

# Ewa Sławkowa

---

## Funkcje leksyki kolorystycznej w prozie Andrzeja Stasiuka

---

Język Artystyczny 14, 115-126

---

2010

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## Funkcje leksyki kolorystycznej w prozie Andrzeja Stasiuka<sup>1</sup>

Żdźbła i pętelki **kolorowej** włóczki układały się w wizerunek dukielskiego ratusza. Przypominało to łąn **wielobarwnej** trawy. **Błękitne** kosmate niebo jeżyło się nad białym budynkiem [...]. W następnych ramach przedstawione były kamieniczki, Rynek, Maria Magdalena, Bernardyni, wszystko w cudowności **pastelowych kolorów**, nieskalane cieniem, miejscami tylko obwiedzione czarnym konturem [...], lecz czystsze, **jaskrawsze** i nasiąknięte **słońcem** jak **czerwona** łąka.

D, s. 19

Teraz od zachodu rozpościerał się **purpurowy** pióropusz. **Płonąca czerwona** dłoń wisała nad równiną, powyżej w dole, wśród kukurydzianych pól snuł się już **błękitny mrok**. [...] siedzieliśmy tyłem do kierunku jazdy, więc ten zachód, ta rozlana świetlista krew wciąż były przed nami powyżej, widzieliśmy, jak **mrok** powoli wychodzi z ziemi [...] i w końcu wszystko gaśnie, a w czerwonym wagoniku zapalają się **światła**.

JB, s. 61

Paryż był **szarobłękitny**, Londyn **lekkim zielonkawym**, Madryt brązowy z **oliwkowym** odcieniem. Wiedeń chyba **czerwony**, wpadający w **róż**. Berlin na pewno **bury**. W dzieciństwie nie tylko samogłoski mają swoje kolory. Właściwie wszystkie rzeczy, zwłaszcza te nigdy nie widziane, emanują tajemniczym **blaskiem**.

ME, s. 131

Przytoczone fragmenty z *Dukli* i *Jadąc do Babadag* Andrzeja Stasiuka nie należą w twórczości pisarza do przykładów odosobnionych. Rodzaj wrażliwości pisarza na kolory, pewien typ kolorystycznej wyobraźni — a taką roboczą tezę tu w tej chwili stawiamy — organizuje tkankę semantyczną jego utworów. Lek-

<sup>1</sup> Przytaczając fragmenty poszczególnych utworów Andrzeja Stasiuka, stosuję następujące skróty: *Dukla*. Wołowiec 2005 (D); *Jadąc do Babadag*. Wołowiec 2004 (JB); *Moja Europa*. Wołowiec 2001 (współautorstwo — J. Andruchowycz — ME); *Opowieści galicyjskie*. Wołowiec 2006 (OG). Pogrubiona czcionka w cytatach — E.S.

syka związana z kolorami jest nie tylko bardzo częstym składnikiem języka tej twórczości, istotnym elementem współtworzącym jego warstwę znaczeniową, ale przede wszystkim jest tym czynnikiem, który konstruując wymiar semantyczny dzieła, nadaje mu specyficzną, niesprowadzalną do innych i nieporównywalną z innymi jakość.

Możemy o tej prozie powiedzieć, że stanowi swoisty dokument sensualnego odbioru świata, w czym pod tym względem wydaje się szczególnie bliska Kapuścińskiemu, obdarzonemu — jak sformułował to cytowany przez Domosławskiego Rotfeld — „niezwykłym talentem zmysłowego odbioru rzeczywistości” (D o m o s ł a w s k i 2010: 400). To jednak, co w sposób wyjątkowy naznacza język tej twórczości, co go wręcz w pewnym sensie stygmatyzuje, a w konsekwencji różni od języka autora *Cesarza*, to postrzeganie świata przez pryzmat barw. Ten punkt widzenia — jak nazwaliby ten fenomen kognitywiści (L a n g a c k e r 1999) — jest w prozie Stasiuka szczególnie uprzywilejowany. Dla sposobu doświadczania świata przez pisarza i — jak powiedzieliby zwolennicy językoznawstwa kognitywnego — dla pewnego typu myślenia o nim oraz dla diagnozowania zachodzących w nim procesów, który to sposób zostanie następnie przetransponowany na kreację świata przedstawionego poszczególnych tekstów, ten aspekt percepcji wzrokowej wydaje się najważniejszy. O jej znaczeniu mówi pisarz wprost:

[...] granica między widzialnym i niewidzialnym, rzeczywistym i wyobrażonym zachowana jest tylko ze względu na ułomność naszego wzroku, który żeby coś dostrzec, musi na coś patrzeć.

