

Magdalena Czachorowska

Barwy w twórczości Bolesława Prusa

Studia Językoznawcze 13, 51-65

2014

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

MAGDALENA CZACHOROWSKA

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

BARWY W TWÓRCZOŚCI BOLESŁAWA PRUSA

Słowa kluczowe: Bolesław Prus, barwy, wroga przestrzeń, obszar przyjazny dla pisarza

Świat Bolesława Prusa, zarówno ten realny, jak i ten rzeczywistości fikcyjnej, fabularnej, dzielił się na dwie przestrzenie: jedną wrogą, obcą, nielubianą, rozległą i nierozpoznaną; drugą bezpieczną, miłą, akceptowaną, ograniczoną i wielokrotnie przez pisarza odwiedzaną. Tę pierwszą tolerował, ponieważ musiał, ponieważ istnieje, ponieważ jest immanentną częścią fabuły utworu literackiego i trudno uciec pisarzowi przed osadzeniem choćby akcji jednego dzieła w scenarii wiejskiej; tę drugą traktował jak swoje królestwo, lubił w niej przebywać, czuł się pewnie, więc nic dziwnego, że i swoich bohaterów wprowadzał w nią najchętniej. Teren obcy pisarzowi to świat rozległych terytoriów, rozbudowanych i horyzontalnie, i wertykalnie. Obszar przyjazny Prusowi ograniczony był ścianami mieszkania – realnego lub wykreowanego – albo rozciągał się między ulicami i placami miasta, szczególnie Warszawy. Cezura między tymi światami była jednocześnie granicą percepcji barw w życiu i twórczości Bolesława Prusa.

Barwy w przestrzeni nieograniczonej

Choć drugi rozdział noweli Prusa pt. *Kłopoty babuni* kończy zdanie wypowiedziane przez głównego bohatera:

„Wybiegłem na dziedziniec i z żywym zadowoleniem patrząc na rozległy widnokrąg zapytywałem w duszy: czy godzi się, aby jeografowie w swoich jałowych pracach tak mało poświęcali wierszy opisowi tak obszernego i ponętneho widoku?...” (s. 143)¹,

to analiza treści utworów Prusa dokonana pod kątem zainteresowanie pisarza krajobrazem, chęci dokładnego odmalowania wszystkich elementów rzeczywistości topograficznej, skłonności do poświęcania partiom opisowym jak najwięcej uwagi, wskazuje na coś zgoła innego.

Transkrypcje otwartej przestrzeni w twórczości fabularnej pisarza pojawiają się stosunkowo rzadko i występują w miejscach przewidywalnych zarówno w dłuższych utworach powieściowych, jak i w nowelistyce.

Obowiązujący w twórczości Prusa schemat jest następujący: opis topografii znajduje się jedynie w ekspozycji utworu, jeśli akcja przenosi się w zupełnie nowe miejsce, pisarz dokonuje ponownej prezentacji scenerii; dalej, opis jest mało rozbudowany i opatrzonej takimi szczegółami, które tylko wyobraźnia matematyka i człowieka ograniczonego ułomnościami percepcyjnymi² mogły stworzyć, i, co najważniejsze z naszego punktu widzenia, barwy nie stanowią ważnego komponentu kreowanej rzeczywistości topograficznej. W ten schemat wpisują się wszystkie powieści, których fabuła w całości osadzona jest w scenerii pozamiejskiej.

Opis w *Faraonie* potraktowany został jako element wstępu, składnik introdukcji utworu. Ta część powieści, mająca formę wykładu, obok wyjaśnień na temat ustroju panującego w Egipcie, gospodarki, warunków klimatycznych, położenia geograficznego zawiera informacje na temat topografii terenu, na którym będzie rozgrywać się akcja utworu. Topografia przedstawiona jest w sposób

¹ Materiał leksykalny wyekscerpowany został z *Wyboru pism* Bolesława Prusa: I *Nowele*, t. 1–3; II *Powieści*, t. 4–10 (*Anielka*, *Placówka*, *Lalka*, *Emancypantki*, *Faraon*), wybór i opracowanie I. Orlewiczowa, Warszawa 1957, Państwowy Instytut Wydawniczy, ze wspaniałym wstępem pióra Marii Dąbrowskiej.

