

Alicja Dąbrowska

KOLORYSTYKA W *CHŁOPACH* WŁADYSŁAWA STANISŁAWA REYMONTA

Kolory i ich znaczenia w chłopskiej epopei Reymonta stanowią niezwykle atrakcyjny problem badawczy. Semantyka barw oraz światła w reprezentatywnym dziele pisarza i epoki jako przedmiot rozważań wiąże się bowiem bezpośrednio z kierunkami artystycznymi Młodej Polski (impresjonizmem, symbolizmem, naturalizmem), w której „mowa barw” odgrywa istotną rolę w dookreślaniu znaczeń i akcentowaniu polisemii.

Barwa jako kategoria artystyczna w literaturze stanowi temat szczególny, gdyż literatura od swego zarania podejmowała, choć w sposób różnorodny ustosunkowywała się do problemu symboliki, znaczenia i roli barw w świecie wyobraźni. Kolorowi wyznaczano bardziej bądź mniej eksponowane miejsce i nadawano rozmaite funkcje w praktyce literackiej twórców poszczególnych epok. Sama natura barwy intrygowała umysły ludzkie od czasów antycznych, gdy zastanawiano się, czy kolor jest obiektywną właściwością ciała czy tylko subiektywnym wrażeniem. Wykorzystanie barwy jako symbolu sięga czasów najdawniejszych. Jest to jeden z najbardziej „prymitywnych” środków ekspresji, ale bez pejoratywnego odcienia tego słowa. Kolor był przecież jedną z pierwotnych form szeroko pojmowanego przekazu, równorzędną z tańcem, gestem, mimiką, zachowaniem. Kolor zachęcał, kolor ostrzegał i odstraszał. Także dziś budzi w nas atawistyczne instynkty, narzuca określone skojarzenia bez względu na religię, kulturę, wychowanie lub właśnie z uwagi na nie (na owo zanurzenie w określonej kulturze i tradycji chromatycznej z nią związanej). Pojęcie barwy przez to, że wbudowane jest w naszą egzystencjalną strukturę – stanowi doskonałe narzędzie ekspresji w rękach twórców.

Wpływ barw na człowieka znany był od tysiącleci i choć ostatni wiek przyniósł, jakby wraz ze swymi technicznymi wynalazkami, odwrót od natury i potraktował bogactwo kolorów wyłącznie jako dekorację, to takie publikacje jak np. *Kolory w twoim życiu* czy *Horoskop kolorów* są dziś znów popularne i oznaczają kolejny

powrót do fizjologiczno-psychologicznego aspektu barwy. Barwa bowiem, jako integralna część natury i otaczającego nas świata, wywiera na każdym z nas określony, nieuświadomiany często wpływ. Tak jak podlegamy oddziaływaniu planet, słońca, wiatru i temperatury, tak samo ma na nas wpływ kolorystyka otoczenia. Ale choć większość ludzi potrafi rozróżnić od stu pięćdziesięciu do dwustu kolorów, to nie wszyscy widzą dokładnie tak samo i nie wszyscy podlegają takim samym działaniom barw¹. Dotyczy to również twórców. Interesującym zjawiskiem jest zmienność (w stosunku do epok minionych) wrażliwości twórców na bodźce wzrokowe i spostrzegawczości ukierunkowanej na barwy. Odbicie tego zjawiska znajdujemy w sposobie (i skali) wykorzystywania tej kategorii artystycznej przez twórców literatury danego okresu. Jako kategoria artystyczna posługująca się słowem, barwa podlega ciągłym zmianom semantycznym. Kolor bowiem „nie tyle występuje w świecie, ile w wyobraźni”². Język – ewoluujący wraz z człowiekiem wytwór jego kultury – ujawnia z upływem lat i epok potrzebę wyrażania coraz szerszej skali doznań, także kolorystycznych. Sfera wewnętrznych doświadczeń wzrasta z reguły szybciej niż zdolność jej wypowiedzenia. Konsekwencją tego są przesunięcia semantyczne, kontaminacje dawnych wyrazów, poszukiwanie nowych (poprzez neologizmy, zapożyczenia itp.). W sposób szczególny wskazywany proces dotyczy dziedziny kolorystycznej. Wiadomo np., iż nie we wszystkich językach barwy miały swoje miana³. Rozszerzała się skala odcieni poszczególnych barw, rozbudowywała sfera „słów pomocniczych dla zdefiniowania subtelności kolorów”⁴. Literatura doskonale ujawnia i obrazuje w swym ciągu ewolucyjnym ów proces (zjawisko) bogacenia słownictwa określającego barwy⁵. Generalnie wraz z zainteresowaniami subiektywnym wrażeniem koloru wzrasta

¹ Por. D. Ackerman, *Historia naturalna zmysłów*, z angielskiego przeł. K. Chmielowa, Warszawa 1994, s. 257.

² Ibid., s. 259.

³ Zob. tamże, s. 257 – 258: Plemiona prymitywne stworzyły najpierw nazwy na kolor *czarny* i *biały*, potem doszedł *czzerwony*, następnie *żółty* i *zielony*.

⁴ To znaczy „kolorów zmieniających się pod wpływem oślepiąco jaskrawego światła, sztucznego światła, nasycenia czystym barwnikiem czy skapania w świetle księżyca” (tamże, s. 258).

⁵ Okazuje się, że w poezji przedhomeryckiej znany był tylko kolor *czzerwony* i *żółty* (zob. Hugo Magnus, *Die geschietliche Entwicklung des Farbensiuns und ihre Bedeutung* 1878, cyt. za S. Skwarczyńska, *Wartość treściowa kolorów w romantyzmie a dzisiaj (Na tle badania relacji między twórcą a odbiorcą)*, „Pamiętnik Literacki” 1932, nr 3 - 4, s. 278) i że z określeniami tymi wiąże się najczęściej pojęcie *jasności*, *wyrazistości*, że dopiero później skala barw wzbogaca się o *błękitny*, *zielony*, *fioletowy*. „Ponieważ starożytni Grecy znali bardzo mało określeń kolorów, błyskotliwie akademickie dyskusje ogniskują się wokół problemu, co Homer miał na myśli, używając przenośni *morze ciemne jak wino*” (D. Ackerman, op. cit., s. 258). Filozofowie greccy interesowali się barwą raczej jako zjawiskiem przyrodniczym niż artystycznym. Wszystkie ich uwagi na temat koloru, czy to w sztuce, czy w naturze, mają charakter konkretno-empiryczny. Symbolika i psychologia nie odgrywa tu roli. Na temat poglądów pitagorejczyków i Anaksagorasa, Empedoklesa, Platona, atomistów i Arystotelesa zob. M. Rzepińska, *Historia koloru w dziejach malarstwa europejskiego*, t. 1, Wrocław 1989, s. 62-64. Istnieje nawet dość ryzykowna i raczej błędna hipoteza, że człowiek w swych początkach wykazywał wrażliwość estetyczną

po prostu stopień wykorzystywania tej kategorii w twórczości. Cały ten proces jednak nie byłby możliwy bez światła⁶. Ta druga (a właściwie pierwsza) kategoria artystyczna odegrała w okresie Młodej Polski rolę dość istotną z uwagi na pokrewieństwo literatury ze sztukami malarskimi. To dzięki promieniom słonecznym postrzegamy otaczający nas świat kolorowo. Słoneczne czy też sztuczne światło rodzi kolory, które zaistniały dzięki niemu⁷. Problem postrzegania barw nierozzerwalnie więc wiąże tę kategorię artystyczną ze światłem.

