

Danuta Bieńkowska

O słownictwie z zakresu nazw kolorów w powieści Władysława Reymonta

Prace Polonistyczne Studies in Polish Literature 36, 247-252

1980

Artykuł został zdigitalizowany i 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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

DANUTA BIENKOWSKA

O SŁOWNICTWIE Z ZAKRESU NAZW KOLORÓW W POWIEŚCI WŁADYSŁAWA REYMONTA

Niejednokrotnie już zwracano uwagę na fakt wzajemnych powiązań pomiędzy sztukami, zwłaszcza malarstwem a literaturą. Wspólne mają nie tylko tematy, lecz także technikę obrazowania, stylistyczną formę przedstawiania tematu, operowanie rysunkiem, bryłą, kompozycją, kolorem czy światłocieniem. Ich użycie w dziele pozostaje w związku zarówno z indywidualnymi cechami wrażliwości twórcy w spostrzeganiu elementów otaczającej rzeczywistości, jak i okresem, w którym artysta żyje i tworzy. Można więc i w malarstwie, i w literaturze mówić o opisach realistycznych, symbolicznych, impresjonistycznych itd. Malarz-kolorysta posługuje się farbą, kolorami, wrażliwy zaś na efekty kolorystyczne pisarz musi swoje wrażenie wzrokowe przedstawić za pomocą słowa. W literaturze polskiej za pisarzy o dużej wrażliwości na barwę uznani są m. in. Mickiewicz, Słowacki, Żeromski, efektów kolorystycznych natomiast brak jest w twórczości Kochanowskiego, Szymonowica, Berenta¹.

Szczególną wyobraźnię plastyczną posiadał także Władysław Reymont. Jednym z jej elementów (obok kategorii kształtu, ruchu, przestrzeni) jest słownictwo z zakresu nazw kolorów, które w utworach autora *Chłopów* stanowi pokaźny procent ogólnego zasobu leksykalnego. Jest to jedna z cech stylu językowego Reymonta, która uderza w każdym opisie ubioru, wewnątrz mieszkalnych, ulicy, pejzaży, wschodów i zachodów słońca itd. Wynikała ona z indywidualnej predyspozycji pisarza do barwnego spostrzegania rzeczywistości². Natomiast technikę opisu wiązać należy z ówczesnym

¹ Nazwiska te wymienia A. Zaręba, *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954. Dokładną analizę twórczości pisarzy m. in. pod tym kątem podają prace: S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa 1947; Z. Lubertowicz, *Słowacki jako kolorysta*, Brody 1910; S. Adamczewski, *Sztuka pisarska Żeromskiego*, Kraków 1948; P. Hultberg, *Styl wczesnej prozy fabularnej Wacława Berenta*, Wrocław 1969; W. Weintraub, *Styl Jana Kochanowskiego*, Kraków 1932.

² Por. wypowiedzi przyjaciół pisarza, które podaje m. in. M. Warneńska, *Medium piszące*, Łódź 1970, s. 233—234.

kierunkiem w malarstwie „od zasad wyznawanych, głoszonych i realizowanych przez malarzy-impresjonistów, miłośników *plein-air'u*, rozmiłowanych w plamach barwnych, w bogatych odcieniach przejściowych, a lekceważących wyraźny rysunek”³.

Chłopi przynoszą barwne opisy rzeczywistości wiejskiej, ludu, krajobrazu wiejskiego o różnych porach dnia i roku. Opisy zaś w *Ziemi obiecanej* odnoszą się do realiów miejskich. Ciekawe przy tym jest, iż właśnie „impresjoniści pierwsi związali się z miastem, i to w dwojaki sposób — czyniąc zeń model swych artystycznych zaciekawień i zajmując wobec przedmiotu swoistą postawę i sposób widzenia, charakterystyczny i właściwy mieszkańcom miast”⁴.

