

RÓŻA MODRZEJEWSKA

Uniwersytet Szczeciński

FUNKCJE BARW W JĘZYKOWEJ KREACJI ŚWIATA IZABELI ŁĘCKIEJ W *LALCE* BOLESŁAWA PRUSA

Słowa kluczowe: idiolekt, językowa kreacja, zjawiska leksykalno-stylistyczne

1. Wstęp

Na temat twórczości Bolesława Prusa powstało już wiele prac monograficznych, rozpraw i artykułów podejmujących różnorodnie zagadnienia ogólne i szczególne¹. Teoretycy literatury i literaturoznawcy próbowali opisać dominujące

¹ Zob. *Bibliografia literatury polskiej. Nowy Korbut*, t. XVII, cz. 1 *Bolesław Prus (Aleksander Głowacki)*, oprac. T. Tyszkiewicz, Warszawa 1981; Z. Przybyła, *Prusologia: przeszłość i aktualny stan badań*, w: *Spojrzenie na Prusa i jego bohaterów. Materiały z sesji w 150. rocznicę urodzin Bolesława Prusa*, pod red. S. Żaka, Kielce 1998, s. 9–22. Do istotniejszych opracowań literaturoznawczych można zaliczyć: J. Bachórz, *Spotkania z „Lalką”. Mendel studiów i szkiców o powieści Bolesława Prusa*, Gdańsk 2010; J.S. Bystroń, *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Warszawa 1922; J. Kulczycka-Saloni, *Bolesław Prus*, Warszawa 1975; E. Lubczyńska-Jeziorna, *Gatunki literackie w twórczości Bolesława Prusa*, Wrocław 2007; J.A. Malik, „Lalka”. *Historie z różnych światów*, Lublin 2005; H. Markiewicz, „Lalka” *Bolesława Prusa*, Warszawa 1967;

cechy poetyki dzieł Prusa i wskazać na ich związki z poglądami estetycznymi i krytyczno-literackimi twórcy, a nawet wykazać powiązanie pewnych tendencji z przeżyciami, doświadczeniami życiowymi i osobowością autora. Spornym i różnie interpretowanym zagadnieniem stał się zwłaszcza problem wyobraźni artystycznej autora *Lalki*. Poglądy kilku badaczy zestawiał Z. Kozak w artykule pt. *Spór o wyobraźnię artystyczną Bolesława Prusa*². W kontekście interesującego nas tu tematu warto przypomnieć niektóre spośród często powtarzanych opinii dotyczących warsztatu pisarskiego Prusa.

Do ważniejszych monografii należy jedna z pierwszych rozpraw na temat twórczości powieściopisarza napisana przez J.S. Bystronia³ i wydana w 1922 roku. Autor studium posłużył się metodą psychoanalizy w interpretacji wybranych tekstów pisarza i sformułował kilka ogólnych sądów, które przez długi czas pokutowały w świadomości i pracach jednych badaczy, niemniej spotkały się również z zastrzeżeniami, a nawet ostrą krytyką innych. Bystron stwierdził bowiem jasno i kategorycznie: „Opisom Prusa brak obrazowości. Prus nie jest malarzem; opisuje nam krajobraz, jak człowiek, patrzący nań z codziennego, utilitarnego niejako punktu widzenia, z pominięciem bezinteresownego, ściśle artystycznego. Stąd też w opisie nie zwraca Prus wyłącznej uwagi na wrażenia barwne czy słuchowe, lecz podaje bardzo często wiadomości o stosunku człowieka

H. Markiewicz, *Prus i Żeromski*, Warszawa 1964; A. Martuszevska, *Bolesława Prusa „prawa” sztuki literackiej*, Gdańsk 2003; E. Paczoska, *Lalka, czyli rozpad świata*, Białystok 1995; H. Piersa, *Wiedza astronomiczno-fizyczna w twórczości literackiej Bolesława Prusa*, Lublin 2007; Z. Przybyła, *Lalka Bolesława Prusa. Semantyka – kompozycja – konteksty*, Rzeszów 1995; Z. Szwejkowski, *Twórczość Bolesława Prusa*, Warszawa 1972; O. Tokarczuk, *Lalka i perła*, Kraków 2001. Wiele cennych artykułów znalazło się również w: *Bolesław Prus: pisarz nowoczesny*, pod red. J.A. Malika, Lublin 2009; *Bolesław Prus. Pisarz. Publicysta. Myśliciel*, pod red. M. Woźniakiewicz-Dziadosz i S. Fity, Lublin 2003; *Jubileuszowe „Żniwo u Prusa”*. Materiały z międzynarodowej sesji prusowskiej w 1997 r., pod red. Z. Przybyły, Częstochowa 1998; „*Lalka*” i inne. *Studia w stulecie polskiej powieści realistycznej*, pod red. J. Bachórze i M. Głowińskiego, Warszawa 1992; *Na pozytywistycznej niwie*, pod red. T. Lewandowskiego i T. Sobieraja, Poznań 2002; *Nowe stulecie trójcy powieściopisarzy*, pod red. A.Z. Makowieckiego, Warszawa 1992; *Prus i inni. Prace ofiarowane prof. Stanisławowi Ficie*, pod red. E. Paczoskiej i J.A. Malika, Lublin 2003; *Prus. Z dziejów recepcji twórczości*, pod red. E. Pieścikowskiego, Warszawa 1988; „Przegląd Humanistyczny” 1983, z. 9/10 (numer w całości poświęcony twórczości Bolesława Prusa). Większość prac traktujących o różnicowanych językowych aspektach piśmiennictwa Bolesława Prusa (70 pozycji książkowych i artykułów) omówiła V. Machnicka w ramach *Stanu badań nad językiem Bolesława Prusa*, w: eadem, *Peryfrazji Bolesława Prusa*, Siedlce 2011, s. 29–47.