Zagadnienie wyobraźni kolorystyczno-światłowej Reymonta oraz rekonstrukcja stosowanych przez niego reguł wprowadzania „mowy barw i światła” poprzedzić zatem winny ogólne rozważania o modernistycznej kolorystyce literackiej, tj. omówienie zmian semantycznych tej kategorii artystycznej oraz procesu bogacenia leksyki określającej barwy w młodopolskiej twórczości literackiej. Wymagałoby to nieco szerszej dygresji, ale z konieczności ograniczenia materiału przykłady zaczerpnięte zostały właśnie z *Chłopów*.

Skoro generacje kolejnych epok literackich ustosunkowywały się rozmaicie do elementów świata zewnętrznego, w tym oczywiście także do barwy to trzeba powiedzieć, iż Młoda Polska, ukierunkowana wyraźnie na estetyzm, stanowi okres wzmożonej wrażliwości i podatności na sferę kolorystyczną i w ogóle zmysłową. Język staje się ponownie zbyt ubogi i skostniały dla oddania bogactwa i różnorodności doznań barwnych. Konsekwencją odkrycia nowych sposobów widzenia rzeczywistości, w tym jej barw podstawowych (m. in. dzięki impresjonizmowi) staje się zjawisko poszerzenia skali wyrażen kolorystycznych. W modernizmie impresjonistyczno-symbolicznym owo wzbogacanie palety kolorów ma związek z subiektywi-

tylko na dwa kolory: biel i czerń (por. S. Skwarczyńska, op. cit., s. 278). Wydaje się więc, iż ludzka wrażliwość na barwne bodźce wzrokowe jest zmienna. Nauka XIX wieku stała na z gruntu fałszywym stanowisku, że percepcja barw u ludów prymitywnych rozwijała się stopniowo. Terminologia Homera bowiem dotyczy przede wszystkim przeciwstawień: *ciemne – jasne*. A jednak dziś racje filologiczne, antropologiczne i fizjologiczne przemawiają za tym, iż człowiek widział zawsze kolory tak, jak my widzimy je obecnie (pomijając daltonizm i zmiany chorobowe). Pamiętać bowiem trzeba o metaforyczności języka poetyckiego i języka w ogóle (my też mówimy „czarny chleb” na oznaczenie ciemnego brązu lub „czarne wino” na oznaczenie ciemnej, głębokiej *czzerwieni*, a czy to znaczy, że nie odróżniamy *czzerwieni* od *czerni*?) Terminologia barw w antyku grecko-rzymskim jest bardzo bogata. Ale podczas gdy człowiek współczesny operuje schematem barw „samych w sobie”, niejako w stanie czystym, „idealnym”, to Grecy nie stosowali nazw oderwanych, określających kolor bezpośrednio, ogólnie, lecz mówili o specjalnym odcieniu *czzerwieni*, *błękitu*, *zieleni* czy *żółci*. Zob. M. Rzepińska, op. cit., t. 1, s. 64-65 i s. 73-74.

⁶ Już Arystoteles podkreślał, że aby widzialna jakość koloru objawiła się oku, konieczne jest światło, które uaktywnia barwę. *Czerń* tak jak ciemność jest brakiem światła. Barwa nie jest identyfikowana całkowicie ani z obiektem, ani też nie jest wrażeniem subiektywnym – zależna jest od światła (zob. M. Rzepińska, op. cit., t. 1, s. 63).

⁷ Działa ono także silnie „na ludzi niewidomych od urodzenia [...] stymuluje nasz nastrój, mobilizuje hormony...” (D. Ackerman, op. cit., s. 254).

zmem oglądu z jednej strony oraz z naddaną – symboliczną treścią percypowanego świata z drugiej.

Literatura młodopolska wnosi w tym zakresie wiele nowego. Uzupełnia paletę codziennych, naturalnych kolorów o wtórne, pochodne formy przymiotnikowe tworzone od nazwy przedmiotu, dla którego dana barwa jest charakterystyczna (np. „lniane włosy – I, 124, „bursztynowe igliwo [...]” rozprężonych drzew – I, 71, „ordzawiałe topole” – III, 157). Takie wyrażenia jak: „dal omroczone, sina [...] niezgłębiona” – I, 101, 194; „srebrzysta, połyskliwa szronami topiel” – I, 223; „srebrzysty wrzątek światła” księżycy – III, 356, „złocista kurzawa zachodu” – IV, s. 659; „słoneczny wrzątek” – IV, 401 „krwawe światło szczap” z ognia na kominie – II, 419 sugerują związek tych epitetów kolorystycznych z rzeczownikami: *mrok*, *srebro*, *złoto*, *słońce*, *krw* implikującymi poszerzoną gamę odcieni barw, gdyż rzeczowniki te budzą dodatkowe skojarzenia i analogie zmysłowe. Ale w pierwszym wypadku chodzi nie tylko o stopniowe matowienie i zanik barw; w kolejnych – o blask i połysk, o jasność i mglistą jaskrawość, o promienistość i żar etc., gdyż określenia te wnoszą też analogie pozazmysłowe. Częste są czasownikowe formy oddania koloru, wśród nich Reymontowska forma „modrzeć” (czyli „stawać się modrym, sinieć, błękitnieć, lśnić mocno” – pisarz stosuje nie tylko kolorystyczne porównania typu „Niebo kiej ta płachta modrawa”, ale też formy następujące: „Przemglone dale tak się stapiały, że ani rozeznać było nieba od ziemi; jedne lasy modrzały nieco z bielm, jakby tam chmura wisiała” – II, 303⁸). Z innych czasownikowych form oddania barwy wymienić należy także następujące: czerwienić, krwawić (w sensie kolorystycznym, bo to śniegi krwawią na słońcu), bielić, czernieć, mroczyć, sinieć, szarzyć, srebrzyć, rdzawić, rudzić, siwieć//siwić, zielenić, żółcić. Już sama liczba czasownikowych form oddania koloru i obecność wtórnych odprzedmiotowych, obok szeregu innych (np. przysłówkowych, imiesłowowych), pozwala sytuować tego twórcę wśród indywidualności w zakresie operowania tą kategorią artystyczną. Potrzeba ekspresji artystycznej tworzy różne typy uzewnętrznień słownych dla barw. W *Chłopach* spotykamy takie nieprzymiotnikowe formy oddania koloru jak: *obrazy kolorystyczne*⁹ (czyli formy rzeczownikowe, np. „sina modrość” świata (III, 344), „słoneczna światłość” – III, „czerwień wełniaków”, „pszeniczne złoto” – IV, s. 655, „czerwień i złoto” zórz wieczornych na niebie – IV, s. 425), *omówienia kolorystyczne* (które nie identyfikują się, nie spływają treścią w jedno z przedmiotem opisywanym, a porównanie stanowi ich kształt retoryczny, np. „ślepie [...], jak te lnowe kwiatki” – I, 17, oczy, [...] kiej te lnowe kwiatki” – II, 310, „[...] żółte bazie [...] kieby te bursztynowe paciorki [...]” –

⁸ Wszystkie fragmenty *Chłopów* cytuję według wydania BN: oprac. F. Ziejka, Wrocław 1991. Zachowuję w całej pracy zastosowane skróty na oznaczenie tomu i strony.

⁹ Por. S. Skwarczyńska, op. cit., s. 279 i nn.

III, 8), czy *potrącenia kolorystyczne* (zakładające uboczny efekt kolorystyczny, gdy zestawia się z przedmiotem opisywanym drugi dla innych celów niż tylko uzyskanie barwnego efektu, np. „koronę wysoką, ze złotych szychów, z pawich oczek”).

