które ulega bardzo szybkim przemianom, a gra światła

⁵ Wśród autosemantycznych wyrazów o frekwencji > 10 znajdują się 4 leksemy z naszego materiału językowego. Jeden z nich to podstawowa nazwa barwy – *bilý* (f=26, zajmuje 8. pozycję rangową), natomiast pozostałe to określenia intensywności koloru: *temný* (f=20, ranga 15), *stín* (f=19, ranga 18), *bledý* (f=18, ranga 19) (przytoczone zgodnie z malejącą frekwencją). *Hapax legomena* w badanym materiale to 30 haseł. Jest to liczbowo ponad połowa pola semantycznego (50,8%). Natomiast *hapax legomena* w całości *Mája* to 48 % (574 hasła na 1195).

i cieni pozwalała utrzymywać ulotne, subiektywne wrażenia, jakie powstają w kontakcie z przyrodą⁶.

Przyjrzyjmy się poniżej przykładom użycia kontekstowych nazw barw w poemacie *Máj*, co pozwoli na zegzemplifikowanie malarskiego kunsztu poety. Przedstawiając kolorystyczne obrazowanie utworu, poświęćmy przede wszystkim uwagę najbardziej – jak się wydaje – symptomatycznym dla poety opisom bujnej majowej przyrody. Już pierwszy wers poematu *Byl pozdní večer – první máj* (Mácha 1974, s. 11) zapowiada opis wieczornej pory pierwszego majowego dnia, po którym możemy się spodziewać także odniesienia do zachodu słońca. Tak więc opis zachodu słońca jak również jego wschodu w dalszej części utworu prezentują Máchę jako subtelного kolorystę, posiadającego – jak twierdzi Arne Novák – „neobyčejný smysl pro barvu červenou” (Novák 1911, s. 27). Ale nie tylko różne odcienie czerwieni towarzyszą wschodowi i zachodowi słońca, również obecne są w tych opisach kolory zielony i niebieski, które w sposób naturalny w przyrodzie łączą się ze sobą, czego potwierdzeniem jest także ich rozkład w tęczy: stanowią czwarte i piąte jej pasmo. Istotne jest również w tych opisach uchwycenie przez poetę ulotnych świetlnych kontrastów i gry światła, spowodowanej szybko zmieniającym się oświetleniem.

Vyšlého slunce rudá zář
zločince bledou barví tvář,
a slzy s oka stírá,

⁶ Impresjoniści malowali cienie za pomocą zmieszanych kolorów podstawowych, bez użycia czerni. Impresjonizm nie zgłębia żadnych metafizycznych problemów, ale koncentruje się na powierzchowności, ulotności chwili, nastroju, kolorystyce, oświetleniu. Malarze tego nurtu odwołują się do badań fizycznych, w myśl których światło jest mieszaniną wszystkich barw tęczy. Duże znaczenie miały także dla nich badania chemiczne i prawo równoczesnego kontrastu twierdzące, że oko widząc jakąś barwę, zawsze wytwarza barwę dopełniającą. Zgodnie z tym prawem położone obok siebie na obrazie dwie dowolne barwy dopełniające oko widzi jako wzajemnie maksymalnie zróżnicowane. Dla malarza-impresjonisty istotna była w związku z tym wskazówka praktyczna, że jeśli na obrazie znajdują się obok siebie dwie barwy dopełniające, to będą one się wyróżniać spośród wszelkich innych zestawień dwu barw (por. *Encyklopedia...* 1973, hasło *Impresjonizm*).

jenž smutně v dálku zírá.
 Hluboko pod ním krásný dol,
 temné jej hory hroubí kol,
 lesů věnec objímá.
 Jasné jezero dřímá
 u středu kvetoucího dolu.
 Nejbliž se modro k břehu vine,
 dále zeleně zakvítá.
 vždy zeleněji prosvítá,
 až posléz v bledé jasno splyne.
 (s. 32)⁷

Modravé páry z lesů temných
 v růžové nebe vstupují,
 i nad jezerem barev jemných
 modré se mlhy houpají;
 (s. 30)

Za tou v dálce pode mrakem
 temnorudý požár hoří,
 po jehožto rudé tváři
 noční ptactvo kola vetší
 jako by plamennou branou
 nyní v dálku zalátalo.
 (s. 36)

W obrazie wschodu słońca widzimy także elementy krajobrazu w kolorze białym, skonstrastowane tu z zieloną⁸ i niebieską tonią jeziora.

Ledvaže však nad modré temno hor
 brunátné slunce rudě zasvitnulo,

⁷ W nawiasie podane są strony, z których zaczerpnięto przykłady. Wszystkie cytaty pochodzą z następującego wydania Karel Hynek Mácha, *Máj*, Bratysława 1974.