D, s. 20

Tym, co przyciąga wzrok pisarza najbardziej, jest **kolor**, i on to właśnie będzie stanowić tę cechę przedmiotu, która zostanie przez niego w sposób szczególny wyeksponowana.

Jeżeli bowiem — jak pisze Ryszard Kapuściński — „Wszyscy jesteśmy fotografami potrafiącymi za pomocą zmiennej ogniskowej naszych aparatów powiększać, zmniejszać, wyodrębnić albo pomijać obraz każdego obiektu lub sceny” (K a p u ś c i ń s k i 2005), a stwierdzenie to uznano — przypomnijmy — za szczególnie trafne sformułowanie założeń leżących u podstaw językoznawstwa kognitywnego (T a b a k o w s k a 2004: 48), to jednocześnie, jako konceptualizatorzy-fotografowie właśnie, możemy ten wybrany przez nas obraz utrwalić na biało-czarnym lub kolorowym filmie. A jeżeli — jak stwierdza Sienkiewicz — „każdy tekst (i każdy dyskurs) jest swoistym zapisem sposobu widzenia” (S i e n k i e w i c z 1992: 29), to proza Stasiuka jest takim zapisem, tyle że sporządzonym na kolorowym filmie.

Fakt ten dokumentuje występujące w tekstach pisarza w różnych kontekstach szczególnie licznie pewnego typu słownictwo, a leksykę właśnie i doko-

nywane w jej obszarze wybory uważa się za najbardziej klasyczny wyznacznik owego punktu widzenia. W wypadku autora *Jadąc do Babadag* słownictwo to przede wszystkim leksyka, którą na potrzeby tego artykułu nazywam **leksyką kolorystyczną**, przyjmując, że tworzy ją zbiór leksemów o niejednorodnej strukturze semantycznej, zawierających w swej strukturze znaczeniowej sem koloru. Ten najmniejszy element semantyczny może być zarówno semem dyferencjalnym, jak i (co w prozie Stasiuka występuje bardzo często) semem potencjalnym lub konotacyjnym (w tym wartościującym), jak dzieje się to w wypadku licznych wyrazów, w których kolor nie wchodzi do podstawowej definicji ich znaczenia. Leksemów należących do tego zbioru używa pisarz zarówno w znaczeniu dosłownym, jak i, co zdarza się znacznie częściej, a co z punktu widzenia pełnionych przez nie funkcji jest znacznie ważniejsze, a dla semantyki tekstu ciekawsze, w sensie metaforycznym. Te liczne w prozie Stasiuka wyrazy mogą w niej występować zgodnie ze swoją prototypową referencją lub, co znowu bardzo częste, potrafią znacznie poza nią wykraczać.

Sensualna wrażliwość pisarza powoduje też, że swoje kolorystyczne widzenie otaczającego świata konkretów przynosi on niejednokrotnie na pojęcia abstrakcyjne. W rezultacie tego procesu nazwy barw stają się także tworzywem wielu niekonwencjonalnych poetyckich metafor.

\*  
\*     \*

Stwierdzenie, iż interesujący nas pisarz koduje swój punkt widzenia za pomocą **leksyki kolorystycznej**, że operuje nią i jej znaczeniami w sposób wyjątkowy i dla poszczególnych utworów znaczący, nie wyczerpuje jednak złożoności problematyki, której przedstawienie zapowiadaliśmy w tytule artykułu. Tezy te stanowią zaledwie wstęp, rodzaj punktu wyjścia podjętej tu próby opisu tego zagadnienia.

Elementy należące do zbioru leksyki związanej z kolorami odnajdujemy w licznych, bardziej lub mniej obszernych segmentach struktury poszczególnych tekstów, w których służą już to realistycznym opisom, już to stają się ważnymi składnikami artystycznej wizji świata. Ale miejsce wyjątkowe w tekstach Stasiuka zajmuje słownictwo skupione wokół **barw ciemnych i jasnych**. Frekwencja, z jaką leksyka tego typu występuje, nierzadko tworząc wyraźną opozycję, pozwala myśleć o niej jako o nadrzędnej kategorii organizującej świat przedstawiony danego utworu, która wyznacza nieodwracalny porządek i sposób istnienia opisywanej rzeczywistości. Częste, wręcz narzucające się uwadze czytelnika nagromadzenie w niewielkim fragmencie tekstu słownictwa związanego z jednej strony z kręgiem 'światła', a więc z dniem, z drugiej zaś — należącego do obszaru 'ciemności', czyli nocy, każe myśleć nie tylko o przywoływanych w ten sposób, niewątpliwie ważnych tezach kognitywizmu,

podkreślających rangę, jaką doświadczenie świata przez człowieka (w tym znaczenia zegara biologicznego, 24-godzinnej doby) ma dla języka (P a j d z i ń s k a 1998), ale także o ewokowaniu za ich sprawą zachowanej w języku symboliki religijnej. Fakt ten skłania jednocześnie, a może przede wszystkim do postawienia pytania o funkcje tego typu dychotomii.