Wrażenie barwności uzyskuje zatem Reymont nie tylko bezpośrednio nazwanymi kolorami i ich odcieniami. Charakteryzując koronę Jagny jako panny młodej, używa jednego tylko koloru: „ze złotych szychów”, ale wyobraźnię odbiorcy tego obrazu pobudza dużo bardziej dodatkowe określenie: „z pawich oczek”, których potencjalnie wyimaginowana kolorystyka jakże jest bogata. Chwytem poetyckim wręcz oddającym substancjalność kolorów z barwnego widma jest zastępowanie ich nazwą kamienia szlachetnego. Określenie: „sznury koralu” nasunie momentalne skojarzenie z określonym odcieniem czerwieni, jakim jest kolor koralowy. Kiedy mówi: „bursztyny” przywodzi na myśl i nasuwa przed oczy ten niezwykły miodowy czy żółtozłocisty odcień żółci mniej lub bardziej przyciemnionej.

Wszystkie wyróżnione formy występują w *Chłopach* w tak znacznej ilości, że mogą stanowić reprezentatywny wybór wśród interesujących, często nowatorskich rezultatów w zmaganiach z przebogata, bo zmieniającą się i nawarstwiająca poprzez tysiąclecia magią symboliki barw, które uzyskali twórcy młodopolscy. Zwiększone zainteresowanie kolorem w epoce Władysława Reymonta i ożywienie uwagi twórców odnośnie do tej dominanty świata przedstawionego należałoby także wyjaśnić szerzej charakterystyką rangi barwy w dziewiętnastowiecznej refleksji estetycznej. Przypomnijmy tylko pokrótce, iż epoka, w jakiej powstawała epopeja chłopska Reymonta, naznaczona była ponowną fascynacją wzajemnymi związkami literatury i sztuk pięknych. Głoszone w niej hasło *syntezy sztuk*, m. in. wzajemnych filiacji literatury i sztuk plastycznych, dominowanie koncepcji sztuki jako ostatecznej syntezy wiodło do łączenia, przenikania, wzajemnego uzupełniania się sztuk. Świadomość estetyczna epoki operowała pojęciami: analogia, odpowiednik, synestezja, synteza. Szczególne zaś zwrócenie uwagi na rolę koloru podkreśla odkryta przez symbolistów, a rozpowszechniona przez ich prekursora Baudelaire’a mistyczna zasada powszechnych powinowactw i analogii – *correspondances*, która znalazła swoje odzwierciedlenie w poglądach modernistów. Przypomnijmy jeszcze obecność koloru w dziewiętnastowiecznej refleksji psychologicznej, filozoficznej, antropologicznej, ujmujących barwę jako zjawisko psychologiczno-fizjologiczne. Ten psychosomatyczny aspekt koloru jako osobistego doświadczenia ugruntowuje się w okresie, gdy tworzył Reymont, między innymi za sprawą Schopenhauera¹⁰. Dostrzeganie wrażliwości Reymonta na malarskie aspekty świata przedstawionego wymagałoby jeszcze krótkiej dygresji, dotyczącej samej tradycji badań wokół korespondencji sztuk plastycznych i literatury. Inspirację badań w zakresie związków między sztukami tak odrębnymi jak malarstwo i literatura stanowi sama tradycja identyfikacji obrazu malar-

¹⁰ Zob. A. Schopenhauer, *Über das Sehen und die Farben*, cyt. za M. Rzepińska, op. cit., t. 1, s. 9 oraz zob. t. 2, s. 475.

skiego i literackiego – traktowanie obrazowości literackiej jako tożsamej z malarską. „Taką perspektywę badawczą narzuca zwłaszcza śledzenie owych związków na terenie literatury, w której czynnik wizualności odgrywa szczególną rolę”¹¹. Tak właśnie jest w przypadku literatury Młodej Polski, dla której sztuki plastyczne oraz pewne elementy i jakości artystyczne dzieła malarskiego (w tym na przykład barwa) są ważnym układem odniesienia. Tak zatem jest i w przypadku *Chłopów* Reymonta, dzieła twórcy należącego do tej właśnie formacji naszej kultury, której objawy: jedność dążenia artystycznego, podobieństwo stylu i podobieństwo w pojmowaniu generalnych zasad sztuki sięgnęły daleko poza samą jedynie twórczość literacką¹², formacji w której koncepcja sztuki nieodtworzącej, przenoszącej punkt ciężkości w dziele literackim z odtwarzanej rzeczywistości do psychiki podmiotu oraz subiektywizującej obraz świata objawiły się prawie jednocześnie w dziedzinie sztuk plastycznych¹³.

Przy analizowaniu tej kategorii artystycznej, jaką jest barwa, zachodzi także potrzeba dokonania rozróżnień terminologicznych takich pojęć: jak, *barwa i kolor*. Ułatwieniem staje się używanie w rozważaniach na temat kolorystyki *Chłopów* obu tych pojęć wymiennie, synonimicznie¹⁴. Przywołując kategorię barwy, należy również wziąć pod uwagę dwojakie pojmowanie tego terminu¹⁵: ściśle fizyczne pojęcie barwy oraz wrażenie barwy w znaczeniu potocznym, które okaże się istotniejsze

¹¹ E. Hurnikowa, *Związki poezji Młodej Polski z malarstwem*, w: *Filologia polska. Historia i teoria literatury*. IV Prace Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Częstochowie 1994, s. 58-59.

¹² Zob. K. Wyka, *Thanatos i Polska czyli o Jacku Malczewskim*, Kraków 1971, s. 15.

¹³ K. Wyka stwierdza, że „cyganeria malarska wyprzedziła swoimi manifestacjami obyczajowymi cyganerię literacką” (za: A. Z. Makowiecki, *Młoda Polska*, Warszawa 1987, s. 99). Uzasadnieniem poszukiwań powiązań między sztuką słowa i obrazu staje się też dostrzegany fakt, iż w tej formacji kultury obserwuje się występowanie na gruncie zarówno plastyki, jak i literatury tych samych określeń prądów artystycznych, określeń dotyczących trybu postępowania artystycznego, co wynikało z faktu wyrostania literatury i plastyki na tym samym fundamencie filozoficznym. Te terminy to na przykład: impresjonizm, symbolizm... (zob. E. Hurnikowa, op.cit., s. 59 i nn).

¹⁴ Nie zwracamy bowiem uwagi na szczególne, konkretne sytuacje, w których rzeczywiście jednego hasła nie można zastąpić drugim, np. powiemy barwa, a nie kolor czyjegoś głosu, barwa, a nie kolor narodowego sztandaru – w tym wypadku wymiana jest niemożliwa. Potoczne rozumienie semantyki obu tych pojęć nakazuje raczej uznać kategorię barwy za szerszą, zaś koloru za węższą. Jednakże definicje słownikowe sugerują najczęściej koncepcję bliskości tych terminów (por. definicje barwy i koloru, zamieszczone na przykład w: *Małym słowniku języka polskiego* pod red. E. Sobol, Warszawa 1994, s. 37 i 324, *Słowniku języka polskiego* pod red. M. Szymczaka, t. 1, Warszawa 1978, s. 126 i 961, *Słowniku wyrazów bliskoznacznych* pod red. S. Skorupki, Warszawa 1985, s. 5-6 i 67), którą można przyjąć w niniejszych rozważaniach. Natomiast pojawiający się gdzieś termin *odcień* traktowany już być musi, zgodnie również z definicjami słownikowymi i innymi ujęciami jako hiponim barwy – koloru (por. *Słownik języka polskiego*, t. 2, op. cit., s. 447, *Mały słownik języka polskiego*, op. cit., s. 538, M. Ampel-Rudolf, *Kolory. Z badań leksykalnych i składniowo-semantycznych języka polskiego*, Rzeszów 1994, s. 25 i S. Zmysłowska, *Wśród światła i barw*, Warszawa 1957, s. 145-146).

¹⁵ Por. S. Zmysłowska, op. cit., s. 142.

w niniejszych dociekaniach¹⁶.