⁸ Podobne połączenie zieleni i bieli znajdziemy także w Mickiewiczowskim opisie wiosennej przyrody w *Panu Tadeuszu* oraz w opisie Zosi na tle tej przyrody. Zwrócił na to uwagę już S. Witkiewicz w swoim studium na temat A. Mickiewicza. Przyjrzyjmy się jego uwagom: „Świeciły się z daleka pobielane ściany, | Tym bielsze, że odbite

tu náhle ze sna všecho procitnulo,
 a vesel plesá vešken živý tvor.
 V jezeru zeleném bílý je ptáků sbor,
 a lehkých člunků běh i rychlé veslování
 modravé stíny vln v rudé pruhy rozhání.
 (s. 30)

Bílé dvory u velkém kolu
 sem tam jezera hroubí břeh.
 V jezeru bílých ptáků sbor,
 a malých člunků rychlý běh,
 až kde jezero v temno hor
 v modré se dálce níží.
 (s. 32)

Kde v širé jezero uzounký ostrov sahá,
 z nějž města malého i bílé věže stín
 hlubokoť stopený v zelený vody klín.
 (s. 31)

Zdolności malarskie, choć właściwiej należałoby powiedzieć malarski talent Máchy, pozwoliły mu na uchwycenie za pomocą kolorów

od ciemnej zieleni |Topoli. Tu już widać, że Mickiewicz nie tylko widzi dobrze barwę przedmiotów, ale zaznaczając zmianę ich natężenia w stosunku do siebie, daje dowód głębokiego poczucia harmonii. [...] Biała ściana domu w stosunku do czystej kartki białego papieru będzie się zdawała brudnawożółta, »tym bielszą« zaś w stosunku do »ciemnej zieleni topoli« (Witkiewicz 1947, s. 8–9) oraz

[...] *szła dziewczyna w bieliznę ubrana,*
W majowej zieloności tonąc po kolana [...],
I raz mu się zdawało, że znowu z okienka
Błysnęła tajemnicza, bieluchna sukienka,
I coś lekkiego znowu upadło z wysoka,
I przeleciawszy cały ogród w mgnieniu oka,
Pomiędzy zielonymi świeciło ogórki [...].

Ta Zosia tak bierna, tak mało skomplikowana pod względem psychologicznym, widnieje przez barwy i światła, które ją opromieniają, przy każdym ukazaniu się w poemacie (Witkiewicz 1947, s. 30–31).

krótkotrwałych momentów przejścia pomiędzy majowym wieczorem a nocą, kiedy barwy zorzy i blask księżyca oraz ich odbicie w tafli jeziora łączą się ze sobą dając nową jakość.

Ouplné lúny krásná tvář –
tak bledě jasná jasně bledá,
jak milence milenka hledá –
ve růžovou vzplanula zář;
na vodách obrazy své zřela,
a sama k sobě láskou mřela.
Dál blyštil bledý dvorů stín,
jenž k sobě šly vždy blíž a blíž,
jak v objetí by níž a níž
se vinuly v soumraku klín,
až posléz šerem vjedno splynou.
(s. 11–12)

„Jak krásnáť noc! Jak krásný svět!
Jak světlo – stín se střídá! ”
(s. 19)

Na zakończenie warto jeszcze przytoczyć słowa Arne Nováka:

Přirovnáme-li posléze *Máj* k [...] přechodným a průpravným pokusům koloristickým [např. *Krkonošská pouť*, *Valdice*], překvapí nás neobyčejný pokrok, jež Mácha učinil od roku 1833 do roku 1835 a 1836. [...] Takové barevné jemnosti byly Máchovi v *Krkonošské pouti* ještě nedostupny, ač právě tam se básník-malíř barevně a světelně osvobozoval jak od jednotvárné temnoty nočních elegií, tak od jednostranného světelného ladění Byronova (Novák 1911, s. 28).

Literatura

- Encyklopedia Powszechna PWN, 1973, t. 1, Warszawa.
Gendera K., 2005, *Nazwy barw w Chłopach Władysława Reymonta*, „Język Polski” LXXXV, s. 328–336.
Hausenblas K., 1966, *Zobrazení prostoru v Máchově Májí*, [w:] *Realita slova Máchova*, red. R. Grebeníčková, O. Králík, Praha, s. 67–111, 281–300.
Karel Hynek Mácha, *osobnost, dílo, ohlas*, 1937, red. A. Novák, Praha.
Mácha K. H., 1974, *Máj*, Bratislava.
Mácha redivivus (1810–2010), 2010, red. A. Haman, R. Kopáč, Praha.

Novák A., 1911, *Máchova »Krkonošská pouť«*. Zvláštní otisk z „Listů filologických” 1911, roč. XXXVIII, Praha.

Pohorský M., 1978, *Český romantismus v evropském kontextu*, „Česká literatura” 26, s. 1–9.

Prostor Máchova díla, 1986, J. Kotalík, P. Vašák, Praha.

Realita slova Máchova, 1966, red. R. Grebeníčková, O. Králík, Praha.

Svoboda J., 1998, *Z obzoru tvorby. Kapitoly z české literatury*, Ostrava.

Tokarski R., 1995, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin.

Torso a tajemství Máchova díla, 1938, red. J. Mukařovský, Praha.

Věčný Mácha, 1940, Praha.

Waczków J., 1971, *Wstęp*, [w:] Karel Hynek Mácha, *Máj. Wybór poezji. Wybrał, przełożył i wstępem opatrzył Józef Waczków*, Warszawa, s. 5–15.

Witkiewicz S., 1947, *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa.

Zlín K., 2010, *Demiurg zapřený nezralým národem*, [w:] *Mácha redivivus (1810–2010)*, red. A. Haman, R. Kopáč, Praha, s. 15–25.

Summary

Authoress, in her article, presents semantic field of colours in the most important work of Czech romanticism entitled *Máj* written by Karel Hynek Mácha. She classifies names of colours expressed with use of nouns, adjectives, adverbs and verbs according to the following bands of the rainbow. Besides that, she also lists lexemes, which are expressing intensity of light's saturation and effect of glitter. Authoress comes to the conclusion, that important place in the description of May's adventure is taken by play of lights as well as capture of transitory light contrasts by Karel Hynek Mácha.