² Mam na myśli agorafobię, na którą pisarz cierpiał.

ogólnikowy, bo dotyczy warunków krajobrazowych całego kraju, ma za zadanie wprowadzenie czytelnika w egzotyczne realia Egiptu:

Egipt – jest to żyzny wąwóz między pustynią Libijską i Arabską. Głębokość jego wynosi kilkaset metrów, długość sto trzydzieści mil, średnia szerokość zaledwie milę. Od zachodu – łagodne, ale nagie wzgórza libijskie, od wschodu strome i popękane skały arabskie są ścianami tego korytarza, którego dnem płynie rzeka – Nil. Faraon I 7

Przywołana powyżej transkrypcja (opis) przypomina zapiski geografa czy geologa i znacznie różni się od malowniczych, poetyckich, obszernych opisów z twórczości Elizy Orzeszkowej lub Stefana Żeromskiego. W podobny sposób wyglądają i pozostałe opisy tej powieści, są szczegółowe, ale pełne szczegółów „bezzakościowych” (jak nazywa je J.S. Bystron)³, pozbawione są elementów przyrody, ale to akurat w tym wypadku jest jak najbardziej zrozumiałe, i tylko jeden opis zachodu słońca w końcowej partii powieści zawiera elementy barwne:

Menes i Pentuer leżąc na pagórku przypatrywali się rozplomionemu niebu, na którego złotym tle mocno uwydatniały się czarne trójkąty piramid tudzież brunatne pnie i ciemnozielone bukiety drzew palmowych. Faraon II 430

Podobne miejsce w tekście zajmują dwa obszerniejsze opisy topograficzne w *Anielce*. Pierwszy otwiera akcję powieści i jest, jak na Prusa, stosunkowo rozbudowany (prawie trzy strony tekstu), ale zawiera tylko trzy epitety określające barwę składników krajobrazu. Pisarz wspomina o *Lan[ach] jasnozielonych kłosów żyta [które] kołysze wiatr jak niestrudzona niańka, śpiewając półgłosem: „aa... a!...aa... a!...”* – bawiąc ich *psawymi makówkami i niebieskim chabrem*. Anielka 7

Wraz z przeniesieniem miejsca akcji z majątku rodziców Anielki do folwarku, wśród lasów i bagien, pojawiła się potrzeba prezentacji zmienionej scenerii opowieści, dlatego uwaga pisarza znowu zwrócona została w kierunku topografii terenu i w tym miejscu powieści zamieszczony został drugi i ostatni, stosunkowo dokładny i obszerny, opis terenu i ponownie tylko dwa wyrażenia *zielony tatarak* i *czarny las* (Anielka 142) zawierają element barwności.

³ Bystron o „nadmiernym używaniu bezzakościowych elementów opisu (wyliczania, cyfry, geometrii)”, w: J.S. Bystron, *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Warszawa 1922, s. 30.

Od schematu, mam na myśli miejsce głównego opisu w utworze, nie odbiega również następna powieść Prusa *Placówka*. Transkrypcja jest na pozycji ekspozycji i zawiera kilka (dokładnie 10) nazw kolorów, ale użycie leksemów z tego pola semantycznego w tym utworze może być dodatkowo ilustracją pewnej cechy widzenia barwnego Prusa, mianowicie percepcji barw plamami, ale o tym mowa będzie później.

Okolica, w której rozgrywa się akcja utworu, *przykryta* jest **niebieskim kłosem**, pola zimną są białe, łąkę zaś przecina rzeka Białka:

[...] *na której tle szafirowym fale z rana i wieczór połyskują czerwienią, złotem w dzień, a srebrem podczas jasnych nocy.* *Placówka* 222

Z analizy mniejszych utworów fabularnych, których akcja rozgrywa się w scenerii wiejskiej lub może lepiej, w scenerii pozamiejskiej, jak choćby opowiadań *Antek*, *Przygoda Stasia* czy *Konkurs żniwiarek*, fragmentów *Lalki* i *Emancypantek* mających pozamiejski charakter, wynika, że opis miejsca, w którym żył i gospodarował Ślimak, jest najbarwniejszą transkrypcją otwartej przestrzeni w twórczości Prusa, przy 10 leksemach nazywających barwy, występujących w 13 użyciach.

Miejsce, które przypisane jest opisowi krajobrazu w powieści, bezpośrednio przekłada się na funkcję, jaką pełni on w ramach utworu. Dla Prusa opis ma przede wszystkim charakter czysto informacyjny, ma za zadanie jak najdokładniej określić miejsce, w którym rozgrywane będą wydarzenia. W razie zmiany scenerii identyczną funkcję będzie pełnił opis powtórzony. Dodatkowo cała uwaga pisarza zwrócona jest na odbiór tylko jednym zmysłem, najczęściej zmysłem wzroku, który pozwala na dostrzeżenie określonych warunków terenowych, rodzajów i gatunków roślinności dominującej na tym terenie, tylko okazjonalnie kolorystyki.