## 1.

Jakkolwiek dla *Dukli* znaczenie rudymentarne ma — naszym zdaniem — kolorystyka tonacji biało-czarno-szarej, która stanowi tworzywo językowe licznych mikrowątków, „wielu początków i porządków” (C z a p l i ń s k i 2003: 89), to jednocześnie obecna jest w tym tekście cała paleta kolorów. Występujące tu liczne leksemy, już to wprost nazywające kolory, już to konotujące barwy, uczestniczą w powstawaniu wielobarwnych deskrypcji o niezwyklej intensywności i sile poetyckiej. Nazwy kolorów przewijają się na przykład w licznych narracjach deskryptywnych i opisach utrzymanych w konwencji realistycznych pejzaży (W i t o s z 1997):

Znów tu przyjechałem. Tym razem **granatowym** dwudziestoletnim mercedesem. [...] uczepiliśmy się **ciemnoniebieskiego** volkswagena z **kogutem** [...]. Teraz zapada wieczór i **światło** staje się gęste jak **krw** i **złote**. Bernardyńskie wieże są **czarne**. **Czerwień** strażackich wozów też przygasła. **Biało-czerwone** parasole Prince, **biało-niebieskie** Rothmans, **purpura** na zachodzie, na wschodzie **ciemny błękit** [...] i wyglądało na to, że nikt nie pozostał w domach, chociaż okna **rozjaśniało szare światło telewizorów**.

D, s. 9

W **ciemnej**, przypominającej podcień budzie siedziała rodzina i czekała na autobus. [...] Tylko nogi dziewczynki w **białych** rajstopach i **czerwonych** lakierkach ze **złotymi** sprzączkami kołysały się miarowo nad ziemią. [...] **Błyszczące, czerwone** ciężarki jej stóp poruszały się w całkowitej próżni. [...] Matka patrzyła przed siebie. Pod **żakietem** pieniał się **zółty** żabot.

D, s. 22

Zwłaszcza kolorystyka ‘dnia’ i ‘nocy’ zdaje się przenikać do głębi **warstwę semantyczną** tekstu, nasycając jej bogate złoża nowymi jakościami, które pozwalają wydobyć i wyeksponować oryginalne odcienie znaczeniowe kreowanych w tekście obrazów i scen. Otwierający tekst *Dukli* poetycki opis pogrążonego w głębokim śnie, a następnie budzącego się powoli do życia miasteczka, kiedy — mówiąc językiem autora —

**ciemność** rozłazi się w szwach, [...] horyzont na wschodzie **jaśnieje** jak **srebrny** wąż [...], domy **bieleją** jak czaszki w **czarnych połyskliwych** okularach

D, s. 6

to rama (w znaczeniu, jakie temu terminowi nadaje teoria tekstu) tego utworu, a zarazem kanoniczny przykład działania tego zjawiska:

O czwartej nad ranem noc powoli unosi **czarny** tyłek, jakby obzarta wstała od stołu i szła spać. Powietrze jest jak zimny **atrament** [...] rozlewa się i krzepnie w **czarne** jeziora. [...]. A tak naprawdę to wzrok ociera się o **ciemne, chłodne i wilgotne barwy** [...]. Mgła idzie do nieba. Odslania **czarne** płoty i ostre dachy. Powietrze jest **ciemnozielone**. Gęste niebo odrywa się od horyzontu. W tym pęknięciu widać **blask** nowego świata.

D, s. 5—6

Nazwy kolorów stanowią tu także tworzywo antropomorfizujących i animizujących metafor i porównań (*unosi się czarny tyłek nocy; horyzont czarny jak atrament; ciemność rozlała się w szwach*), potęgując ich znaczenie, które sprowadza się do wyrażania — jak pisze Czaplinski — fenomenu „przenikania się wszystkich form istnienia. Równocześnie figury te wydobywają ze zjawisk — zdaniem krytyka — ukrytą w nich śmierć” (Czaplinski 2003: 90), co dzieje się między innymi, jak sądzimy, za sprawą kolorystyki czarno-białej. Dla autora *Dukli* „świat stanowi jedność wszystkich rzeczy, jest nieskończonym zbiorem elementów, który nie podlega przemijaniu, aczkolwiek jest podsztywnością” (Czaplinski 2003: 91). Jako zaprzeczenie nicości, elementy tego zbioru muszą być jasne, kolorowe, wielobarwne, natomiast jako sugerujące rozpad, zniszczenie, śmierć — powinny być przesycone mrokiem, ciemnością, czernią. Udział kolorystyki w wykreowaniu takiej wizji wydaje się więc oczywisty. Jak widać, leksyka kolorystyczna uczestniczy tu z jednej strony w powstawaniu obrazów bogactwa materii, różnorodności bytu, słowem: tego wszystkiego, co widać. To zaś, co widać, jest dla pisarza jedynie ważne — jest bowiem tym, co istnieje. Z drugiej zaś strony słownictwo kolorystyczne służy kreowaniu wizji tego, co zakryte, co ukrywa się pod „połyskliwą” powierzchnią rzeczy.