Impresjonistyczna technika opisu właściwa utworom Reymonta wpłynęła na strukturę językową nazw oznaczających kolor. W *Ziemi obiecanej*⁵ przymiotników oznaczających kolor o dużym natężeniu typu: *czzerwony, żółty, czarny, biały, szary, siwy*, czy też kolorów pochodnych: *oliwkowy, perłowy, orzechowy*, jest niewiele. Za pomocą słowa musiał pisarz oddać kolor przelotny, dynamiczny, ulegający ciągłym przeobrażeniom, pozostającym w zależności od światła, cieni. Celowi temu posłużyły przymiotniki złożone typu: *fioletowozielony* (359)⁶, *krwawopomarańczowy* (83), *czwernofioletowy* (57), *krwawobiaławy* (108), *popielatozielonawy* (226), bardzo liczne w tekście *Ziemi obiecanej* deminutiwa przymiotnikowe nazywające kolor zatarty, o słabym natężeniu barwy: *rudawy, sinawy, złotawy, zielonawy, niebieskawawy*, oraz połączenia frazeologiczne: wyrażenia stopniujące natężenie koloru, np. *zupełnie czarny, prawie czarny, lekko oliwkowy, prawie czerwony, zupełnie siwy*, zestawienia współrzędne typowo literackie: *biało-fioletowa* (79), *rubinowo-zielony* (179), *rubinowo-szmaragdowy* (61), a przede wszystkim opisowe nazwanie koloru przez omówienie, np. *purpura o fioletowym odcieniu* (29), *popielato-zielonawy ton brązu* (226), *czarny marmur o błękitnawym odcieniu* (179), *zielonawe pocętkowane skrami oczy* (177), i porównania: *okrągła różowa twarz podobna do młodej rzodkiewki świeżo obmytej* (43), *parasolki jak wielkie motyle o tysiącach barw* (107), *rozczerwienila się jak piwonnia* (44) należące w większości do utartych wyrażen frazeologicznych.

Nazewnictwo określające kolor funkcjonuje w opisach postaci, wewnątrz mieszkalnych, otwartych pejzaży. Istnieje różnica w spo-

³ J. Krzyżanowski, *Władysław St. Reymont. Twórca i dzieło*, Lwów 1937, s. 184.

⁴ A. Hutnikiewicz, *Od czystej formy do literatury faktu*, Warszawa 1974, s. 55.

⁵ W. S. Reymont, *Ziemia obiecana*, wyd. krytyczne pod red. Z. Szwejkowskiego, oprac. T. Jodelka-Burzecki i I. Orlewiczowa, Warszawa 1970.

⁶ Liczba podana w nawiasie oznacza stronę.

sobie przedstawiania przez Reymonta pojedynczych postaci oraz zbiorowości ludzi, tłumu. W przypadku opisu jednostki podaje Reymont prawie zawsze kolor oczu, często kolor włosów, skóry, dokładny opis ubrania, np.

Wyglądała dzisiaj bardzo ładnie w różowej jedwabnej sukni, upiętej białymi konwaliami; żółte jak marchew włosy, spięte w grecki węzeł, odstaniały biały kark, pokryty niby puszką złotawym cętkami piegów, które gdy się rumieniła, zabiegały krwią; złote obrączki rzes otaczające jej błękitne porcelanowe oczy opadły na źrenice i nie śmiały się podnieść na niego (228).

Jest to dokładny, ale nie statyczny opis wyglądu Mady Müller, kryje w sobie dynamikę, podaje zmiany w wyglądzie postaci pod wpływem wzruszeń, uczuć, a przede wszystkim światła, np.

[słońce] kładło rudawe tony na jej czarne włosy i twarz o oliwkowym odcieniu, jeszcze bardzo piękną, i skrzyło się złotym pyłem w jej wielkich orzechowych oczach (401).

O oczach Mady Müller Reymont pisał, iż były „błękitne, porcelanowe otoczone złotą obrączką rzes”, w innym miejscu podobnie: „podnosząc na niego niebieskie, zupełnie porcelanowe oczy, o jasnych złotawych obrzeżach rzes” (43)⁷, niekiedy zaś stwierdzając, iż „Borowiecki patrzył w jej złotawe oczy” (161), bowiem taki kolor miały one w pewnej chwili dla Borowieckiego, być może taki efekt spowodowała „złota obrączka rzes”. Tam więc gdzie mowa jest o jednej, kilku postaciach dąży Reymont do ich dokładnego określenia kolorystycznego. W przypadku zaś gdy przedmiotem opisu są tłumy, poprzestaje autor na określeniu plam barwnych, kolorów mieszających się ze sobą:

Procesja wyszła z kościoła i niby długi wąż o czerwonej głowie baldachimu, pod którym szedł ksiądz, wysuwała się z wielkich drzwi i migotała łuską czerwonych, żółtych i białych ubiorów kobiet, popstrzonych czarnymi kapotami chłopów i złotymi płomykami świec zapalonych (355—356).