Barwy w przestrzeni zamkniętej

Sytuacja zmienia się diametralnie, gdy akcja utworu rozgrywa się w przestrzeni ograniczonej, którą umęczone agorafobią zmysły pisarza mogą bezkarnie penetrować i opisywać bezpieczne odległości.

W licznych stosunkowo obrazach pomieszczeń oraz opisach konkretnych, drobnych przedmiotów, które się w nich znajdowały, odnajdziemy wiele plam i punktów barwnych, jak choćby w opisie ciasnego mieszkanca Rzeckiego:

[...] *duża blaszana miednica i mała szafa **ciemnowiśniowej** barwy stanowiły umeblowanie pokoju [...]* Pod oknem stał ten sam **czarny** stół obity suknem, także niegdyś **zielonym**, dziś tylko poplamionym. Na nim wielki **czarny** kalamarz wraz z wielką **czarną** piaseczniczką. Lalka I 11

Inny opis zamkniętej przestrzeni pomieszczenia znajdziemy w *Emancypantkach*:

*Pani Turkawiec mieściła się na facjacie drewnianego domku, który miał ściany **czekoladowe**, ramy okien **białe**, **brudnożółtą** bramę i **zielone** okiennice.* Emancypantki IV 414

W tych dwóch krótkich opisach wnętrza pomieszczenia i domu jednej z pomniejszych postaci znalazło się prawie tyle samo leksemów barwnych, co w obszernej transkrypcji przestrzennej.

Nie sposób oprzeć się wrażeniu braku plastyczności oraz jednopłaszczyznowości opisów otwartej przestrzeni Prusa, fascynacja zaś miastem staje się oczywista, gdy spojrzeć się na pełne kolorytu pejzaże bogatych dzielnic i ubogich zakątków Warszawy:

*W spokojnej powierzchni wody odbijała się Saska Kępa [...] i praskie domy z **czzerwonymi** dachami...* Lalka I 120

*Idąc prawym chodnikiem dostrzegł Wokulski na lewo, mniej więcej w połowie ulicy, dom niezwykle **żółtej** barwy. Warszawa posiada bardzo wiele **żółtych** domów; jest to chyba **najżółciejsze** miasto pod słońcem.* Lalka I 272 (o kamienicy Łęckich)

opis Powiśla:

*I rozważał pełen goryczy, że ten płat ziemi nadrzecznej, zasypywany śmieciem z całego miasta, nie rodzi nic nad parterowe i jednopiętrowe domki barwy **czekoladowej** i **jasnożółtej**, **ciemnozielonej** i **pomarańczowej**.* Lalka I 109

I jeszcze opis przedmieść:

Ten sznur domów niskich, drewnianych, koloru szpinakowego, brunatnego albo czekoladowego, domów, które pochylają się ku ulicy albo grzęzną w ziemi, nazywa się u nas przedmieściem. Ze wspomnień cyklisty 313

Nawet przyroda w mieście, choć może w nieco konwencjonalny sposób, nabiera w oczach pisarza barw:

Początek kwietnia, jeden z tych miesięcy, które służą za przejście między zimą i wiosną. Śnieg zniknął, ale nie ukazała się jeszcze zieloność; drzewa są czarne, trawniki szare, niebo szare: wygląda jak marmur poprzecinany srebrnymi i złotawymi nitkami. Lalka I 71

Przestrzeń ograniczona jest u Prusa przestrzenią barwną, o czym najlepiej świadczą przywołane wyżej przykłady.

Funkcje barw w utworach Bolesława Prusa

Nie sposób wymienić i omówić wszystkich funkcji nazewnictwa barwnego w twórczości Prusa, zwróćmy więc uwagę tylko na te najbardziej typowe dla autora *Lalki*.

Barwy w twórczości Prusa pojawiają się najczęściej w partiach narracyjnych jako składniki rzeczywistości kreowanej, rzadko w opisach szerokich panoram krajobrazowych, uwzględniających szczegóły topografii, elementy przyrody, zjawiska atmosferyczne, obiekty architektoniczne, znacznie częściej jako przymiot kameralnych opisów poszczególnych rekwizytów występujących w trakcie rozwoju akcji w małych pomieszczeniach, pewnych elementów umieszczonych w przestrzeni zamkniętej, a przede wszystkim jako komponent opisu postaci, ich wyglądu i ubioru.