² Z. Kozak, *Spór o wyobraźnię artystyczną Bolesława Prusa*, „Polonistyka” 1982, nr 6, s. 430–436.

³ J.S. Bystron, *Wyobraźnia artystyczna Bolesława Prusa*, Warszawa 1922.

do opisywanej przyrody, lub też wprost informacje z zakresu nauk przyrodniczych⁴. W innym miejscu rozprawy konstatuje również: „Skala barw jest u Prusa bardzo uboga. Zna on tylko najbardziej zasadnicze barwy i łączy je, szeregując równorzędnie. Efekt kolorystyczny zawodzi w zupełności”⁵. Zdaniem Bystronia opisom Prusa brak zatem plastyczności, barwności, a nawet widać w nich problemy z operowaniem światłocieniem⁶. Badacz wskazuje jednak na mistrzostwo i nowatorstwo dzieł pisarza w jednym podstawowym aspekcie – prawdy i głębi obserwacji życiowej: „Jest to chyba największy pisarz prawdy; usposabiały go potemu wrodzone zdolności obserwacyjne, a zmienne koleje życiowe nastęrczyły dość sposobności do obserwacji, pozwalając mu przyglądać się dokładnie i wżyć się w psychikę szerokich warstw społeczeństwa. [...] Świetna plastyka socjologicznego i psychologicznego uwarstwienia wyróżnia twórczość Prusa od współczesnych mu powieściopisarzy, nawet największych [...]”⁷.

Polemikę z Bystroniem podjęli kolejno Z. Wasilewski, F. Araszkievicz i K. Wojciechowski, którzy wzięli w obronę typ wyobraźni artystycznej Prusa i swoisty sposób kreowania świata przez autora. Na uwagę zasługują szczególnie opinie Z. Wasilewskiego zawarte w jego studium *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w którym czytamy: „Prus nie chciał być tylko malarzem, mogąc być czymś więcej. Egzaminując artystę, nie trzeba na niego narzekać, że czegoś nie zrobił, że przekracza przepisy rzekome estetyki. Lecz należy pytać, co zamierzył i czy cel osiągnął. Zamierzył wzruszyć i wzruszył. Poezja jego, dla której stał się artystą, polegała na tym, że widział świat przeświecony sercem. To był jego punkt obserwacyjny, a to nie jest kąt widzenia malarski”⁸. Z kolei F. Araszkievicz i K. Wojciechowski podkreślali ruchliwy, ruchowo-rysunkowy, a nawet filmowy charakter wyobraźni Prusa⁹.

⁴ *Ibidem*, s. 6.

⁵ *Ibidem*, s. 9.

⁶ Np.: „barw niewiele; ilość ich i sposób łączenia przypomina dziecienną paletę z wodnymi barwami”; „z jednej strony świetny obraz, z drugiej schematyczne sprawozdanie człowieka, nie umiejącego patrzeć na kolory”; „intelektualista w opisie, nie umie wywołać wrażenia artystycznego ani za pomocą barwy, ani światłocienia” (J.S. Bystron, *op.cit.*, s. 10, 11, 13).

⁷ *Ibidem*, s. 38–39.

⁸ Z. Wasilewski, *Aleksander Głowacki (Bolesław Prus)*, w: *Współcześni*, Warszawa–Kra-ków–Lublin–Łódź 1923, s. 139 (cyt. za: Z. Kozak, *op.cit.*, s. 431).

⁹ Za: Z. Kozak, *op.cit.*, s. 431.

Na podstawie analizy słownictwa topograficznego i nazw barw M. Czachorowska wskazała i porównała cechy charakterystyczne wyobraźni pisarskiej dwóch twórców – Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego. W ocenie językoznawczyni w tekstach Prusa odnaleźć można: „uboższy w środki artystyczne, pełen schematyzmu, ostrożny w sposobie kreowania świat osoby, która dobrze czuje się w oswojonej przestrzeni zamkniętej. [...] Prus roztacza przed odbiorcą obraz zamknięty w ramy perfekcyjnie skonstruowanego wykładu”¹⁰. W tym świecie, przeciwnie niż w literackim świecie Żeromskiego, dominującą funkcją kolorów jest funkcja informacyjna¹¹, co M. Czachorowska potwierdziła również w artykule przedstawiającym podstawowe funkcje barw w powieści *Lalka*¹².

Wszystkie przedstawione powyżej opinie uczonych oraz moje dotychczasowe próby badania językowej kreacji bohaterów męskich w *Lalce* Bolesława Prusa¹³ zainspirowały mnie do przyjrzenia się bardziej szczegółowo temu, w jaki sposób i w jakim celu pisarz w tej jednej z najlepszych polskich powieści dojrzałego realizmu wykorzystał słownictwo barwne w kreacji świata głównej postaci kobiecej – Izabeli Łęckiej – której nadał w powieści kilka ról semiotycznych¹⁴ (tj. arystokratka, panna na wydaniu, salonowa „lalka”, narzeczona kupca

¹⁰ M. Czachorowska, *Wyobrażenia pisarska Bolesława Prusa i Stefana Żeromskiego na przykładzie słownictwa topograficznego i nazw barw*, Bydgoszcz 2006, s. 386.