Operowanie tonacją światła, łączącego się z jasnością dnia, blaskiem słońca oraz związaną z nocą i mrokiem ciemnością, ma dla tekstu *Dukli*, jak powiedzieliśmy wcześniej, znaczenie podstawowe.

Bywa, że dychotomia nie jest już tak wyraźna i oczywista. Kiedy czytamy zdanie: „[...] biel, srebro, czerń wchodziły ze sobą w wątpliwe związki” (D, s. 116), załamuje się nieco zarysowany wcześniej obraz rzeczywistości. Dzieje się tak wtedy, kiedy miejsce prototypowej referencji interesujących nas barw zajmuje inna. Światło i biel nie konotują tylko ciepła i zrozumienia, lecz przywołują chłód, osamotnienie, rozpacz. Opisując las zimą, pisarz powie:

[...] światło stygnie — kora drzew świeciła szklanym blaskiem: ręcione światło księżycy stygło.

D, s. 118

Leksyka skupiona wokół ‘światła’, wokół kolorów jasnych, aktywnie uczestniczy w niezwykle istotnym dla *Dukli* procesie uchylania działania czasu, to znaczy eliminowania w tekście zdarzeń, wszelkiego dziania się, przemijania na rzecz stanów. Tu nie zdarzenia się dzieją, lecz zjawiska, stany.

Światło właśnie się dzieje; [...] światło raz po raz powoływało byty i poddawało je zagładzie z chłodną, nadprzyrodzoną obojętnością

— napisze Stasiuk (D, s. 52). Tym samym leksyka światła „zaangażowana jest” w przekształcanie narracji w deskrypcję, w liczne opisy wiecznego teraz. „Stasiuk uchylił działanie czasu — wieczność dzieje się teraz, objawia się na naszych oczach pod postacią światła” — stwierdza Czaplínski (2003: 89). Świat — jak wspomnieliśmy wcześniej — nie podlega w tym utworze przemianom. Możemy zatem powiedzieć, że w *Dukli* leksyka kolorystyczna stanowi istotny wykładnik funkcji światopoglądowej. Nie sposób zatem się w tym miejscu nie zgodzić z opinią wybitnego krytyka i historyka literatury współczesnej, który stwierdza, iż „Stasiuk wsącza w nasze umysły swoje widzenie rzeczy” (Czaplínski 2003: 91). A jest to także — uzupełnijmy — widzenie świata przez pryzmat barw w sensie jak najbardziej dosłownym.

## 2.

Uprzywilejowanie leksyki z jednej strony z obszaru semantycznego barw jasnych (*światła*), z drugiej natomiast — z kręgu barw ciemnych (‘nocy’) jest także charakterystyczne dla tekstu *Jadąc do Babadag*. I tu z łatwością w licznych fragmentach tekstu odnajdujemy nagromadzenie leksyki, którą określiliśmy mianem kolorystycznej. I również tutaj opozycja semantyczna ‘światła’ do ‘ciemności’ wydaje się w pewnym stopniu organizować przestrzeń semantyczną tej prozy. Zasadnicze jednak znaczenie ma ona dla kreowanego w tym, a także w innych utworach Stasiuka obrazu pojęcia Europy Środkowo-Wschodniej (Stawkowa 2009).

Ta część Starego Kontynentu, a zwłaszcza jej tereny peryferyjno-pograniczne, odległe od centrum tego obszaru na mapie Europy, który zwykle się określać jako Europę Środkową lub Europę Wschodnią, stanowi tu (a także w innych utworach) przedmiot szczególnego zainteresowania pisarza, który nie kryje łączącego go z tym obszarem silnego emocjonalnego i mentalnego związku.

Nic nie poradzę. Serce mojej Europy bije w Sokołowie Podlaskim i w Huși. Ni chu-chu nie bije ono w Wiedniu. Kto myśli inaczej, jest zwyczajnym dudkiem. Ani w Budapeszcie. Najbardziej nie bije w Krakowie [...]