W zależności od tego, jaki typ obrazu wypełniały wyznaczniki barwności, mogły pełnić, zgodnie z podziałem wprowadzonym przez K. Handke, dwie funkcje: artystyczną lub informacyjną⁴. Funkcja artystyczna spełniała u Prusa mniejszą rolę niż informacyjna, wiąże się to ze sposobem tworzenia obrazów przestrzennych, o czym mowa była wcześniej. Barwy w opisach panoramicznych

⁴ *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. 5 *Świat barw*, oprac. K. Handke, Kraków 2002, s. 42.

mają za zadanie pomóc czytelnikowi w odtworzeniu w wyobraźni autentycznych realiów, gotowych, statycznych wizji krajobrazowych, tym łatwiejszych do wizualizacji, gdyż podanych w formie porównania:

*Ziemia Gosen wyglądała jak olbrzymia szachownica, której **zielone i żółte** poletka odgraniczały się barwą zbóż i palmami rosnącymi na miedzach; zaś na **rudym** piasku pustyni i jej **białych** wzgórzach płat **zieloności** albo kępa drzew i krzaków wyglądały jak zablakany podróżny.* Faraon I 15

Nawet poetyckie obrazy krajobrazowe są bardzo konkretne, odwołują się do percepcji tylko jednego zmysłu, z wykorzystaniem tego samego środka artystycznego:

*[...] przed nimi rozciągał się ogromny płat ziemi Gosen, wciąż kapiącej się w blaskach słońca. Zdawało się, że to nie ziemia, ale **złoty** obłok, na którym marzenie wymalowało krajobraz farbami ze **szmaragdów, srebra, rubinów, pereł i topazów.*** Faraon I 33

W drugim tomie *Lalki* miejsce akcji przeniesione zostało do posiadłości w Zasławku. Tło, na którym rozgrywały się wydarzenia, charakteryzowane było okazjonalnie, krótkimi informacjami, nierozbijającymi toku fabuły, jednym z komponentów tych krótkich opisów były barwy:

*Mijali lasy, **zielone** wąwozy z **żółtymi** ścianami.* Lalka II 166

*Przyglądał się jesiennemu słońcu, **szarym** ścierniskom i pługom zwolna orzącym ugory...* Lalka II 155

*Aleja skończyła się; jechali polem, na którym **zieleniły** się grusze i **szarzały** sterty.* Lalka II 119

Prus na pierwszym miejscu stawiał informacyjną funkcję barw. Nazwy kolorów wykorzystywał w stałych obszarach świata przedstawionego, przy realizacji określonych zabiegów fabularnych. I tak integralną częścią opisu postaci są nazwy kolorów wplatane jako charakterystyka fizjonomii czy stroju bohaterów. Informacje te dotyczą najczęściej opisów głównych postaci utworu, w toku narracji kilka razy autor skupia swoją uwagę na ich wyglądzie. Przykład *Lalki* pokazuje, jak ważne miejsce zajmowały w charakterystyce bohaterów elementy różnych odcieni barw:

*Panna Izabela była niepospolicie piękną kobietą. Wszystko w niej było oryginalne i doskonałe. Wzrost więcej niż średni, bardzo kształtna figura, bujne włosy **blond** z odcieniem **popielatym**, nosek prosty, usta trochę odchylone, zęby **perłowe**, ręce i stopy modelowe.* Lalka I 56

W wyglądzie Wokulskiego Izabela dostrzega kształt jego figury i ręce:

*Z tej epoki pamiętała tylko jego grubo ciosaną figurę, **czerwone** ręce i szerokie obejsie...* Lalka I 326

Zaś w opisie Tomasza Łęckiego istotne były wąsy i włosy:

*Pan Tomasz Łęcki [...] nosił nieduże wąsy **białe** i do góry podczesane włosy, tej samej barwy.* Lalka I 54

Nie tylko pierwszoplanowe postaci zyskiwały swoją tożsamość w opisie, każda nawet epizodyczna postać narysowana została choćby jednym pociągnięciem pióra, zawsze też pojawiał się akcent kolorystyczny, m.in.:

*Rysopis tej damy [o baronowej Krzeszowskiej]: **czarna** suknia, **żółtawa** twarz, **sinawe** usta, **zaczzerwienione** z płaczu oczy i włosy gładko uczesane.* Lalka I 531

*Właścicielem sklepu był Jan Mincel, starzec z **rumianą** twarzą i kosmykiem **siwych** włosów pod brodą.* Lalka I 29

*Dopiero około dziewiątej wszedł, a raczej wpadł do sklepu pan Mraczewski, piękny, dwudziestokilkoletni **blondynek**, z **ustami jak korale**...* Lalka I 15

*Lekarz, Żyd, stary kawaler [o doktorze Szumanie], **żółty**, mały z **czarną** brodą, miał reputację dziwaka.* Lalka I 113.