¹¹ *Ibidem*, s. 385.

¹² M. Czachorowska, *Funkcje barw w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze” 2005, t. 4, s. 45–53.

¹³ R. Modrzejewska, *Od subiekta do bogatego kupca – językowa kreacja Stanisława Wokulskiego*, „Studia Językoznawcze” 2010, t. 9, s. 139–160; eadem, *Indywidualizacja języka Suzina w „Lalce” Bolesława Prusa (na przykładzie rusycyzmów gramatyczno-leksykalnych)*, w: *Komunikacja międzyludzka. Leksyka. Semantyka. Pragmatyka I*, pod red. E. Komorowskiej, K. Kondzioli-Pich i E. Panter, Szczecin 2010, s. 168–176; eadem, *Stanisław Wokulski w kręgu nauki – językowa kreacja postaci*, w: *Nasz język w przeszłości – nasza przeszłość w języku*, pod red. I. Kępki i L. Wardy-Radys, Gdańsk 2011, s. 435–443; eadem, *Językowa kreacja uczuć Stanisława Wokulskiego do Izabeli Łęckiej*, „Studia Językoznawcze” 2011, t. 10, s. 189–209; eadem, *Językowa kreacja doktora Szumana w Lalce Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze” 2012, t. 11, s. 151–163; eadem, *Językowa kreacja Stanisława Wokulskiego w rolach pracodawcy i dobroczyńcy*, „Świat Słowian w języku i kulturze XII. Językoznawstwo” 2012 [w druku]; eadem, *Językowa kreacja świata starego Szlangbauma w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Studia Językoznawcze” 2013, t. 12, s. 107–120.

¹⁴ Pojęcie *rola semiotyczna* wprowadziła do badań stylistycznych T. Skubalanka (zob. T. Skubalanka, *Językowa kreacja Jacka Soplicy (księdza Robaka)*, w: eadem, *Mickiewicz, Słowacki, Norwid. Studia nad językiem i stylem*, Lublin 1997, s. 24–25). W badaniach nad językową kreacją postaci zastosowały to pojęcie np. M. Pietrzak czy A. Seniów (M. Pietrzak, *Językowe środki kreowania postaci w twórczości historycznej Henryka Sienkiewicza*, Łódź 2004; A. Seniów, *Językowa kreacja świata kobiet w wybranych powieściach Elizy Orzeszkowej*, Szczecin 2011).

itp.). By zrealizować to zamierzenie, z dwóch tomów powieści wyekscerpowano 111 cytatów (77 cytatów z I tomu i 34 cytaty z II tomu) o różnej długości linearnej. Materiał badawczy zaczerpnięto przede wszystkim z partii narratorskich, w ograniczonym zakresie natomiast pochodzi on z wypowiedzi bohaterów czy z *Pamiętnika starego subiekta*.

W niniejszym artykule zostaną wskazane i zanalizowane określenia nazywające barwy¹⁵ oraz nieliczne środki stylistyczne opisujące kolory lub zawierające w swojej budowie nazwę koloru, które pisarz wykorzystał w utworze do nakreślenia językowej kreacji¹⁶ elementów (tj. wygląd, ubiór, emocje, otoczenie) składających się na powieściowy świat¹⁷ Izabeli Łęckiej – głównej bohaterki *Lalki*. Obok określeń barwnych w opisie zwrócono również uwagę na funkcję często pojawiających się w kreacji teje postaci wyrażen z pola semantycznego światłocienia.

2. Wygląd zewnętrzny (włosy, zęby, oczy, twarz) i emocje

Bolesław Prus zbudował w *Lalce* kreację niezamężnej arystokratki Izabeli, której ojciec strwonił majątek rodowy, a konkurentów do jej ręki odstręcza głównie brak dużego posagu. Pisarz namalował słowami obraz wyjątkowo urodziwej panny, gdyż jak czytamy na kartach *Lalki*, Izabela była „niepospolicie piękną kobietą” (I, 90)¹⁸.

W deskrypcjach wyglądu zewnętrznego bohaterki pisarz wyeksponował przede wszystkim niektóre części głowy i twarzy, stąd określenia barwne i nazwy

¹⁵ W niniejszym artykule przyjmuje się, że *barwa* to pewna cecha desygnatów materialnych, postrzegana za pomocą wzroku, która jest odbierana jako swoiste wrażenie zmysłowe i estetyczne (za: E. Skorupska-Raczyńska, *Funkcja barw w językowej kreacji wybranych postaci w „Nad Niemnem” Elizy Orzeszkowej*, w: *Twórczość Elizy Orzeszkowej*, pod red. K. Stępnika, Lublin 2001, s. 95; por. M. Ampel-Rudolf, *Barwa a kolor*, „Poradnik Językowy” 1987, z. 8, s. 621–625). Określenia: *barwa*, *kolor*, *zabarwienie* uznaje się za synonimy i w artykule używa się ich wymiennie.

¹⁶ Termin *językowa kreacja* przyjęty za T. Skubalanką, która stwierdza, że jest to „całokształt procesów językowych stworzonych przez twórcę tekstu w pewnym celu; [...] określony byt fikcyjny będący częścią «wizji świata» artysty” (T. Skubalanka, *Językowa kreacja Jacka Sopoty...*, s. 25).