W analizach symbolizmu chromatyczno-światelnego *Chłopów* Reymonta pojawić się też muszą odniesienia do trzech podstawowych cech barwy, bowiem pisarz operuje w swoim obrazowaniu nie tylko barwą jako taką, to jest nie tylko samym ogólnym wrażeniem koloru, ale również jego *odcieniem, nasyceniem i jasnością*. Pojęcie *odcienia* pozwala mu wykorzystać całe bogactwo różnych barw, na przykład czerwieni (od koloru ognistego, krwawego, poprzez miedziany, rdzawy, rudy, paśowy, aż po purpurowy oraz wiśniowy). W ten sposób dąży do uniezwyklenia własnej wizji świata, bo np. we wskazanych przykładach osiąga intensyfikację barwy czerwonej przez jej zestawienie z kolorem krwi (nie mówiąc już o dookreśleniu symbolicznym), przyciemnienie przez zestawienie z kolorem rdzy, zmysłowe unaocznienie przez porównanie z barwą owocu itd. Również *nasycenie* barwy znajduje swoje zastosowanie u Reymonta. Poszczególne odcienie kolorów różnią się bowiem intensywnością, czyli stopniem wyrazistości przywoływanej barwy. Jest ona albo żywsza lub bardziej bladawa, biaława¹⁷. Reymont wykorzystuje także trzeci element przestrzeni barwnej, to jest *jasność*¹⁸. Kolory umieszczane w odpowiednim świetle zmieniają w mniejszym lub większym stopniu swoją jaskrawość, czyli *jasność* właśnie. Twórca stosuje, na przykład, zabieg zatapiania kolorów w *ciemności*, w której wszystkie barwy szarzeją (np. wyobrażenia związane z obrazami Lipiec jesienią). Wykorzystuje też zjawisko przeciwstawne związane bezpośrednio z tą właściwością koloru. Nadaje bowiem symboliczny wymiar obrazowi *jaśnienia i połysku* barw w pełnym świetle słonecznym (np. metaforyczno-symboliczny obraz złotych dni żniwnych).

Dostrzeganie wrażliwości Reymonta na malarskie aspekty świata przedstawionego nie stanowi czegoś zgoła nowego. To, że autor *Chłopów* miał szczególną zdolność spostrzegania i zapamiętywania, którą świadomie zresztą rozwijał poprzez „gimnastykę obserwacji”¹⁹ podkreślano wielokrotnie. Mówiono o nim, iż to pisarz bezpośredniej obserwacji i doznania życiowego. O tym, iż istotnie miał on dar obser-

¹⁶ Fizyka mówiącego o barwie nie interesuje aparatura percepcji zmysłowej, nie zajmują go wrażenia barwne postrzegającego podmiotu, lecz bodźce obiektywne. W tym drugim wypadku zjawiska czysto fizyczne zajął się z procesami fizjologicznymi i psychologicznymi. Dlatego subiektywne wrażenie barwy wydaje się istotniejsze dla badacza symbolizmu chromatycznego i w związku z tym na nim właśnie skupić się musi przede wszystkim uwaga autora poniższych rozważań. Takie dwojake rozróżnianie terminu barwy potwierdzają teoretycy tego zagadnienia, którzy zaznaczają kierunek obiektywny („Optyka” Newtona) i subiektywny („Teoria barw” Goethego – jego prekursorskie podejście do barwy jako do wrażenia optycznego i psychicznego (por. M. Rzepińska, op. cit., t. 2, s. 462-463 i 473).

¹⁷ Por. S. Zmysłowska, op. cit., s. 145.

¹⁸ Cecha ta oznacza po prostu stopień, w jakim dana barwa różni się od barwy czarnej i zależy od współczynnika odbicia (zob. M. Gołaszewska, *Estetyka pięciu zmysłów*, Warszawa-Kraków 1997, s. 14).

¹⁹ A. Grzymała-Siedlecki, *Ludzie i dzieła*, Kraków 1967, s. 258.

wacji, talent patrzenia i widzenia barw świadczą liczne sądy i opowieści krytyków literackich na temat niezwykłej pamięci wzrokowej i wrażliwości barwnej autora tetralogii o Lipcach: **Antoniego Lange**, który mówił: „Ty masz oko i cały jesteś okiem”²⁰, **Zygmunta Wasilewskiego**, uważającego za najbardziej znamieny rys pisarstwa Reymonta „wejrzenie gołym okiem”²¹ czy **Zygmunta Falkowskiego** sądzącego, iż „dusza artystyczna siedziała u Reymonta w oczach”²².

Według **Falkowskiego** zasadniczymi składnikami arcyzmu Reymonta są: światło, ruch i barwa. Jego zdaniem Reymont jest wręcz

czarodziejem światła i barwy. Maluje stronnice swoich książek najżywszemi farbami, pisze na nich blaskami słońca jakieś brylantowe i opalowe historie, że majaczeją oczom ludzkim czas długi, jak witraże w mrocznej głębi kościoła. Jego wizja świata jest wizją nawskróś malarską. Jego malarskość – to najczyst-

²⁰ Za: S. Lichański, „*Chłopi*” Władysława Stanisława Reymonta, Warszawa 1987, s. 12.

²¹ Za: tenże, s. 12.

²² Jest to sąd na temat artystycznego pamiętnika z pielgrzymki na Jasną Górę z roku 1894, wydanego w rok później – w 1895 – Z. Falkowski, *Władysław Reymont. Człowiek i twórca*, Poznań 1929, s. 28. Falkowski pisze, iż swą nienasyconą ciekawość sycił Reymont w trakcie podróży zagranicznych. Pławił wtedy oczy w blaskach, barwach, światłach i cieniach. Z tych doświadczeń powstała nowela „Los Toros”, w której pisarz przekazał obraz walki byków w Hiszpanii oraz dzieje przyjaźni małego pastuszka z jednym z czworonogich zapaśników. „Obrazek nasycony jest słońcem południa” (s. 41); „Oczy Reymonta czyhają na cuda zjawisk świata zewnętrznego. Chłoną je w siebie. Utrwalają w wyobraźni. Nie dają mu nigdy chwili spokoju. Tu jakiś przebłysk światła, godzin podziwu, tam zdumiewający koloryt, ówdzie szczególnie opalowa mglistość, tu znowu niesłychane zespolenie mroku i światła, a w kawiarniach olśniewające typy i gesty, warte godzinnego zapatrzenia się. W oczach miał Reymont wszystkich Rembrantów, Rubensów, Tycjanów, Corregiów, pospołu z ich paletami, a jak umiał patrzeć, tego dowodzi anegdota, którą spisał Adam Grzymała-Siedlecki na temat niezwykłej spostrzegawczości i pamięci wzrokowej Reymonta (zob. Falkowski, op. cit., s. 43-44 i zob. A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie w dniu swoim powszednim*, Kraków 1962, s. 247);

Falkowski podaje też, iż Reymont w latach chłopięcych marzył o karierze malarskiej i stwierdza, że „tak fenomenalna pamięć barw, ruchów i całej widzianej rzeczywistości uprawniała całkowicie do tego rodzaju marzeń. Reymont pióra (i słowa) używa jak pędzla (i farby). Macza je w blaskach słonecznych, w łunach wieczornych, w srebrnej poświacie miesięcznej, w tumanach mgielnych, w perłowych świtach, w szmaragdowych toniach jeziornych, w oparach śródleśnych, w tęczy i w burzy, a potem pisze tak, jakby malował i wszystkie te cuda przekładał na mowę ludzką.” (Falkowski, op. cit., s. 44);

Falkowski sugeruje też, że to „włóczęgowski tryb życia rozwinął w Reymoncie upodobanie do obserwacji” i, że genezą Reymontowskiego realizmu jest zasada, iż „bez naocznej penetracji ani rusz” (op. cit., s. 19), że potrzebny jest ów „osobisty dotyk” spraw, o których pisze (zob. A. Grzymała-Siedlecki, op. cit., s. 252). Reymont jest tym „typem pisarza, dla którego widomy kształt, barwa, bujność kolorytu, ruch z jednej strony, a z drugiej strony prymitywne sprawy moralne i mocno zarysowane, żywiołowe charaktery posiadają stokroć większą wagę, niż zawikłane kwestie intelektualne i subtelne cieniowane hamletyzmy”;

szy impresjonizm, dla którego, jak powiada Witkiewicz, =żadna farba w naturze nie ma całkiem stałego, bezwzględnego, niezmiennego tonu [...]”²³.