Prócz dokładnego opisu postaci Prus skupiał uwagę na detalach, w tym na kolorach fragmentów garderoby bohaterów. Według frekwencji, choćby w *Lalce*, barwa pojawiła się przy charakterystyce takich elementów ubrania: suknia – 19 określeń barw; surdut, cylinder po 5; czapka – 4; kapelusz, kurtka – 3 razy; czepek, spodnie, koszula, fartuch, krawat, płaszcz, kaftan 2 razy zyskały kolor; raz barwa wymieniona została przy opisie innych części ubioru, takich jak: kostium, bluza, rękawy, mundur, buty, kontusz, frak, żakiet, liberia, algierka (rodzaj

dawniej noszonego długiego, sutego palta męskiego), chustka wokół szyi, chustka na głowie, szalik, szlafmyca, np.:

Czarno ubrana kuzynka z wolna podniosła się z fotela i cicho wyszła.
Lalka I 77

Za krzesłem hrabiny stał służący w czarnej liberii. Lalka I 137

W każdej porze dnia siedział on [Jan Mincel] pod oknem na fotelu obitym skórą, ubrany w niebieski barchanowy kaftan, fartuch i takąż szlafmycę.
Lalka I 29

Prus uwrażliwiony był przede wszystkim na kolorystykę ubiorów kobiecych.

Wiele razy pojawiły się określenia barwy włosów bohaterów, zarówno mężczyzn, jak i kobiet (znowu na przykładzie *Lalki*) – 37 razy: *Szatynka, szare oczy, rysy cudnie piękne, wzrost okazały, a rączki i nóżki – sam smak!* Lalka I 220 (Rzecki o pani Stawskiej); *wąsów* (8): *Spostrzegła, że ojciec wygląda bardzo miźnie, że ma obwisłe ramiona, obwisłe siwe wąsy...* Lalka I 455; *zarostu i brody* (5): *Obok pana Ignacego stoi dwóch Żydów: jeden z brodą tak czarną, że wpada w kolor granatowy...* Lalka I 431; *faworytów* (3), np.: *[...] oprócz kajetu na stole i rudych faworytów na obliczu pana Colinsa nie dostrzegł nic szczególnego.* Lalka I 313.

Ważny dla Prusa był też kolor oczu, twarzy, dłoni – po 8 określeń: *Szczególnie wrażenie robiły jej [Izabeli] oczy, niekiedy ciemne i rozmarzone, niekiedy pełne iskier wesolości, czasem jasnyniebieskie i zimne jak lód.* Lalka I 56; *ust i cery* (3 nazwy): *Dziewczyna była czarno ubrana, miała bladawą, ale zdrową cerę i nieśmiałe spojrzenie.* Lalka I 378; *zębów* i *policzków* – 2 razy. Raz zwrócił też uwagę czytelnika na kolor nosa postaci.

Badacze twórczości Bolesława Prusa podkreślają umiejętność zawarcia charakterystyki bohaterów w przemyślanej koncepcji partii dialogowych. „Zawierzywszy tak wiele dialogom i skróciwszy rytuały narracyjne, nie zrezygnował Prus przecież z lapidarnych opisów, zwięzłych i jakby mimochodem wplątanych uwag o wieku, wyglądzie i zachowaniu postaci”⁵. Na przykład z rozmowy toczącej się w saloniku Łęckich rysuje się nam następujący obraz Wokulskiego:

⁵ J. Bachórz, *Wstęp* do B. Prus, *Lalka*, Zakład im. Ossolińskich, Wydawnictwo PAN, Seria I, Nr 262, Wrocław 1984, s. LXXX.

– *Śmieję się z Belci* – rzekł pan Tomasz do kuzynki, która nalewała rosół do wazy. – *Wyobraź sobie, Floro, że Wokulski zrobił na niej wrażenie gbura. Czy ty go znasz?*

– *Któż by dziś nie znał Wokulskiego* – odpowiedziała panna Florentyna podając Mikołajowi talerz dla pana. – *No, elegancki on nie jest, ale – robi wrażenie...*