¹⁷ Takie założenie przyjęli w swojej książce K. i R. Handkowie, stwierdzając, że do świata kobiet czy mężczyzn przynależy „wszystko, co tyczy istot ludzkich” (K. Handke, R. Handke, *Słownictwo pism Stefana Żeromskiego*, t. XIII *Świat kobiet i świat mężczyzn*, Kraków 2007, s. 10).

¹⁸ Wszystkie cytaty wykorzystane w niniejszym artykule zostały zaczerpnięte z: B. Prus, *Lalka*, t. I i II, BN seria I, nr 262, Wrocław 1998. W nawiasach umieszczonych po cytatach liczba rzymska oznacza numer tomu powieści, liczba arabska – numer strony.

z pola światłocienia pojawiają się zwłaszcza jako element opisu włosów, zębów i oczu. Prus obdarzył zatem arystokratkę włosami koloru *blond*¹⁹ (I, 90; nazwa ta pojawia się tylko w kreacji bohaterki) o specyficznym odcieniu – *popielatym*. Ten przymiotnik porównawczy (derywowany od rzeczownika *popiół*; *popielaty*, czyli ‘koloru popiołu’²⁰) pisarz wykorzystał w *Lalce* trzy razy do opisanego barwy włosów Łęckiej: raz w konstrukcji *włosy blond z odcieniem popielatym* (I, 90), a dwukrotnie jako element epitetu *popielate włosy* (I, 104; II, 587).

Piękna panna musiała mieć również idealne zęby, stąd w powieści odnajdujemy konwencjonalny epitet *perłowe zęby* (I, 90), który wykorzystywany był już w poezji klasycystycznej w deskrypcjach romansowych heroin. W definicji przymiotnika *perłowy* w *Słowniku warszawskim* czytamy, że *perłowy* to ‘odznaczający się barwą perły’, a kolor perły to ‘biały z odcieniem popielato-niebieskawym’²¹.

Prus nie określił w powieści dokładnie barwy oczu Izabeli, w tekście pojawiają się natomiast wzmianki o zmianach następujących w ich wyglądzie pod wpływem różnych doświadczanych przez bohaterkę emocji. W tym kontekście pisarz wykorzystał w opisie oczu postaci trzy nazwy kolorów: *niebieski*, *czarny* i *stalowy*, podkreślając zmianę za pomocą połączeń typu: *nabierać barwy*, *mienić się barwami*, np.:

Pannie Izabeli w jednej chwili obeschły oczy, nabierając przy tym barwy stalowej. (I, 132);

Tym razem [Wokulski – dop. R.M.] śmiało wywoływał z pamięci obrazy panny Izabeli. Śmiało przypatrywał się jej [...] oczom mieniącym się wszystkimi barwami, od niebieskiej do czarnej. (II, 587).

Arystokratce nie wypadało okazywać gwałtownych emocji, powinna być spokojna i opanowana w każdej sytuacji. Poruszenie zdradzały głównie sygnały niewerbalne, a to właśnie oczy są zwierciadłem duszy, w którym odbijają się różnorodne odczucia, zarówno negatywne, jak i pozytywne. W kreacji oczu Izabeli

¹⁹ A. Zareba wskazuje, że nazwa *blond*, wyspecjalizowana do określania koloru ludzkich włosów, została zapożyczona do języka polskiego z języka francuskiego w XVIII wieku (A. Zareba, *Nazwy barw w dialektach i historii języka polskiego*, Wrocław 1954, s. 120).

²⁰ *Popielaty* ‘odznaczający się kolorem popiołu drzewnego, myszaty’ (SW IV, 646).

²¹ *Perłowy* (SW IV, 117).

pisarz z mistrzostwem operował czasownikami z pola światłocienia, tj.: *błysnąć*, *błyszcząć*, *świecić się*, *zamigotać*, *pociemnieć*, by odmalować zdenerwowanie, gniew, nienawiść lub zadowolenie, rozmarzenie, ekstazę bohaterki, np.:

– *Ach, Floro, nie pocieszaj mnie, nie kłam! Czyżeś nie słyszała przy obiedzie, że nawet tych kilkanaście rubli, które ma obecnie mój ojciec, są wygrane od...*

*Panna Izabela mówiąc to, drżała na całym ciele. **Oczy jej błyszczały**, na twarzy miała wypieki. (I, 135–136);*

[...] *panna Izabela odetchnęła. Nawet **oczy jej nieco pociemniały** i straciły połysk nienawiści. (I, 146);*

*Panna Izabela w milczeniu podała mu [Starskiemu – dop. R.M.] rękę; mocny rumieniec oblał jej twarz, a **w oczach zamigotało rozmarzenie**. (I, 609).*

Tylko jedna, utarta konstrukcja porównawcza posłużyła autorowi *Lalki* do podkreślenia blasku oczu szczęśliwej Izabeli znajdującej się w otoczeniu adoratorów: *oczy błyszczały jak brylanty albo jak gwiazdy* (II, 429–430).