Prezentując ów artyzm Reymonta, Falkowski pisze też o roli światła:

Światło ożywia barwę. Ono jest duszą krajobrazów. Barwy mienia się pod jego zaklęciem i współzawodniczą ze sobą o pierwszeństwo. Niekiedy wszakże farba zdobywa sobie wartość samoistną, niezależną od dopływu i natężenia światła. Powstają wówczas opisy, warte zestawienia z płótnami starych mistrzów klasycznych, dla których w malarstwie istniały przede wszystkim kształt i barwa. [...] Ale ostatnim wyrazem sztuki malarskiej są te opisy, w których światło, barwa i ruch zespalają się w harmonijną całość, podobnie jak głosy wielu instrumentów łączą się w symfonię. Powstają wówczas arcydzieła rytmu i kolorytu. [...] Do takich niewątpliwych arcydzieł ruchu, światła i barwy zaliczyć trzeba: opis wesela Boryny, opis bójki chłopów w lesie, [...] opis procesji wielkanocnej w *Chłopach* [...]”²⁴.

Wedle **Adama Grzymały-Siedleckiego**: „Reymont widzi wszędzie znacznie więcej linii i barw niż przeciętny, obojętny obserwator”²⁵. Zaś relacja żony pisarza, Aurelii na temat okoliczności pisania I tomu *Chłopów*²⁶ świadczy dobitnie o specyfice Reymontowskiego tworzenia z „osobistego dotyku”. Jeszcze **Kazimierz Bukowski** dowodzi, że olśnienie konkretną rzeczywistością wyraża się w fizycznej nie-

²³ Z. Falkowski, op. cit., s. 107-108. Jako przykład autor podaje, m. in., następujący opis:

„=Uklęknął przy samej kracie i śpiewał z innymi, zapatrzony pobożnie w ołtarz, gdzie u góry był Bóg Ojciec, siwy Pan i srogi, rychtyg podobny do dziedzica z Drzazgowej Woli, a pośrodku sama Częstochowska w złocistem obleczeniu patrzyła na niego... a ze ścian i okien kolorowych wychylały się złote obręcze i święte surowe twarze i smugi złota, purpury, fioletu, niby tęcza padały na jego twarz i głowę całkiem jakby się unurzał w stawie przed zachodem, kiedy słońce bije w wodę= (*Chłopi* t. 1)=”.

²⁴ Z. Falkowski, op. cit., s. 109-110.

²⁵ A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie...*, op. cit., s. 258 (podkr. – A. D.). I dodaje jeszcze: „Jeżeli wzmożona władza zmysłów jest nieodzownym warunkiem realistycznego talentu powieściopisarskiego, to w zakresie wzroku Reymont wykazywał się jakąś niemal doskonałą kwalifikacją” (A. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie...*, op. cit., s. 247). Reymonta cechowała oczywiście także szczególna wrażliwość słuchowa (co dostrzegają I. Matuszewski, *O twórczości i twórcach*, Warszawa 1965, s. 217), której dowodem (wedle A. Langego, *Pochodnie w mroku*, Warszawa 1927, s. 90) jest scena, kiedy chory Kuba leżąc w stajni, przysłuchuje się odgłosom życia wiejskiego i z nich odtwarza obraz zachodzących aktualnie wydarzeń (por. *Chłopi*, t. I, s. 241-242).

²⁶ „Pierwszy tom *Chłopów* pisał Władek w Bretanii nad morzem. Gdy skończył opis wesela, nad którym niemal bez przerwy pracował kilka dni – po prostu padł bez sił na łóżko, tak doszczętnie wyczerpany, że [...] sprowadziłam [...] lekarza. Obejrzał, opukał, obadał i wreszcie zapytał: – Co się z panem działo, że pan się doprowadził do tak groźnego stanu? – Przez trzy doby bez przerwy tańczyłem oberka” (por. Grzymała-Siedlecki, *Niepospolici ludzie...*, op. cit., s. 263).

mal dotykalności każdej postaci Reymonta²⁷. Dzieje się to w dużym stopniu za sprawą barwy konkretyzującej kreacje bohaterów. Talent wzrokowca dopełniła praca nad sposobami artykulacji tworzonych w wyobraźni świata. Reymontowskie „widzę i opisuję” zyskuje na plastyczności dzięki wykorzystaniu tej dominanty artystycznej, jaką jest barwa.

Sposób „mówienia barwą” w *Chłopach*, specyfika wyobraźni kolorystyczno-światłnej Reymonta na tle świadomości estetycznej epoki wzbudza zainteresowanie choćby z tej racji, iż autor ów jako twórca młodopolski ustalał w chłopskiej eposie własne reguły semantyzacji barw. Ciekawe zadanie badawcze stanowi rekonstrukcja przyczyn, prawidłowości i konsekwencji stosowania w *Chłopach* indywidualnej, odprzedmiotowej terminologii chromatyczno-światłnej. Poddaliśmy więc dokładniejszej analizie jakościowej i ilościowej stosowaną przez Reymonta, choć nie absolutną regułą wymiany barw podstawowych na ich różne przedmiotowe odpowiedniki synonimiczne o zabarwieniu symbolicznym. Zarówno bowiem barwy podstawowe, tak i ich synonimy stanowią często znaki-symbole. Uwagę zwraca w końcu częstość i semantyka kontrastów i opozycji kolorystycznych, a także powtarzających się zestawów (kompleksów) barwnych w odniesieniu do poszczególnych elementów obrazowych (np. chmur, słońca, księżycy itd., jak i postaci, np. Jagny). Barwno-światłne atrybuty świata wyobraźni *Chłopów* zdają się podkreślać stałą przemienność (i odmienność) tego, co związane z kulturą (światem ludzi) i tego, co związane z naturą (obrazami przyrody) w świecie przedstawionym. Typowa dla Reymontowskiej wyobraźni jest też ambiwalencja kolorów (np. czerwieni) w odniesieniu do elementów kultury i elementów natury oraz jej semantyczne konsekwencje dla wymowy całości dzieła.

Reymont to kolorysta szczególnego rodzaju. W jego przypadku nie o takim typie pisarza kolorysty mówimy, o jakim pisał S. Witkiewicz w swej rozprawie o Mickiewiczu²⁸. To znaczy nie tylko o wiernym i oryginalnym odtwórcy barw lokalnych przywoływanej zewnętrzności świata. Oryginalność świata barw twórcy *Chłopów* na czym innym polega: mianowicie na syntetyzowaniu zmysłowo-realistycznego

²⁷ „Każda postać Reymonta jest fizycznie dotykalna, każde opowiadane zdarzenie artystyczną transpozycją widzianej i przeżytej przygody. Życie odzwierciedla się w twórczości Reymonta w całej swej realnej prawdzie, chwyta na gorącym uczynku wielokształtnych swoich objawów, obserwowane z bystrą spostrzegawczością i wchłaniane całą siłą artystycznej duszy” i w tym znaczeniu jest autor *Chłopów* naturalistą, ale naturalistą „spontanicznym” (K. Bukowski, *Władysław St. Reymont. Próba charakterystyki*, Lwów 1927, s. 5). Od Maupassanta różni Reymonta to, że rozkochany jest w świecie, który odtwarza, nie w wyidealizowanym jego obrazie, ale w jego barwności, żywiołowości, akceptowanej nawet z nieodłącznymi od niej prymitywizmem i brutalnością. Naturalizm Reymonta nie pochodził więc z określonej doktryny literackiej, lecz z doświadczenia i z własnej filozofii życia; była to twórczość żywiołowa i poetycko spontaniczna.