Tak widział i przedstawiał Reymont tłumy w *Pielgrzymce do Jasnej Góry*⁸:

To morze głów męskich i kobiecych w chustkach szarych, czerwonych, żółtych, pąsowych, tworzy ruchomą falę barw pierwiastkowych, zmieszanych razem (292)

i pozostawał wierny takiemu opisowi w całej swej twórczości. Por. np. urywek z *Fermentów*⁹:

⁷ Nazywanie kolorów jest często przenośne, np. *porcelanowe oczy*. Podobnie u Słowackiego. Por. S. Skwarczyńska, *Ewolucja obrazów u Słowackiego*, Lwów 1925, s. 49.

⁸ W. S. Reymont, *Pielgrzymka do Jasnej Góry*, [w:] *Pisma*, t. 1, Warszawa 1952.

⁹ W. S. Reymont, *Fermenty*, Warszawa 1962.

Po prawej stronie kobiety niby cały łąn maków pąsowych, poprzerastanych żółtymi jaskrami i chabrami, zajmował pół kościoła (161).

Malarzem szczegółu jest Reymont także w opisach wnętrz mieszkalnych, np. salonu Endelmanów (225—227), pałacu Müllera (273—275), buduaru Lucy (57) czy też pojedynczych przedmiotów, choćby tego blatu marmurowego, który Trawińska sprowadziła z Włoch:

Na płycie kwadratowej czarnego marmuru o bardzo rzadkim błękitnym odcieniu rzucono wiązaną fiołków, róż jasnożółtych i liliowych, obsypanych złotordzawym pyłem storczyków, jeden motyl o rubinowo-zielonych skrzydłach chwiał się razem ze storczykiem, na który opadł, a dwa inne unosiły się w powietrzu (179).

Cechą charakterystyczną tych malarskich opisów jest zachowanie harmonii pomiędzy kolorami oraz uwydatnienie światła. Stanisław Witkiewicz pisząc, iż Mickiewicz „nie tylko widzi dobrze barwę przedmiotu, ale zaznaczając zmianę ich natężenia w stosunku do siebie, daje dowód głębokiego poczucia harmonii”, na dowód przytoczył następujący fragment *Pana Tadeusza*: „Świeciły się z daleka pobielone ściany, / Tym bielsze, że odbite od ciemnej zieleni / Topoli...”¹⁰

Reymont bynajmniej nie był mniej wrażliwy na harmonię barw i w *Ziemi obiecanej* odnaleźć można przykłady o tym świadczące. Ot, choćby ten opis Mady Müller:

Jej okrągła, różowa twarz, podobna do młodej rzodkiewki świeżo obmytej, rozbłysła silniejszymi rumieńcami, co tym mocniej odbijały przy jasnozielonej sukni (43).

U Reymonta było to zapewne świadome posłużenie się znanym pisarzowi schematem, tak choćby jak stworzenie sytuacji, w której Anka przywodzi na myśl Mickiewiczowską Zosię. Podobieństwo zauważone zresztą przez jednego z obserwatorów tej sceny, Maksa, określającego ją słowami: „Podobna jest teraz pani do Mickiewiczowskiej Zosi” (350).

Szczególną rolę światła, światłocieni, refleksów świetlnych zaobserwować można w Reymontowskich opisach otwartych przestrzeni, ogrodów, miasta, wstającego dnia, zachodzącego słońca itp. To właśnie w *Ziemi obiecanej* opisał Reymont, jak wygląda świt nad miastem:

Świt się już robił nad Łodzią, bo czarne kominy zaczęły majaczyć coraz jaśniejszymi barwami, dachy błyszczały w świetle tych bladych zórz, co niby róż najdelikatniejszy, zmieszany z perłami, roztrząsały swą światłość nad ziemią (74).

W ogóle opisując Łódź najczęściej używał pisarz kolorów czarnych, brudnych, np. *czarne ulice* (7, 12), *czarne kaluże* (12), *czarne*

¹⁰ Witkiewicz, *op. cit.*, s. 8.

czworoboki fabryk (13), szarobłotnisty ton ulicy (113), co pozostawało w związku z ideową wymową powieści. Słońce zaś tę brzydotę Łodzi jeszcze bardziej uwypuklało:

Wysoko świeciło słońce i zalewało potokami wiosennego ciepła Rynek cały. Podnosiło barwy, złościło nędzne, wycieńczone twarze, obnażało rudery, zapalało złote ogniska w szybach okien [...] i pokrywało jakby złotawą glazurą brzydotę, jaka tutaj królowała (115).

To właśnie impresjoniści pierwsi ze swoimi płótnami i sztalugami wyszli w plener, by oddawać przelotną, zmieniającą się przyrodę, zmieniające się barwy, przypisując tak dużą rolę światłu. Takie właśnie ulotne pejzaże oddaje w swych utworach Reymont:

Słońce bladawe rozsypywało na ogród złocisty pył, który przesłaniał lekko kontury wszystkiego i oprawiał barwy gasnącego ogrodu w przedudny i przesubtelny ton wyblakłego złota (*Ziemia obiecana*, 560).