Autor *Dukli* wyznaje wręcz, iż w pełni identyfikuje się wyłącznie właśnie z tym zapomnianym terenem, z tą, jak ją określa — „bezforemną przestrzenią, którą trudno opisać, z tym wyschniętym morzem dawnego imperium” (JB, s. 166) i nie należy go łączyć z tradycją Europy Zachodniej. Tym samym udziela czytelnikowi odpowiedzi na pytanie o własną tożsamość. Nie szuka za wszelką cenę kulturowego paradygmatu wspólnego dla mieszkańców całej Europy; przeciwnie — cały czas akcentuje swoistość i odrębność tego terytorium, które interesuje go najbardziej. Podkreślając stale inność, a zarazem wyjątkowość i oryginalność tej części starego kontynentu — a czyni to między innymi za pomocą leksyki z kręgu barw — staje się tym samym wyrazicielem świadomości przynależenia do Europy Środkowo-Wschodniej, a dokładniej jej obszarów peryferyjno-pogranicznych. Tym samym na horyzoncie badań nad sposobem ukształtowania warstwy leksykalnej utworów Stasiuka niespodziewanie pojawia się wielki temat współczesnej humanistyki, interesujący dziś także lingwistów, mianowicie zagadnienie tożsamości (G a j d a 2009).

Na kreowany w prozie Stasiuka obraz Europy Środkowo-Wschodniej składa się kilkanaście cech, z których niewątpliwie najważniejszą jest żywione przez jej mieszkańców uczucie zamieszkiwania zapomnianej, cywilizacyjnie zapóźnionej i zapomnianej przez Zachód, lub wręcz dla niego nieistniejącej, odległej mentalnie prowincji. W odmalowywaniu tego tak istotnego rysu środkowo-wschodnioeuropejskiej tożsamości bierze udział leksyka skupiona wokół opozycji *jasność* — *ciemność*, wyrastająca z tak mocno zakorzenionego w ludzkim doświadczeniu biologicznego rytmu *dnia* i *nocy* (P a j d z i ń s k a 1998). To właśnie ten składnik antonimiczny, obecny w znaczeniach *bieli* i *czerni*, pozostających w bezpośrednim związku z opozycją *ciemny* i *jasny*, stanowi zasadniczą podstawę opisu i wartościowania przedstawianego tu świata. To w jej ramach konstytuują się sensory i znaczenia przypisywane wschodniej części naszego kontynentu. „Ów związek *bieli* i *czerni* ze światłem, jasnością” — dodajmy także — ze zdolnością widzenia, postrzegania świata lub z ich brakiem „doskonale się tłumaczy poprzez prototypowe referencje *nocy* i *dnia*” (T o k a r s k i 1995: 41).

Zawsze, gdy myślę o zachodzie Europy — pisze Stasiuk, myślę najpierw „szkło”. [...] Lustrzana **półprzejrzystość** pełna uwięzionego **światła**. [...] Na zawsze zostaje mi w głowie tylko **lśnienie okien**, witryn i elewacji, **połysk** karoserii [...]

ME, s. 115

Ale zarazem dodaje:



Jeśli miałbym wymyślić dla Europy Środkowej jakiś herb, to w jednym z jego pól umieściłbym **mrok**, a w jakimś innym pustkę. To pierwsze jako znak nieoczywistości, to drugie jako znak wciąż nie oswojonej przestrzeni.

ME, s. 102

Tak, wszyscy powinni tam pojechać. A przynajmniej ci, którzy wymieniają nazwę „Europa”. [...] Tak, Albania, to europejskie id, to jest lęk, który nawiedza nocą śpiący Paryż, Londyn i Frankfurt nad Menem. To jest **ciemna studnia**, w głąb której powinni zerknąć ci, którym się wydaje, że bieg rzeczy został ustalony raz na zawsze.

JB, s. 119

Postawioną wcześniej tezę szczególnie dobrze — jak się wydaje — ilustruje przytoczony poniżej fragment *Jadąc do Babadag*, przeciwstawiający sobie, zgromadzone w greckim porcie, dwa światy: zamożnych zachodnich turystów — ubogiemu, zmęczonemu trudami codziennej egzystencji i upokarzanemu tłumowi, który jest tłumem wracających do domu albańskich imigrantów:

Nie musieliśmy pytać, z którego miejsca odplywa statek do Sarandy. Tłum oczekujących był nieruchomy i ciasno zbity przy trapie. [...] Wyglądali tak, jakby **padał na nich cień**, jakby stali pod niewidzialną chmurą, podczas gdy na resztę portu, na wakacyjny tłum, na **brązowe** ramiona kobiet, na **złote kolczyki**, na sandały i plecaki **świecił blask prosto od kodaka**.