²⁸ Por. S. Witkiewicz, *Mickiewicz jako kolorysta*, Warszawa (przed 1939), Biblioteka Polska.

i symboliczno-nastrojowego aspektu koloru. U Reymonta dwa światy: zmysłowy i niezmysłowy wzajemnie na siebie zachodzą. Na pierwszy rzut oka krajobraz wsi w *Chłopach* kojarzy się z „malowaniem plamami barwnymi, wydobywaniem efektów świetlnych, które wywierają silne wrażenie na widzu obserwującym obraz z daleka”²⁹. Krajobraz ten tworzą zarówno obrazy natury, jak i obrazy świata kultury (dotyczące ludzi zamieszkujących wieś). Opisy przyrody, zajmujące około 10 % tekstu³⁰, nie stanowią tylko tła upiększającego i urozmaicającego akcję³¹; autonomizują się jako żywioł artystyczny. Obrazowanie Reymonta odbiega od typowo realistycznego obiektywnego kształtowania opisu. Ma ono wyraźny charakter uczuciowo-wzruszeniowy, a obiektywne jakości stanowią tylko jeden z elementów opisu. Staje się to widoczne właśnie w sposobie wykorzystania kolorów. Reymont nie tylko stosuje chromatyczne określenia nazywające barwę wprost, ale takie, które posiadają i wnoszą ekspresję nastrojową. Obrazy nie odtwarzają więc koloru tylko bezpośrednio. Często odbywa się to za pomocą przedmiotu, który jest niejako synonimem, krystalizacją, symbolem danej barwy. Jak podkreśla Maria Rzeuska, tonacja uczuciowa, wydobywanie nastrojowości, dążenie do poetyzacji, obok uchwycenia realnego wyglądu wsi w tetralogii o Lipcach, to znamienne cecha obrazów przyrody, w których twórca stale, często bezpośrednio daje wyraz owym nieobiektywnym, nierealistycznym jakościom³². Są to „wizje oglądane jakby przez zmrużone powieki”³³ i „owo »zmrużenie« oczu autora przesuwają całą kreację jego świata ku nastrojowości [...] odrealnia, pozbawia obiektywizmu wszystkie jego opisy”³⁴. Użycie i eksponowanie barw wywołuje z jednej strony wrażenie konkretności i realności, ale ich symbolika buduje nastrój. One współtworzą malarsko-nastrojowe wizje czterech pór roku; należą do ich elementów konstytutywnych.

²⁹ M. Dadlez, *Krajobraz w „Chłopach” Reymonta*, „Polonistyka” 1959, nr 1 (62), s. 30.

³⁰ Za: M. Rzeuska, „*Chłopi*” Reymonta, Warszawa 1950, s. 44.

³¹ Obrazy kolorystyczne przyrody, nie stanowiąc więc tylko tła ludzkiego życia, oddziałują na stany psychiczne człowieka. W tym wypadku rola kolorystyki sprowadza się nie tylko do uplastycznienia i realistycznego elementu, ale ujawnia swoje aspekty symboliczne, a sam obraz urasta do metafory, np. „omroczone, sina” dal, w którą patrzą jak zaczarowani ludzie w czas jesiennej pustki i martwoty pól, „ciszy” ziemi skłaniającej się ku odpoczynkowi (I, 101) nabiera jakiegoś wymiaru potężnej siły natury podporządkowującej sobie ludzkie reakcje i zachowania. Kolor siny, uzupełniony potrąceniem kolorystycznym (epitetem) omroczone (powtarzającym się w *Chłopach*) dookreśla obraz nieokreślonej bliżej dali, pochłaniającej energię umarłego lata w świecie natury i człowieka.

³² Por. M. Rzeuska, op. cit., s. 107: „Doskonale widać, że Reymont dążył nie tylko do odtworzenia »realnego« wyglądu wsi w każdej z czterech pór roku, ale także do uchwycenia i przedstawienia czegoś, co stanowi ich istotę, sam rdzeń »wiejskości«, jej atmosferę zmienną w zależności od zmiennego wyglądu przyrody i całego bytowania wsi. Autor zupełnie się nie krępuje, stale, często bezpośrednio daje wyraz owym nieobiektywnym, można rzec »nierealistycznym« jakościom”.

³³ Tamże, s. 114.

³⁴ Tamże, s. 115.

Swoista heterogeniczność prozy młodopolskiej, do jakiej przynależą *Chłopi* Reymonta powoduje więc, iż wykorzystanie barw w tym dziele wynika jednocześnie zarówno z tendencji naturalistycznej, realistycznej, jak i z tendencji impresjonistycznej i symbolicznej. W *Chłopach* mamy niewątpliwie realistyczny, plastyczny obraz wsi polskiej końca XIX wieku z całym bogactwem szczegółów (także kolorystycznych), ujęty zgodnie z rzeczywistością i historyczną wiedzą o tamtej epoce (w obrazach wewnętrznych form obrzędowości świeckiej i religijnej, zabaw i rozrywek). Z realistyczną wiernością odtworzone więc zostały szczegóły i detale folkloru łowicko-mazowieckiego w odniesieniu do kolorystyki stroju czy ubarwienia budynków i przedmiotów codziennego użytku. Te obrazy w *Chłopach* stanowią artystyczną parafrazę opisów prawie naukowych³⁵, przedstawiających typowy, autentyczny folklor łowicko-mazowiecki. W taki realistyczno-plastyczny sposób np. przedstawia Reymont różnorodność i odmienność strojów każdej okolicy Księstwa³⁶.

Przyjrzyjmy się opisowi weselnego orszaku:

[...] Jagnę wiedli drużbowie – szła [...] weselna niby ten kierz kwietny, i kiej słońce ciągnąca wszystkich oczy, włosy miała zaplecione nad czołem, w nich koronę wysoką, ze złotych szychów, z pawich oczek i gałązek rozmarynu, a od niej na plecy spływały długie wstążki we wszystkich kolorach i leciały za nią i furkotały kieby ta tęcza; spódnica biała, rzęsisto zebrana w pasie, gorset z błękitnego jak niebo aksamitu wyszyty srebrem, koszula o bufiastych rękawach, a pod szyją bujne krezy obdziergane modrą nicią, a na szyi całe sznury koralu i bursztynów aż do pól piersi opadały. [...]

Słońce już zachodziło, wisiało nad lasami czerwone, ogromne i zalewało całą drogę, staw i domy krwawym brzaskiem, a oni szli w tych łunach wolno, że aż się w oczach mieniło od tych wstążek, piór pawich, kwiatów, czerwonych portek, pomarańczowych wełniaków, chustek, kapot białych – jakoby ten zagon rozkwitłymi kwiatami pokryty, szedł i pod wiatr zwolna się kołysał [...](II, 234)³⁷.

³⁵ Zob. M. Rzeuska, op. cit., s. 40.

³⁶ Polne Rudki: „[...] chłopcy były ogromne, rozrosłe, w granatowe kapoty przyodziane, białasy same, jakby włosy mieli ze lnu uprzedzone, a kobiety [...] w podwójnych zapaskach i w czepcach pokręcanych w czerwone chusty”; Modlica: „[...] w łatanych siwych kapotach [...]”; Wola: „[...] w szare kapoty ze sznurami czarnymi przybrane, i pasami czerwonymi okręceni [...]”; Przyłęk: „[...] postrojeni aż oczy raziło; kapoty mieli białe, kamizele czerwone, wstęgi u koszul zielone i portki żółtopasiaste [...]”; Dębica: „[...] kobiety [...] w czepeczkach białych wiązanych pod brodę i w kaftanach z ciemnego sukna... [...]”; Lipce: „gęsto się bielili kapoty Lipczaków i czerwieniły chusty kobiet (II, s. 376-377 (por. M. Rzeuska, op. cit., s. 74).