Emocje bohaterki zdradzały również zmieniające się barwy twarzy, czyli bledności i rumieńce. Na wielość określeń dotyczących reakcji organizmu na doznawane uczucia w *Lalce* zwrócił już uwagę J. Bachórz w artykule *Rumieńce Stanisława Wokulskiego*, w którym zauważył, że w powieści Prusa – doskonałego obserwatora i mistrza szczegółu – wszystkie te reakcje mają bardzo trafne umotywowanie: „[...] bohaterowie Prusa czerwienią się, bledną i drżą w sytuacjach, w których – gdy się nad tym zastanowić – ludzie naprawdę rumienią się, bledną i drżą w rzeczywistości”²².

W językowej kreacji Izabeli nie brak zatem leksykalnych wyznaczników nazywających zmianę koloru cery spowodowaną silnymi emocjami, które najczęściej przyjmują formę czasowników procesualnych. Obok czasowników zwrotnych *rumienić się* (1x), *zarumienić się* (10x) odnajdziemy zatem czasowniki typu *poblednąć* (4x), *zblednąć* (1x), np.:

*Potem ogarniał ją bezprzyczynowy wstyd: cofała się na poręcz fotelu, **rumienila się** i z wolna opuszczała długie rzęsy, jakby ją sen morzył. (I, 492);*

²² J. Bachórz, *Rumieńce Stanisława Wokulskiego*, „Polonistyka” 1987, nr 8, s. 577.

Spuściła oczy i zarumieniła się w ten sposób, że prezesowej wydało się koniecznym zaprosić Wokulskiego na wieś. (II, 254);

*Ustąpiła to mijająca ich właśnie panna Izabela i – **pobladła**.* (I, 230);

– *Cieszę się kuzynko, że twoi wielbiciele triumfują... Przykro mi tylko, że na mój koszt [...].* [baron Krzeszowski do Izabeli – dop. R.M.] *Twarz hrabiny powlokła się chmurą; pan Łęcki był zakłopotany, panna Izabela **zbladła**.* (I, 412).

Jasny kolor fizjonomii bohaterki pisarz oddał przede wszystkim za pomocą przymiotnika *blady* (7x), który występuje również w tekście w konstrukcjach z przysłówkami *trochę* i *bardzo*, pełniącymi funkcję modyfikatorów intensywności barwy, np.:

*W salonie czekała go panna Izabela. Była **trochę blada**, ale tym piękniejsza.* (I, 607);

*Panna Izabela z wolna podsunęła się tuż do kantorka, za którym siedział Wokulski. Była **bardzo blada**.* (I, 146).

W celu podkreślenia silnej błości postaci wywołanej nagromadzeniem różnych sprzecznych emocji (gniew, złość, przerażenie, zaskoczenie, niepokój, wstyd) powieściopisarz użył konwencjonalnego porównania *blady jak papier* (I, 602), w którym komparans odnosi się do desygnatu o jasnej barwie.

Czerwony, rumiany kolor cery Izabeli jako niewerbalny znak emocji opisują natomiast formy nominatywne: *rumieniec* (16x) i pluralia tantum *wypieki* (2x) oraz imiesłowy, tj.: *rumieniąc się* (5x), *zarumieniony* (2x), *zarumieniwszy się* (1x). Podobnie jak w przypadku błości, pisarz zaznaczył intensywność rumieńców bohaterki związaną zazwyczaj z siłą doznawanych uczuć. Do repertuaru określeń modyfikujących zabarwienie twarzy arystokratki można zaliczyć: przymiotniki (*lekki, słaby, silny, mocny*), przysłówki (*lekko; mocno* – występujący tylko w stopniu wyższym – *mocniej; bardzo*) i czasownik zwrotny *wzmocnić się*, np.:

[...] *panna Izabela zawahała się. Po chwili jednak **słaby rumieniec** wrócił jej na twarz. Ciągnęła dalej:*

– *Zapewne pan sprzeda te przedmioty?* [Izabela o srebrach rodzinnych kupionych przez Wokulskiego – dop. R.M.]

– *W tym celu je kupilem.*

Rumieniec panny Izabeli wzmocnił się. (I, 145);

Pomimo przecież jej [Izabeli – dop. R.M.] *panowania nad sobą Mikołaj poznał z silnych wypieków na twarzy, że jest wzruszona [...].* (I, 585);

Panna Izabela lekko zarumieniła się i postanowiła – wcale nie rozmawiać z Wokulskim, a przynajmniej traktować go z góry, ażeby sobie nic nie wyobrażał. (I, 445);

Panna Izabela zarumieniła się mocniej niż poprzednio i spuściła piękną głowę. (I, 596).

Jednokrotnie w tekście autor *Lalki* wykorzystał w deskrypcji rumieńców arystokratki przenośny zwrot *spiec rączka* (II, 195), odwołujący się do zmiany koloru raka wrzuconego do wrzątku²³. Metaforyczne porównanie przeplatania się bledłości i rumieńców w fizjonomii Izabeli do pulsowania promieni i blasków zorzy polarnej²⁴ Prus umieścił w komentarzu narratora, w którym panna opisywana jest z punktu widzenia zakochanego w niej Wokulskiego:

[...] *cofała się na poręcz fotelu, rumieniła się i z wolna opuszczała długie rzęsy, jakby ją sen morzył. Patrząc na grę jej fizjonomii, Wokulskiemu przypominały się cudowne falowania zorzy północnej [...].* (I, 492).

²³ Przen. *spiec raka* ‘zaczernieć się, dostać żywych rumieńców, oblać się pąsem’ (SW V, 470). *Spiec raka* ‘zarumienić się (ze wstydu albo przez skromność); aluzja do zmiany koloru raka z czarnego na czerwony po wrzuceniu go do wrzątku’ (W. Kopaliński, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa 1988, s. 961).