JB, s. 118

Jak nas o tym przekonuje analiza tego urywka, Europa Środkowo-Wschodnia pogrążona jest jeśli nie w całkowitym mroku, to najczęściej pada na nią cień. Nie jest więc miejscem operowania pełnego światła, w przeciwieństwie do Zachodu, znajdującego się zawsze w sferze działania słońca lub innych źródeł światła. Rzeczywistość obszarów wschodnioeuropejskich jawi się więc w prozie Stasiuka jako słabo poznawalna, mało dostępna, a w konsekwencji — samotna i peryferyjna, będąca miejscem mrocznych irracjonalnych sił, zatem tego, co niedostępne racjonalnemu poznaniu.

W przestrzeni semantycznej interesujących nas tu segmentów tekstu znajdują się liczne elementy leksykalne lub konotacyjne, odsyłające i do sfery, czy wręcz pola semantycznego *dni*, a więc sfery *jasności*, i do obszarów *cienia* i *nocy*. Tworzone przez autora *Opowieści galicyjskich* obrazy wypełniają ciągi obrazów zawierających komponent znaczeniowy związany z jednej strony z pojęciem *światła*, a z drugiej z pojęciem *ciemności*. Zarówno przymiotnik *złoty* (**złote kolczyki**) — ('złoto' — nazwa drogocennego kruszcu i nazwa barwy prototypowo odnoszącej się do słońca), jak i imiesłów *opalony* (**opalone ramiona**) oraz czasownik *świecić* zawierają element semantyczny należący do pola 'światła' i 'jasności'.

## 3.

Także w jednym z *Opowiadań galicyjskich* (we *Władku*) pisarz „wsącza w nasze umysły swoje widzenie rzeczy”. Tu świat jest widziany w tonacji szaro-wielobarwnej, a rolę swoistej ramy odgrywa dychotomia szarości i wielobarwności, która także tutaj, podobnie jak w *Jadąc do Babadag* i innych utworach, bierze udział w kreowaniu podstawowego dla twórczości Stasiuka pojęcia, jakim jest Europa Środkowo-Wschodnia<sup>2</sup>.

Ważnym komponentem jej artystycznego obrazu, jaki wyłania się z prozy Andrzeja Stasiuka, jest inwazja kultury konsumpcyjnej. Dla zilustrowania zachodzących w tej sferze zmian pisarz posłużył się jednocześnie semantyką barw (w tym zwłaszcza religijną) i metaforą biblijną. W poetyckiej wizji pisarza, wspierającej się na rodzimej tradycji myślowo-obyczajowej, nowe towary pojawiające się na rynku zyskują wymiar sakralny, a rodzący się konsumpcjonizm staje się niemal nową wiarą.

We wsi stał kiosk. Gdy w okolicy urzędował komunizm, ten **szafarz szarości**, buda wyglądała jak brudne akwarium, w którym unosiło się kilka szczotek do zębów, trzy rodzaje papierosów i **biała** znudzona twarz sprzedawczyni.

A teraz wygląda to tak, jakby kolejne stworzenie **świata** nie odbywało się w czasie i przestrzeni, ale w dziedzinie **barw**. Ta witryna jest **najbarwniejszym** miejscem w promieniu piętnastu kilometrów. Stare kobiety przystają, żeby popatrzyć, a w ich **ciemnych**, zapadniętych oczach zapalają się **zółcie**, **lazur**, siedem odmian **czerwieni**, **złoto**, **srebro**,  **błękit**, **zieleń**, jakiej mieszkając tutaj przez lat siedemdziesiąt, nigdy nie oglądały. Wody potopu ustępują, ostatni sekretarze zostali zatopieni albo umknęli, zło wygubione, a na niebie wschodzi nowa tęcza, znak pojednania [...].

**Tęcza** witryny wysyła twarde, zdecydowane **światło**, w którym unoszą się zaklęcia w niezrozumiałym języku. Kolor **biały** — Similac Isomil — to czystość, radość, niewinność i wieczna chwała, to barwa szat Chrystusa na górze Tabor, to bisior ze świątyni Salomona. **Niebieski** — Blue Ocean Deodorant — to kolor Matki Boskiej, firmamentu i tak jak **biel** znaczy nieskazitelność. **Czerwień** — Fort Moka Desert — to kolor Ducha Świętego, który wznieca **ogień** miłości i zjawia się w postaci ognistych języków, to także kolor Męki Pańskiej, krzyża i tych wszystkich, którzy drogą wiary szli aż po przelanie **krwi**. **Czarny** — John Players Stuyvesant — to **śmierć**, **żałoba**, **smutek** i przebłaganie, ale też wzgarda świata, odrzucenie, **ciemności**, które tylko nadprzyrodzona **jasność** może rozprzyszczyć. **Zieleń** — Fa Fresh Creme and Soap — to kolor nadziei, bo **szmaragdowa tęcza** w Apokalipsie pojawia się na znak miłosierdzia Sądu.