³⁷ Spójrzmy na jeszcze inne fragmenty wspaniałej kolorowości Jagny i dziewcząt lipczańskich: „Ponad wszystkie piękniejsza. A przecież była tam i Nastka, ano do malwy z czerwieni szmat [...] podobna, była i Weronka Płoszkówna kiej georginia rumiana [...] były i drugie urodne [...], a jak Balcerówna Marysia, na podziw wyrosła, biała, rzepiasta dziewczka [...] ale żadna ani się równała z Jagną, żadna. Przenosiła wszystkie urodę, strojem, postawą i tymi modrymi, jarzącymi ślepiami, jako róża przenosi one nasturcje a malwy, a georginie, a maki, że zgoła podlejsze się przy niej widzą [...]. Przystroiła się też dzisiaj kiej na jakie wesele; wełniak wdziała gorącożółty w zielone a białe pasy, stanik zaś z modrego aksamitu, dziergany złotą nitką [...], a na koszuli cienińskiej, która bieluchną fryzką burzyła

Opisy kolorystyczne ludzi są często realistyczne, bo uzależnione od kultury chłopskiej, związane z folklorem, a więc jest to świat wielokolorowy i zróżnicowany barwnie. Nie tylko są to różnorodne barwy ubrań, ozdób, przedmiotów, ale i kolory oczu i włosów, uwypuklające w ten sposób jakiś zwracający uwagę szczegół w tej często potraktowanej masowo gromadzie ludzkiej. Daje się zauważyć jednak, że wszystkie skrupulatne wyliczenia dotyczące ubioru Jagny nie służą tylko do pedantycznie dokładnego zobrazowania, jak wygląda weselny strój panny młodej w okolicach Łowicza. Celem twórcy jest uwydatnienie bajecznej kolorowości, barwności, swoistego przesyconego, spotęgowanego piękna tego stroju, ewokującego witalność. To także sugeruje opis mieniącego się w oczach, niezwykle kolorowego orszaku weselników, którego barwność podkreśla blask czerwonych łun zachodzącego słońca. Porównanie ich do zagonu rozkwitłych kwiatów buduje nastrój zachwytu całą tą, wręcz kipiącą, kolorowością³⁸.

Skoro obiektywne jakości barwy nie są najważniejszym elementem opisu, to barwy jako kolory natury pojawiają się w obrazowaniu wtedy, gdy kolor występuje w funkcji mimetycznej, w funkcji przedstawienia. Są wówczas tylko sposobem kształtowania przestrzeni świata przedstawionego. Na te kolory pozornie ziemskie nakładają się jednak barwy „transcendentne”, symboliczne, odnoszące się do innego świata. Stają się one jakby bytowo samodzielne, autonomiczne, oddzielone od rzeczy³⁹. Odwieczny rytm natury polegający na przemienności pór roku, ułożony wedle ich związku z kalendarzem prac rolniczych od jesieni do lata, wplątujący człowieka w zamknięte koło sakralno-obyczajowe powoduje, iż zegar epicki *Chłopów* został naregulowany na bezczas historyczny. Nadaje to powieściowym realiom i postaciom swoistą ponadczasowość, sytuuje je „zawsze i wszędzie”⁴⁰. Symboliczny aspekt kolorów, uzupełniający ich aspekt zmysłowy, wydaje się zatem nieodzowny do wywołania wrażenia takiej wizji.

Stałymi barwami w odniesieniu do elementów wiejskiego świata kultury: kościoła, karczmy, cmentarza, pól i lasów – wszystkich charakterystycznych ośrod-

się suto koło szyi i przy dłoniach, zawiesiła rzędy korali, bursztynów i onych pereł, na włosach miała chusteczkę jedwabną, modrawą, w różowy rzucik farbowaną” (II, 432);

„Dziewuchy [...] spozierały na nią z zazdrością [...] abych nasycić oczy tym jej wełniakiem pasiastym i sutym, co jak tęczą mazurską mienił się na niej, to na jej czarne trzewiki wysokie, zasznurowane aż po białą pończochę czerwonymi sznurowadłami, to na gorset z zielonego aksamitu, tak wyszyty złotem, że aż się w oczach mieniło, to na sznury bursztynów i korali, co otaczały jej białą, pełną szyję – pęk różnobarwnych wstążek zwieszał się od nich na plecach i gdy szła, wił się za nią niby tęcza” (I, 84).

³⁸ Zob. M. Rzeuska, op. cit., s. 93.

³⁹ Takim kolorem jest, między innymi, w *Chłopach* złoto. Z punktu widzenia teorii barw świetlnych jest ono substancją (jak srebro, którego też sporo u Reymonta), a nie kolorem. Jednak już w estetyce średniowiecza uważano je za barwy zastępujące światło (por. M. Rzepińska, op. cit., t. 1, s. 119), którego materialnie nie można przedstawić. Złoto jest najwyraźniejszym przykładem owego nakładania.

⁴⁰ Bohaterem *Chłopów* staje się „rodząca i płodząca ziemia”, a także „czas, święty czas”.

ków życia wiejskiego są biel, czerwień i kolor złoty. Przestrzeń wsi wyróżnia się więc bielą w odniesieniu do dość mgławicowo traktowanych chat chłopskich, na przykład:

W chałupie siedzieli, izby już bielą na święta, tak dziękowali, tak dziękowali” – III, 85; „Noc ich okrywała, iż ledwie się znaczyli na białej ścianie chałupy” – III, 163; wiosną „szyby przebłyskiwały w słońcu albo bieliły wskroś czarniawych sadów świeżo pobielone ściany” – III, 10; „Słońce jeno grało w czystych szybach; ściany jaśniały jakby z nowa pobielone” – IV, 18; „[...] poniektóre chałupy bardziej przy drodze wyłupywały się nieco jaśnią bielonych ścian – IV, 30).

Ale ta biel realistycznie charakteryzująca rzeczywistość wiejską to barwa szczególnie w świecie ludzi: oddaje gotowość do świętowania i czystość duchową, stanowi świadectwo odradzania. Biały jest też, prócz chat chłopskich, dwór z czerniejącymi z daleka oknami (IV, 567). Białe są też wysokie mury kościoła, odróżniające się wyraźnie od czerwonych dachówek plebani. Dom księdza został więc barwnie wyróżniony barwą królewską, monarszą i dostojną zwracającą uwagę na wyjątkowość księdza w społeczności lipeckiej.

Złoto odnosi się w świecie kultury do złotego krzyża na kościele:

[...] jeden kościół, co się wynosił ponad wszystko i złotym krzyżem na niebie świecił” (III, 230).

W chrześcijaństwie zarówno kruszec ów, jak i cechująca go barwa oznacza „ducha bożego, wiarę triumfującą, chwałę, radość, miłość”⁴¹ i jako najcenniejsza wartość doczesna ofiarę najbardziej godną bóstwa (jeden z darów Trzech Króli). Blask złota to dla wielu ludów symbol „wiecznej szczęśliwości”, „beztroskiego raj” (częsty związek raj i *złotego światła*). Jego jasnożółta barwa podkreśla „wieczne światło, chwałę, godność i potęgę”⁴². Złoto „przyporządkowane słońcu, które swym złocistym światłem zalewa głęboki błękit nieba”⁴³ to także symbol tego nieba i „mądrości, której ustępują nawet złote skarby”⁴⁴, „symbol boskości, boskiej inteligencji, nieśmiertelności, niezniszczalności...”⁴⁵. Światło i złoto było atrybutem boskości i zarazem najwyższego piękna. Czyste złoto było znakiem rajskiej światłości, czegoś wyższego niż światło ziemskie⁴⁶. Dostrzegamy, jak na pozornie ziemski kolor krzyża nakłada się barwa symboliczna, „transcendentna”.