²⁴ J. Bachórz w komentarzu do omawianego fragmentu powieści stwierdza: „Owe *falowania zorzy północnej* to zapewne wspomnienie z czasów zesłania. Chodzi o zjawisko zorzy polarnej, dobrze widoczne jako pulsowanie wspaniałych łuków, promieni i pasm – białawych, zielonkawych i żółtawych w rejonach bliższych kołu polarnemu, a czerwonych, niebieskich i fioletowych w rejonach bardziej oddalonych na południe” (zob. przypis w: B. Prus, *Lalka*, t. I, s. 492).

3. Ubiór

Opisom ubiorów w *Lalce* brak szczegółowości, co zauważył już W. Klemm, który stwierdził, że w powieści: „[...] wiele informacji ogranicza się do nazwania pojedynczych elementów stroju, bądź określenia jednym słowem całości ubioru”²⁵. Podobnie jest w przypadku językowego portretu Izabeli, w którym sporadycznie pojawiają się szcztatkowe opisy strojów, a w nich nieliczne nazwy barw. Prus, wiernie naśladowując dziewiętnastowieczne kanony w modzie i ówczesne zwyczaje związane z ubiorem, wykorzystał w deskrypcjach sukien Łęckiej kolory, które wypadało nosić młodej, niezamężnej pannie z arystokratycznego domu.

Mimo kłopotów finansowych Łęckich suknie Izabeli były strojne i dostosowane do okazji, a w ich kolorystyce przeważały jasne odcienie, o czym świadczą przymiotniki barwne proste typu: *biały* (1x; I, 160), *kremowy* (3x; np. I, 485), *szary* (2x; np. I, 328), *popielaty* (1x; I, 608) oraz przymiotnik złożony *bladoniebieski* (3x; np. I, 222), w którym człon *blado-* określa natężenie barwy chromatycznej²⁶. Przy czym należy zauważyć, że kolory: *biały*, *kremowy* i *bladoniebieski* Prus wykorzystał do opisu sukni wizytowych, wyjściowych, zakładanych na specjalne okazje (tj. spotkania salonowe, wyjścia do teatru, spotkania świąteczne), natomiast strój w odcieniach szarości (suknia *szara i popielata*) był odzieniem codziennym, domowym.

Typowo domowym ubraniem Izabeli był również szlafrok, który w powieści ma barwę *niebieską* (I, 112). Przymiotnikiem *popielaty* (2x; np. I, 515) opisany jest w tekście wiosenny płaszcz arystokratki. Tylko dwa akcesoria w ubiorze Izabeli zyskały zabarwienie kolorystyczne, czytamy zatem o *pąsowej róży* (2x; np. I, 485) jako dodatku do kremowej sukni oraz *wachlarzu z białych piór* (1x; I, 532) używanym przez bohaterkę w teatrze. Biżuteria i inne kosztowne dodatki są w powieści oznaką pozycji społecznej, statusu materialnego posiadaczki,

²⁵ W. Klemm, „Panna Leokadia widzi cały garnitur”. *O ubraniach w „Lalce” Bolesława Prusa*, „Pamiętnik Literacki” 1997, z. 4, s. 56.

²⁶ R. Tokarski zauważa, że najczęściej to człony *jasny-* i *ciemny-* w zestawieniu z nazwą barwy w drugim członie złożenia pełnią swoistą funkcję ilościowego określenia udziału barwy chromatycznej: „Ważną [...] rolę pełnią określenia *ciemny* i *jasny* jako modyfikatory intensywności barw chromatycznych. Różne natężenie lub stopniowanie jasności tego samego tonu barwy, czemu w sztukach plastycznych odpowiada termin *walor barwy* [...], w języku określane jest w sposób maksymalnie schematyczny poprzez złożenia typu *ciemnoczerwony*, *ciemnozielony* – *jasnoczerwony*, *jasnozielony*” (R. Tokarski, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 2004, s. 64).

w językowym portrecie Łęckiej można odnaleźć kilka leksemów nazywających takie elementy, które pośrednio działają na wyobraźnię plastyczną czytelnika, odsyłają do znanych desygnatów i barw z nimi związanych, np. nazwy ozdób, kamieni szlachetnych: *perły* (I, 222), *brylanty* (I, 478), *szafiry*²⁷ (I, 449).

Wśród barw strojów Izabeli dominują kolory: *biały*, *niebieski* i *szary* (*popielaty*), warto zatem zwrócić uwagę na symbolikę tych barw i ich głębszą wymowę w kontekście powieściowej kreacji bohaterki. *Biały* to symbol doskonałości, prawdy, niewinności, czystości, uczciwości²⁸, z kolei *szary* symbolizuje smutek i cierpienie, ale także nieczułość, obojętność, nudę, pośledniość, małe znaczenie czegoś²⁹. Natomiast *niebieski*, w zależności od odcienia, z jednej strony jest symbolem trwałości, stałości, prawdy, wierności, ale z drugiej istnieje również w kulturze jako kolor nierealności, fantastyczności, marzenia sennego³⁰. Zdaniem W. Klemma w prezentacji Izabeli Prus prowadzi swoistą grę iluzji, którą rozszyfrowuje uważny czytelnik, z czasem poznając prawdziwe oblicze bohaterki. Na początku Łęcka jest przebrana w biel, jakby zamaskowana, w oczach Wokulskiego jest niebieskim marzeniem, niedoścignionym ideałem, który wreszcie okazuje się być szarą, popielatą (znamienne odniesienie do popiołu), pospolitą, obłudną oszustką³¹. Literaturoznawca stwierdza nawet: „Jak się wydaje, szarość jest powieściowym kolorem przynależnym postaci Izabeli w tym symbolicznym znaczeniu, które obejmuje nieczułość, pospolitość, zło [...], a nawet brud”³².