OG, s. 16—17

<sup>2</sup> Zagadnienie, które jest przedstawione w tej części artykułu, zostało wcześniej omówione w innej mojej pracy: „*Na Wschód od Zachodu*”: obraz Europy Środkowo-Wschodniej w „*Jadąc do Babadag*” i w innych utworach Andrzeja Stasiuka. W: S ę d z i a k S., red., 2009: 187—202.

Nietrudno spostrzec, iż w opisie dwóch rzeczywistości, który proponuje ten fragment — odchodzącego komunizmu i zajmującego jego miejsce świata konsumpcji i dobrobytu, podstawową rolę odgrywają nazwy barw, a także ich semantyka. W kompozycji tego obrazu uwagę czytelnika zwraca szczególnie wyraźne przeciwstawienie barwy *szarej*, która „jak żadna inna spośród nazw barw podstawowych — jak pisze monografista *Semantyki barw we współczesnej polszczyźnie* Ryszard Tokarski — najlepiej oddaje bezbarwność kolorystyczną, a wtórnie także intelektualną, emocjonalną itp. nijakość rzeczy, człowieka czy zjawiska” (Tokarski 1995: 62), przymiotnikom *barwny* i *kolorowy*, które z kolei wnoszą sensy i wartościowanie wyłącznie pozytywne, nazywając emanujące energią i radością właściwości zjawisk i rzeczy. Realny socjalizm nazywa metaforycznie i ironicznie „szafarzem szarości” (zwróćmy uwagę na znaczenie oraz archaiczny odcień znaczeniowy rzeczownika *szafarz*), natomiast nową epokę utożsamia z rewolucją „w dziedzinie barw”. Konkretniej i metaforyczniej bezbarwności, nijakości minionej epoki autor przeciwstawia tu pełen kolorów, blasku i blichtru nowy świat.

Opisaniu z jednej strony fenomenu narodzin konsumpcyjnej rzeczywistości (**Nowego Jeruzalem**), z drugiej zaś — przedstawieniu rozpadu (**potopu**) starego porządku służą także elementy języka biblijnego (z kręgu dwóch opowieści: o stworzeniu świata oraz o potopie), zmodyfikowane tu i umieszczone w nietypowych dla siebie kontekstach.

Elementy te stanowią podstawowy składnik tworzących obraz **Nowego Jeruzalem** niezwykle oryginalnych, mających jednorazowy charakter, deskrypcji jednostkowych (Skowronek 2006), które — wraz z występującymi obok nazwami własnymi — opisują desygnaty (tu: pożądane produkty kultury masowej: kosmetyki, papierosy), głównie przez pryzmat charakterystycznych kolorów ich opakowań. Identyfikacja egzotycznie brzmiących produktów nowej kultury: **Blue Ocean Dezodorant**, **Fort Moka Desert**, **Fa Fresh Creme and Soap**, następuje więc wyłącznie za pośrednictwem barw i ich społeczno-kulturowych konotacji. Posługując się językiem onomastyki, powiemy, iż występujące w tekście onimy i deskrypcje jednostkowe nie pełnią wyłącznie funkcji deiktycznej (referencjalnej, wskazującej), lecz przede wszystkim semantyczno-kreacyjną. Wyprofilowując konkretną cechę referenta, ukazują całą złożoność kojarzonych z jego nazwą pojęć, charakterystycznych dla określonej rzeczywistości społeczno-kulturowej.

Przedmioty należące do nowej konsumpcyjnej rzeczywistości są rozpoznawane po barwach, po kolorach swych opakowań. Także tutaj jedynie zewnętrzna powłoka rzeczy okazuje się ważna. Nazwy kolorów są pośrednikami między tym, co znane, co mocno osadzone w rodzimej tradycji, tym, co bliskie codziennemu doświadczeniu bohaterów utworu, i tym, co nowe, co dopiero nadchodzi, co jeszcze nierozpoznane, nieoswojone, ale jednocześnie jakże niepokojące. Nazwy te uczestniczą w symptomatycznych dla współczesnej kultury

procesach — z jednej strony profanacji *sacrum*, z drugiej zaś — sakralizacji profanum.