– *Pnia z czerwonymi rękoma* – wtrąciła ze śmiechem panna Izabela. *Lalka I 81.*

Kwiryna Handke tak pisze o Żeromskim: „Barwy w [...] opisach pojawiają się zarówno w planie statycznym, gdy pisarz maluje stan uchwycony w jakimś momencie, jak też często w planie dynamicznym, gdy rysuje zachodzące zmiany, czy to w wyglądzie postaci, zwłaszcza twarzy, pod wpływem emocji”⁶. Barwy w tak rozumianym planie dynamicznym, gdy zachodzi zmiana w wyglądzie postaci, co jest wynikiem żywych emocji, którym podlegają bohaterowie, pojawiają się też na kartach utworów Prusa. Na tę cechę jego pisarstwa wskazuje J. Bachórz, pisząc: „[...] warto zatrzymać się przy zastanawiająco licznych, jakby mimochodem rzucanych powiadomieniach o gestach, grymasach, pulsacjach, uśmiechach, błądnościach, rumieńcach i innych tego rodzaju cielesnych objawach stanów wewnętrznych”⁷.

O emocjach, jakim ulegają bohaterowie, czytelnik dowiaduje się najczęściej z partii narracyjnych powieści, kiedy to Prus informuje, że robią się szarzy na obliczu, fiołkowi z gniewu, na przemian bladzi i fioletowi, sinieją, bledną z gniewu, czerwienieją, bledną i czerwienią się, rumieniają się, na twarzy dostają silnych wypieków, oblewają się rumieńcem, na policzkach występują im ceglaste rumieńce, mają wypieki, oczy nabiegłe krwią i sine plamy na policzkach, ciemniejsze im w oczach, czarne płatki zasłaniają im pole widzenia. Wszystkie te zmiany w ich fizjonomii to wyraz gniewu, wstydu, wzruszenia, nagłych przypływów radości i smutku. Częściej objawy zmian emocjonalnych można dostrzec na twarzach bohaterów z wyższych sfer towarzystwa, rzadko odnajdziemy tego typu wyznaczniki barwności w utworach z bohaterem chłopskim, na przykład w *Placówce*.

Powtórzmy raz jeszcze – specyfiką pisarstwa Prusa jest uwrażliwienie pisarza na otaczającą go rzeczywistość o ile była ona ograniczona przestrzennie,

⁶ K. Handke, *op.cit.*, s. 43.

⁷ J. Bachórz, *op.cit.*, s. LXI.

stanowiła element znanego mu otoczenia, przyjaznej przestrzeni miejskiej, dlatego tak wiele barw widział dookoła człowieka zamkniętego w ciasnych ścianach pokoju, dlatego tak kolorowa wydawała mu się Warszawa.

Inną cechą charakterystyczną twórczości Prusa jest używanie kolorów jako identyfikatora. Barwa staje się, pojedynczo bądź w rozbudowanych opisach, elementem identyfikacji osoby. Niektóre epizodyczne postaci nie zyskały w oczach autora takiej rangi, by oznaczyć je imieniem, nazwiskiem lub innym określeniem dotyczącym wykonywanego zawodu, pełnionej funkcji czy pozycji społecznej. Barwa im przypisana jest jedynym wyróżnikiem. W takim wypadku Prus używał nazwy barwy w funkcji identyfikacyjnej, nazwa barwy określająca osobę wskazywała bezpośrednio na kogoś, np.:

– *No, hrabina zrobiła zamach stanu – mówił **brunet** z grzywką.*
Lalka I 160

– *Po **szpakowatym** jegomości weszła do sklepu dama żądająca parasola...*
Lalka I 104

– *I udał się jej. Ten Wokulski trochę sztywny, ale ma w sobie coś – odpowiedział pan **siwy**.* Lalka I 160

W jednym przypadku identyfikacja barwą stanowi swoistą grę z czytelnikiem, jest aluzyjnym „landszafem” wprost ze wspomnień Rzeckiego z czasów kampanii węgierskiej. Biel i granat są symbolami armii dwóch zwalczających się monarchii:

*Jednocześnie z parowu leżącego o kilkaset kroków na lewo od nas wyszli **granatowi** żołnierze, którzy niebawem sformowali się w **granatową** kolumnę. [...] Spostrzegłem, że na jego [gościńca] **żółtym** tle ukazują się jakieś **białe** znaki, które wkrótce utworzyły **białą** linię, a potem **białą** plamę.*
Lalka I 182

I jeszcze krajobraz po walce:

*Gdzie oko sięgło, widzieliśmy w rozmaitych miejscach jakby skrawki **białego** i **granatowego** papieru, bez ładów porozrzucane na zdeptanej trawie.*
Lalka I 189

I na koniec chyba najbardziej charakterystyczna dla Prusa cecha percepcji barw. Prus był krótkowidzem i jego wada wzroku pogłębiała się z wiekiem.