4. Otoczenie

Najbliższe otoczenie, podobnie jak ubiór, jest oznaką wysokiej pozycji społecznej bohaterki, której miejsce bytowania wypełnione jest zbytkownymi rzeczami. Izabela jest otoczona w domu i salonach przedmiotami wykonanymi z najlepszych i najdroższych materii, kruszców, których nazwy często odsyłają do desygnatów o zabarwieniu znanym czytelnikom. Meble z *hebanów* (I, 91)

²⁷ *Szafir* ‘przezroczysta odmiana korundu; klejnot przezroczysty, różnego błękitnego koloru’ (SW VI, 554).

²⁸ Za: W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 22.

²⁹ *Ibidem*, s. 408–409.

³⁰ *Ibidem*, s. 27–28.

³¹ Por. W. Klemm, *op.cit.*, s. 67–68.

³² *Ibidem*, s. 68.

i *palisandrów* (I, 91) to meble o barwie ciemnobrunatnej, czarnej z odcieniem różu lub fioletu³³. W mieszkaniu Izabeli znajdują się *marmurowy*³⁴ (I, 103) posążek Apollina i *alabastrowa*³⁵ (I, 600) figura Matki Boskiej, czyli przedmioty kultu o białym kolorze. Kielichy są *kryształowe* (I, 91), sztućce i zastawa *srebrne* (I, 91), pudełka *złote* (I, 459). Książeczka do nabożeństwa oprawna jest w *kość słoniową* (I, 115), tomiki wierszy drukowane na *welinowym*³⁶ *papierze* (I, 94), a listy wysyłane w *bladoniebieskich kopertach z wizerunkiem niezapominajek* (I, 575). W najbliższym otoczeniu Izabeli dominuje kolor *błękitny*³⁷, gdyż w gabinecie panny Łęckiej znajdują się meble kryte *błękitną materią* (I, 112), *błękitny fotel* (I, 479).

Barwy natury sporadycznie pojawiają się w kreacji głównej bohaterki *Lalki* i najczęściej stanowią tło wydarzeń fabularnych, na przykład kolory wiosennej przyrody w Łazienkach, które są miejscem spacerów arystokratki, czy barwy Zasławka, w którym Izabela przebywała w czasie letniego wypoczynku (w tekście są głównie elementem składowym epitetów, np.: *szare trawniki nabrały zielonawego*³⁸ *odcienia* [I, 139]; *niebo gdzieniegdzie poplamione białymi obłokami* [I, 139]; *zielone klomby* [I, 515]; *połyskująca fala na lazurowej wodzie* [I, 516]; *zielone obłoki drzew* [I, 517]; *białe motyle* [I, 517]; *białe łabędzie* [II, 289]; *zielone pagórki* [II, 292]; *wąwozy z żółtymi ścianami* [II, 292]).

Należy jednak zwrócić uwagę na fakt, że w niektórych przypadkach zmiany barw w naturze i najbliższym otoczeniu odzwierciedlają emocje, nastrój, humor bohaterki. Ten zabieg artystyczny, w którym zmiany w przyrodzie odzwierciedlają uczucia postaci, a natura jest „wspólnikiem szczęścia i cierpienia” stosowany był powszechnie, jak wskazuje Łucja Ginkowa, w sentymentalnej i wczesno-

³³ Zob. przypisy w: B. Prus, *Lalka*, t. I, s. 91.

³⁴ *Marmur posągowy* ‘wapień drobnoziarnisty, śnieżnobiały’ (SW II, 883).

³⁵ *Alabastrowy* ‘1. z alabastru składający się; 2. z alabastru zrobiony; 3. do alabastru podobny: cera, białość alabastrowa’ (SW I, 21).

³⁶ *Welin* ‘skórka cieleca, wytwornie przyrządzona do pisania albo druku, delikatniejsza i piękniejsza od pergaminu’; *papier welinowy* ‘papier biały, gładki, gruby, wytworny’ (SW VII, 503).

³⁷ O losach nazwy *błękitny* w historii języka polskiego pisze A. Zareba w: idem, *Nazwy barw w dialektach...*, s. 47–48.