\*  
\*     \*

Obecność leksyki kolorystycznej w prozie Stasiuka nie powinna dziwić. Jest — jak się wydaje — prostą konsekwencją faktu, że jest to literatura, która kreując indywidualne obrazy, zanurza się jednocześnie w sposobie mówienia, który integruje pewien rodzaj wspólnoty w obrębie społeczeństwa, wspólnoty w sposobie widzenia i doświadczania świata, tworzącej określone wzorce myślowe, wyrażającej zbiorowe oceny i emocje. Wielowymiarowy, w tym symboliczny niejednokrotnie, charakter tego słownictwa związany z barwami tylko ten fakt potwierdza.

### Literatura

- Czapliński P., 1999: *Rzecz w literaturze: wyzwanie mimetyczne*. W: Wy-słouch S. i Kaniowska B., red.: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*. Poznań.
- Przedruk w: Czapliński P., 2003: *Świat podrobiony. Krytyka i literatura wobec nowej rzeczywistości*. Kraków, s. 80—124.
- Domosłowski A., 2010: *Kapuściński non fiction*. Warszawa.
- Gajda S., 2009: *Tożsamość — język — region*. W: Sędziak H., red.: *Polszczyzna Mazowsza i Podlasia*. T. 13: *Językowa przeszłość i współczesność Mazowsza i Podlasia*. Łomża, s. 187—202.
- Kapuściński R., 2005: *Lapidaria*. Warszawa.
- Langacker R., 1999: *Grammar and Conceptualization*. Berlin.
- Pajdzińska A., 1998: *Semantyka ciemności w poezji Anny Kamieńskiej*. W: „Prace Filologiczne”. T. 63. Warszawa.
- Sienkiewicz B., 1992: *Literackie „teorie widzenia”*. Poznań.
- Skowronek K., 2006: *O roli deskrypcji jednostkowej w tekście. Od teorii logicznej do pragmatyki języka*. W: Rymut K., red.: *Manuscula Linguistica in honorem Alexandrae Cieplikowa Oblata*. Kraków.
- Sławkowa E., 2009: „Na Wschód od Zachodu”: obraz Europy Środkowo-Wschodniej w „Jadąc do Babadag” i w innych utworach Andrzeja Stasiuka. W: Sędziak H., red.: *Polszczyzna Mazowsza i Podlasia*. T. 13: *Językowa przeszłość i współczesność Mazowsza i Podlasia*. Łomża, s. 187—202.
- Tabakowska E., 2004: *O językowych wyznacznikach punktu widzenia*. W: Bartmiński J., Niebrzegowska-Bartmińska S., Nycz R., red.: *Punkt widzenia w języku i kulturze*. Lublin, s. 47—64.
- Tokarski R., 1995: *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*. Lublin.
- Witosz B., 1997: *Opis w prozie narracyjnej na tle innych odmian deskrypcji*. Katowice.

Ewa Sławkowa

FUNCTIONS OF COLOUR LEXIS IN PROSE  
BY ANDRZEJ STASIUK

S u m m a r y

The subject-matter of the article is a semantic layer of selected works (*Dukla, Going to Babadag, Galician stories*) by Andrzej Stasiuk, a contemporary Polish writer, the landmark of which is, according to the author of the article, the presence of colour-related vocabulary. This insatiation of a meaning layer of particular works with colour lexis constitutes a kind of evidence of experiencing and perceiving the world (in the sense the cognitive linguistics gives to the words "experience" and "perception") through the angle of colours.

The analysis of this group of lexis in particular works (a black-grey-white tonality or the opposition of greyness and multicolour dominates) allows for recognising several functions the very group performs. The very lexis coexists in both creating various aspects of the world presented in works, and constitutes an important element of the image of Central-Eastern Europe in Stasiuk's works.

Ewa Sławkowa

LES FONCTIONS DU LEXIQUE DE COULEURS DANS  
LA PROSE D'ANDRZEJ STASIUK

R é s u m é

L'objet d'analyse de cet article est la couche sémantique des oeuvres choisies (*Dukla, Jadąc do Babadag, Opowieści galicyjskie*) de l'auteur contemporain polonais Andrzej Stasiuk dont l'empreinte distinctive est la présence du champs lexical des couleurs. Cette saturation de la couche sémantique des oeuvres par le lexique de couleurs constitue, selon l'auteur, un document de l'expérience et de la perception du monde (dans la signification que la linguistique cognitive donne aux mots « expérience » et « perception ») à travers le prisme de teintes.

L'analyse de ce groupe de lexique dans des oeuvres particulières (où domine une tonalité du noir-gris-blanc ou une opposition du gris et de plusieurs couleurs), entreprise par l'auteur, permet de reconnaître quelques fonctions qu'il remplit. Ce lexique participe à la création de différents aspects du monde représenté des oeuvres, et constitue également une composante importante de l'image de l'Europe médiane, présente dans la production littéraire de Stasiuk.