Z tego powodu, choć w twórczości pisarza odnajdziemy reprezentację leksykalną wszystkich podstawowych pól barw, zestawy wszystkich wyznaczników barwności poszczególnych gniazd są, na przykład w porównaniu z podobnym słownictwem w twórczości Żeromskiego, mniej rozbudowane. Porównajmy trzy pola barw obu autorów.

Pole bieli:

u Żeromskiego⁸ tworzy 8 leksemów: alabastrowy (4), biały (1314), kredowy (1)⁹, kremserwajs (1), mleczny (8), osędziały (4), perłowy (2), śnieżny (8);

u Prusa – 5 leksemów: alabastrowy (2), biały (305), **kość słoniowa (1)**, mleczny (1), perłowy (6).

Pole błękitu zappełniają:

u Żeromskiego – 11 leksemów: **blawy (10)**, błękitny (340), granatowy (82), **indygo (1)**, **kobalt (1)**, lazurowy (54), **modry (25)**, niebieski (300), siny (96), szafirowy (21), **turkusowy (1)**;

u Prusa – 7 leksemów : błękitny (27), chaber (1), granatowy (37), lazurowy (3), niebieski (144), siny (19), szafirowy (54).

Na pole czerwieni składają się:

u Żeromskiego – 22 leksemety: amarantowy (6), ceglasty (11), cielisty (11), cynober (1), czerwony (505), karmazynowy (5), karminowy (16), koralowy (2), krwawy (58), lubryka (1), malinowy (6), paśowy (108), pomidorowy (1), purpurowy (23), różany (24), różowy (128), rubinowy (22), rumiany (częste), sang-de-boeuf (1), sangwina (1), szkarłatny (45), wiśniowy (4);

u Prusa – 14 leksemów: amarantowy (21), ceglasty (7), czerwony (185), karmazynowy (1), karminowy (2), koralowy (3), krwawy (11), paśowy (37), purpurowy (32), różowy (63), rubin (2), rumiany (30), szkarłatny (1), wiśniowy (8).

⁸ Dane liczbowe dotyczące użycia poszczególnych barw w twórczości Żeromskiego pochodzą z tomu 5. *Słownictwa pism Stefana Żeromskiego* w opracowaniu K. Handke.

⁹ Pogrubioną czcionką zaznaczone zostały leksemety charakterystyczne tylko dla jednego z pisarzy, Prusa lub Żeromskiego.

Tylko pole brązu jest bardziej rozbudowane w twórczości Prusa niż Żeromskiego:

u autora *Popiołów* odnajdziemy 18 leksemów: **beżowy** (1), brązowy (26), brunatny (71), **cisawy** (1), gniady (15), kasztan/kasztanowy (10), miedziany (11), ogorzały, orzechowy (2), **palisandrowy** (1), piwny (4), **podpalany** (1), rdzawy (24), rudy (134), smagły (14), szatyn, śniady (55), ziemisty (3);

u Prusa – 20 leksemów: brązowy (15), brunatny (15), **cynamonowy** (1), **czekoladowy** (6), gniady (8), kasztan/kasztanowaty (11), miedziany (7), **musztardowy** (1), ogorzały (1), **opalony** (3), orzechowy (6), piwny (1), rdzawy (1), rudy (37), smagły (1), szatyn (23), śniady (18), **wątrobiasty** (1), **zgnily** (1), ziemisty (3).

Pole **brązu** w twórczości Prusa ma jedną z najliczniejszych reprezentacji leksykalnych, przy stosunkowo niewielkich reprezentacjach tekstowych poszczególnych nazw barw z pola. Odnajdziemy w nim przede wszystkim kilka nazw, których nie wynotowano u Żeromskiego. Są to: **cynamonowy** (o paltocie), **czekoladowy** (o charcie angielskim, kolorze domów, koszuli, ścian), **musztardowy** (o surducie), **opalony** (o mężczyznach), wątrobiasty (o rękawiczkach) i **zgnily** (o barwie otoczenia).