³⁸ Jest to tzw. deminutivum przymiotnikowe utworzone za pomocą sufiksu *-awy*, oznaczające osłabienie cechy (zob. R. Grzegorzczakowa, *Zarys słowotwórstwa polskiego*, Warszawa 1979, s. 70).

romantycznej liryce krajobrazowej³⁹. Zły humor i niepokój bohaterki przejawiają się w tekście w nasyceniu opisu mieszkania i przyrody nazwami barw ciemnych, tj. *szary, popielaty i czarny*, np.:

*Panna Izabela siedzi w swoim gabinecie i czyta najnowszą powieść Zoli [...]. Czyta bez uwagi, co chwila podnosi oczy, spogląda w okno i półświadomie formułuje sąd, że **gałązki drzew są czarne, a niebo szare**. Znowu czyta, spogląda po gabinecie i półświadomie myśli, że jej **meble** kryte błękitną materią i jej **niebieski szlafroczek mają jakiś szary odcień** i że festony białej firanki są podobne do wielkich sopli śniegu. [...] czuje żal do **nieba, że jest takie szare**, że złotawe żyłki na nim są tak wąskie... Dręczy ją jakiś cichy niepokój, jakieś oczekiwanie, ale nie jest pewna, na co czeka: czy na to, ażeby się chmury rozdarły, czy na to, ażeby wszedł lokaj i wręczył jej list, zapraszający na wielkotypodniową kwestę? Już taki krótki czas, a jej nie proszą. (I, 111–112);*

*[...] znowu poczęła patrzeć na swój **pokój**, który **wydał jej się popielatym**, na **czarne gałązki**, które chwiały się za oknem, na parę wróbli [...], na **niebo**, które **stało się jednolicie szarym**, bez żadnej jaśniejszej prążki. W jej pamięci znowu odżyła sprawa kwesty i nowej toalety [...]. (I, 119).*

Prus zastosował również grę światłocieniem w opisach emocji Izabeli odbijających się w otoczeniu (formy werbalne: *wyjaśniać się; napelniać się światłem*), np.:

*Panna Izabela bierze do rąk książkę [do nabożeństwa – dop. R.M.] [...]. W miarę jak czyta, **szare niebo wyjaśnia się**, a przy ostatnich słowach [...] chmury pękają, **ukazuje się kawałek czystego błękitu**, **gabinet panny Izabeli napelnia się światłem**, a jej dusza spokojem. Teraz jest pewna, że modły jej zostały wysłuchane, że będzie miała najpiękniejszą toaletę i najlepszy kościół do kwesty. (I, 115–116).*

Cień, brak światła spowodowany obecnością *czarnych dymów* (np. I, 129) i *białych par* (np. I, 130) charakteryzuje nieprzyjazny i wrogi dla Izabeli świat pracy. Fabryki żelazne, które Łęcka widziała we Francji, napawają ją strachem i koja-

³⁹ Ł. Ginkowa, *Cechy języka sentymentalnej i wczesnoromantycznej liryki krajobrazowej*, „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 4, s. 188.

rzą się z otchłanią Wulkana, a w ich opisie, przedstawionym w powieści z punktu widzenia bohaterki, dominuje barwa czerwona, konotowana przez rzeczowniki i połączenia wyrazowe odsyłające do desygnatów o takiej barwie, np.: *plomienie* (I, 97), *rozpalone żelazo* (I, 97), *krwawa luna* (I, 98). Opozycję między lepszym, piękniejszym światem arystokratycznym a straszonym, nieprzyjaznym światem ludzi pracujących pisarz podkreślił za pomocą kontrastu *jasności* i *ciemności* występującego w partiach opisujących przywidzenia, wyobrażenia, sny na jawie Izabeli (np. I, 129; I, 130–131).

5. Podsumowanie

Bolesław Prus w kreacji świata głównej bohaterki *Lalki* wykorzystał paletę podstawowych nazw barw oraz określeń z pola światłocienia. W tekście przyjmują one najczęściej formę przymiotników, rzeczowników i czasowników, sporadycznie imiesłowów, bezpośrednio lub pośrednio (przez odniesienie do danego desygnatu) opisujących barwę lub jej odcień. W warstwie stylistycznej utworu pisarz zastosował epitety oraz nieliczne konwencjonalne porównania, by określić zabarwienie poszczególnych elementów w kreacji świata arystokratki.

Występowanie leksykalno-stylistycznych wykładników nazywających kolory w kreacji Izabeli motywowane jest przede wszystkim prawdopodobieństwem życiowym, a podstawową ich funkcją jest urealnienie i uprawdopodobnienie portretu bohaterki w różnych rolach nadanych jej w powieści przez autora. Szczegółowe analizy zdają się również potwierdzać słuszność tez stawianych przez M. Czachorowską, gdyż w kreacji świata Izabeli mamy do czynienia głównie z funkcją deskrypcyjną (we fragmentach charakteryzujących postaci i opisujących jej mieszkanie) oraz ekspresywną barw (gdzie służą one ilustracji uczuć, przeżyć i reakcji postaci).

Kunszt pisarski Prusa w *Lalce* objawia się więc w umiejętnym i celowym wykorzystaniu podstawowej palety barw oraz znalezieniu dla niej odpowiedniego miejsca w tym przemysłanym „perfekcyjnie skonstruowanym wykładzie”.

**THE FUNCTION OF COLOURS IN THE CREATION
OF IZABELA ŁĘCKA IN *THE DOLL* BY BOLESŁAW PRUS**

Summary

Keywords: idiolect, linguistic creation, lexical-stylistic phenomena

In creating the fictional world of the protagonist of *The Doll*, Bolesław Prus used a range of basic terminology concerning colours and chiaroscuro. The text provides those terms in the form of mainly adjectives, nouns and verbs, rarely participles, which directly or indirectly describe the colour or its shade. Stylistically speaking, the author of the novel used epithets and a few conventional colour similies. Lexical and stylistic indicators which name colours in the creation of Izabela's character are chosen mostly on the basis of probability and their primary function is to make the portrait of the character more real and credible (the descriptive and expressive function of colours).