Słońce czerwone, ogromne zsuwało się nad lasy po perłowych przestrzeniach i rozsiewało po zbożach czerwonawą mgłą o fioletowych obrzeżach (371).

Podobne opisy, świadczące już nie tyle o szczególnej wrażliwości plastycznej Reymonta, ile o właściwej mu technice operowania kolorem, odnaleźć można w całej jego twórczości. Por. np. *Lato 1894*¹¹, s. 6, 7, 13, 15; *Fermenty*, s. 160, 161, 164, 203—204; *Chłopi*¹², s. 160, 161 itd. Sądzić należy, iż właśnie technika malarzy-impresjonistów wywarła duży wpływ na sposób, w jaki operował kolorem, zwłaszcza zaznaczana wyraźnie zmienność barwy oraz szczególne zwrócenie uwagi na światło. I chociaż w malarstwie impresjonizm był zjawiskiem krótkotrwałym, wpłynął na technikę opisu nie tylko Reymonta, ale i Żeromskiego¹³. W tej dużej liczbie słownictwa nazywającego kolory w powieści o Łodzi żaden kolor nie wydaje się ulubiony przez autora¹⁴.

O plastyce obrazów, ich wyrazistości i plastyczności w równej mierze co bogata kolorystyka stanowiły wrażenia dźwiękowe. Zmysł słuchu wydaje się mieć Reymont równie wrażliwy, jak i wzroku. W opisach przyrody najczęściej wykorzystuje naturalne dźwięki (*Ziemia obiecana*):

Słowiki śpiewały w każdej kępie bzów, odpowiadały im tysięczne głosy ptactwa, klekot bocianów zrywający się czasami z wielkiego modrzewiu, stojącego w szczycie dworu, krzyki jęklive czajek na moczarach, słodki szczebiot jaskółek po gniazdach, chrzęsty zbóż, huczenie chrabąszczów goniących się po drzewach, ryki krów po oborach i rzenie dalekie koni pozostawionych na noc po pastwiskach (342).

Podobnie wygląda przepiękny opis ciszy w lesie przerywanej tylko głosami ptaków, szumem wiatru, opis ciszy rozleniwiającej,

¹¹ W. S. Reymont, *Lato 1894 za granicą*, Wrocław 1948.

¹² W. S. Reymont, *Chłopi*, t. 1—2, Warszawa 1976.

¹³ Por. Adamczewski, *op. cit.*, s. 295—307.

¹⁴ Por. statystykę barw w noweli *Burza* oraz t. 1 *Chłopów* w pracy W. Dody *Władysław Stanisław Reymont*, Tarnów 1925.

usypiającej w *Suce*¹⁵ (128). A oto dla kontrastu obraz pracującej fabryki w *Ziemi obiecanej*:

Wszystko się trzęsło: ściany, sufity, maszyny, podłogi; huczały motory, świszczwały przenikliwie pasy i transmisje, turkotały po asfaltowej podłodze wózki, szczękały czasem koła rozpędowe, zgrzytały tryby, leciały wskroś tego morza rozbitych drgań jakieś krzyki lub rozlegał się potężny, huczący oddech maszyny głównej (17).

Efekt osiągnął Reymont skupiając dużą liczbę czasowników onomatopeicznych. Już sama kumulacja czasowników wprowadza do opisu ruch, drgania, zmienność, podobnie jak ich mała liczba w opisach przyrody sprawia wrażenie pewnego zastoju, spokoju, stawia czytelnika w roli słuchacza napływających dźwięków, podczas gdy w opisach rozszalałej, pracującej maszyny każe mu aktywnie wziąć udział w tym ruchu. Bliżej o słownictwie z zakresu nazw dźwięków, kształtu, woni, ich funkcjonalnym wykorzystaniu w utworach będzie można mówić po przeprowadzeniu dokładnych badań leksyki utworów Władysława Reymonta¹⁶. Ale już teraz powiedzieć można, iż jedną z cech stylu językowego utworów autora *Komediantki* jest operowanie kolorem i światłem.

¹⁵ W. S. Reymont, *Szuka*, [w:] *Nowele*, t. 1, Warszawa 1950.

¹⁶ Uwagi te są tylko wynikiem ogólnych refleksji z rozpoczętych badań nad stylem językowym utworów współczesnych Władysława Reymonta.