Barwa **brązowa** określa bez wyjątku albo części garderoby albo szczegóły wyposażenia wnętrza, często występujące łącznie:

Gabinet znakomitego adwokata miał sprzęty kryte brązową skórą, w oknach brązowego koloru firanki, a na ściennych obiciach brązowe desenie. Sam gospodarz odziany był w brązowy surdut... Lalka I 276; *Mimo woli zauważył, że siwy Żyd bardzo poważnie wygląda na tle brązowych sprzętów i obić, i że mecenasowi jest bardzo do twarzy w pantoflach z brązowego safianu.* Lalka I 385

Kolor **brunatny** oprócz takich samych użycie kontekstowych co brązowy współtworzył też obrazy plenerowe, ponieważ określał zmieniającą się pod wpływem pewnych czynników barwę wody: *Wody rzeki są tak przesycone minerałami i organicznymi szczątkami, że kolor ich staje się brunatnym...* Faraon I 8 *oraz elementy przyrody: [...] na [...] złotym tle mocno uwydatniały się [...] brunatne pnie i ciemnozielone bukiety drzew palmowych.* Faraon II 430

Kolor **kasztanowaty** (nie kasztanowy) określał maść koni (podobnie jak i gniady), także i umaszczenie innych zwierząt (krowy, cielątka), ale i odnosił się do włosów i zarostu. Barwy **miedziana**, **ogorzała** i **śniada** funkcjonowały tylko jako określenie odcienia kolorystycznego twarzy ludzkiej, **piwna** odnosiła się tylko oczu,

orzechowa do sukni i koloru domów. Leksemy **szatyn** i **szatynka** charakteryzują się prawie identyczną frekwencją (por. blondyn/blondynka, brunet/brunetka)¹⁰.

Oczywiście można stwierdzić, że Prus po prostu nie był kolorystą, ale na niemożność rozróżniania odcieni kolorów wada wzroku także musiała mieć niebagatelny wpływ. Widzenie kolorów plamami może być również spowodowane słabą kondycją wzroku pisarza. Przykładem takiego sposobu percepcji barw mogą być, przywołane wyżej, transkrypcje Warszawy, w których miasto wydaje się Prusowi po prostu żółte, krajobraz znad Białki z *Placówki*, w którym barwy nie odnoszą się do szczegółów opisu, a do całych jego obszarów, obraz działań wojennych z *Lalki*, w którym walczące strony są granatowe i białe i, ostatni przykład, sposób widzenia najbarwniejszego elementu flory – kwiatów.

Prus często nie przypisuje kwiatom nazw gatunkowych, widzi je i opisuje w postaci plamek barwnych. Są to więc kwiaty: **pąsowe** (Omyłka 119), **pomarańczowe** (Faraon II 234, Kłopoty babuni 130), **białe** (Omyłka 116), **białe i różowe** (Lalka I 538), **czarne i zielone kwiaty na żółtym tle** (Przygoda Stasia 36), **czerwone** (Ze wspomnień cyklisty 355), **niebieskie** (Ze wspomnień cyklisty 340), **przeróżnaitych kolorów, różnobarwne** (Ogród 59), **były różowe, białe, niebieskie, ale wszystkie te barwy cechowały się niepojętą delikatnością i blaskiem** (Sen 200), **kwiat był złożony z trzech różnych płatków: pąsowego, białego i niebieskawego** (Przemiany 425). Podanie nazwy gatunkowej wymaga czy pociąga za sobą widzenie szczegółów, które odróżniają kwiat jednego rodzaju od drugiego. Dla krótkowidza łatwiej jest wykorzystać po prostu barwy, by zasugerować czytelnikowi różnorodność roślin.

I na koniec jeszcze barwny obraz zbudowany z plam:

Przy wejściu orkiestra powitała nas marszem z Aidy, zaś w samej Dolinie bardzo liczne grono dam, z różnokolorowymi parasolkami w rękach, ugrupowało się w taki sposób, że każdą parasolkę białą, czerwoną, niebieską, różową – otaczały parasolki zielone. Tworzyło to bukiet różnobarwnych kwiatów na tle zielonych liści. Ze wspomnień cyklisty 321

¹⁰ M. Czachorowska, *Wyobraźnia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006, s. 362–363.

COLOURS IN THE WORKS OF BOLESŁAW PRUS**Summary**

Keywords: Bolesław Prus, colours, unfamiliar terrain, area friendly to writer

The world of Bolesław Prus, both real and fictional, feature, was divided into two spaces: the first – hostile, alien, unloved, vast and unknown and the second – secure, kind, accepted, limited and frequently visited by the writer. He tolerated the former, because he had to, because it existed, because it was the immanent part of the plot of a literary work and it was difficult for the writer to escape from setting at least one of his works in the countryside; the latter was treated as his kingdom, he liked to be there, felt confident so it is not surprising that his characters were placed there most eagerly. The unfamiliar terrain to the writer is a world of vast territories, expanded both horizontally and vertically. The area which was friendly to Prus was bordered with the walls of the flat – real or created or extended down the streets of a town, especially Warsaw. The caesura between these worlds was at the same time a colour perception border line in the life and works of Bolesław Prus. This article tackles the notion of the differences in perceiving colours in both of the worlds.