⁴¹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1991, s. 497.

⁴² D. Forstner, *Świat symboliki chrześcijańskiej*, przekład i oprac. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński, Warszawa 1990, s. 124.

⁴³ Tamże, s. 147.

⁴⁴ Tamże, s. 148. Zob. też wyjaśnienie symboliki *złota* w Apokalipsie św. Jana – tamże, s. 148.

⁴⁵ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 495.

⁴⁶ Pełna symboliki *światła i blasku*, także *złota*, jest liturgia chrześcijańska i sztuka sakralna. Symbolika aureoli w malarstwie i rzeźbie, symbolika okien, rozet i witraży byłaby niejasna bez znajomości funkcji *światła* (zob. tamże, s. 142. Por. też D. Forstner, op.cit., s. 103).

W *Chłopach* na uwagę zasługuje, obok krzyża, złota monstrancja, uwypuklająca powyższe znaczenie symboliki barwy złotej (I, 82-83, III, 181, zob. s. 14 i s. 32). Obserwujemy też, jak w świat przyrody wtapia się świat kultu religijnego. Symbolika barwna czerpiąca z motywów liturgii katolickiej służy jako porównanie dla obrazów natury, np. wybranych i cudnych dni wiosny, „jakby we srebrze skąpanych złotych monstrancji” (III, 181). Dochodzi tu do głosu chrześcijańsko-liturgiczna symbolika złota i srebra, które tłumaczą jedność Natury i Boga w koncepcji Reymonta, dyktują poczucie jedności bytu. Krzyż dodatkowo określany jest wartościującym epitetem kolorystyczno-świecącym odnoszącym się do jego blasku:

[...] kiedy modlitwę ksiądz zaczynał, pierwsza powtarzała zbielełymi wargami, jeno w tych długich przerwach, gdy posłyszała wokoło ściszone od żarów szepoty, wpierała ciężkie oczy w krzyż błyszczący” (III, 237).

Błyszczący jest też pług. Jego barwa, określana jako kolor wydający blask, rażący blaskiem, podkreśla osobliwą wartość, cudowność i magiczność tego zwykłego narzędzia pracy chłopskiej:

Walek wyciągnął błyszczący jakby ze srebra pług, uniósł go lekko, pociągnął konie lejcami, że zatoczyły krótki łuk, wraził krój (lemiesz) błyszczący w ryśko, śmignął batem, konie pociągały z miejsca” (I, 7).

Także topór jako narzędzie pracy jest błyszczący (II, 332). Błyszczącą barwą odznacza się pług widziany przez Borynę na krótko przed śmiercią (III, 357), antycypując w ten sposób (tzn. poprzez wartościujący epitet kolorystyczny) apoteozę i dostojność trudu rolnika. Dlatego właśnie realizm Reymonta jest daleki od jednostronności, bo uzupełniany jakościami symboliczno-nastrojowymi. Pisarz „zgromadzał mroki, skupiał posępne, groźne rysy bytu, aby je później rozproszyć i przemóc wiarą w ostateczne zwycięstwo światła i harmonji” – pisał Falkowski⁴⁷. Posłużył się dla efektu Reymont – artysta światłem i barwą. Taki bowiem wymiar i wymowę ma np. końcowy obraz Lipiec w „złocistej kurzawie zachodu” (IV, 659), przysłaniającej całą wieś, wszystkie pola i lasy. Zacytowane zdanie Falkowskiego zdaje się więc stanowić klucz do odkrycia dwoistego i zarazem syntetycznego sposobu posługiwania się barwą i jej mową w tym dziele.

Naturalistyczno-impresjonistyczny⁴⁸ zaś rodowód ma postać Jagny, co podpowiada właśnie chromatyczna strona tej kreacji i dwoiste, syntetyczne wykorzystanie

⁴⁷ Z. Falkowski, op. cit., s. 107.

⁴⁸ Z impresjonizmu proza młodopolska przejęła zsubiektywizowane i zmysłowo uobecniające ukazywanie rzeczywistości zewnętrznej (w tym więc także świata barw) oraz kładzenie nacisku na niepowtarzalność i odrębność przeżycia jednostkowego, ukazywanie stanów psychicznych przelotnych i trudnych do zdefiniowania, które łatwiej oddać sposobami pośrednimi, do jakich należy także niejednoznaczna mowa barw. Impresjonistyczny rodowód mają w *Chłopach* partie opisowe traktujące nie tyle o świecie kultury, ile natury: narrator obiektywizujący przeistacza się wtedy w impresjonistycznego „bohatera prowadzącego”, przekształcającego rzeczywistość w projekcję psychiki postaci będącej podmiotem przeżycia emocjonalnego. Jak stwierdza autorka monografii *Chłopów*, Maria Rzeuska, „styl

obu aspektów barw jej przynależnych (tj. zmysłowo-realistycznego i symboliczno-nastrojowego). Z jednej strony ujawnia ona swój niepoohamowany biologizm i popęd erotyczny (jak bohaterki prozy naturalistycznej); z drugiej – dobudowana zostaje nad nim konstrukcja wzorcowa *femme fatale*, niszczącego demona płci, przenoszącego problem erotyki w wymiar metafizyki i sił rządzących światem. Barwy okazują się w tym niezwykle pomocne z uwagi na swój zmysłowy zarówno, jak i symboliczny charakter. Z postacią Jagny wiąże się określona powtarzalna dominanta kolorystyczna, dopowiadająca niejako rozpoznanie semantyki tej kreacji. Realistyczny, ale i zarazem symboliczny aspekt barw jej przynależnych (p. w. czerwieni i jej odcieni, barwy modrej i jasnej oraz złotej) określa jej dwoistą funkcję w utworze, podkreślając jednocześnie plastykę i symbolikę tej postaci. Realizm obrazowania kolorystycznego, rzeczowość obserwacji w odniesieniu do strony barwnej tej kreacji stanowią tylko podbudowę dla poetycko-filozoficznej koncepcji, przeobrażającej ją w bierną ziemię jako podścielisko wszelkiego istnienia. Symboliczna rola kolorów w kreacji Jagny nie odbiera im (jej) walorów realistycznych (niezwykłej plastyki). W sposób szczególny Jagnie przynależy np. barwa czerwona. Stale podkreśla się czerwień jej ust, gęby, krwawość i wiśniowość lśniących warg, ogień na twarzy, płomień w sercu. Rumieni się ona nader często. Obok „modrych” ogromnych jarzących ocz, „różowej gębusi”, jasnych „lnianych włosów” (I, 124), „lnowych włosów” (III, 133) to najczęściej charakteryzująca ją barwa.

Czerwień i jej barwy pochodne, jej odcienie (wiśniowy, krwawy) przypisał Reymont zasadniczo kobietom⁴⁹ (dookreśla ona specyfikę kobiecości), ale w przypadku Jagny wiąże się dodatkowo z młodością, witalnością i pięknem. W sposób więc plastyczny, a dokładniej kolorystyczny ukazuje nie tylko skłonność, ale całkowite oddanie miłości. Czerwień, którą pisarz maluje obraz dziewczyny nader często,

relacyj bohaterów [...] nosił wybitnie piętno realizmu, »chłopskości«, styl opisów zaś w przeważającej części był nastrojowy, maksymalistyczny, hiperboliczny i metaforyczno-symboliczny, a więc klasycznie poetycko-inteligencki” (M. Rzeuska, op. cit., s. 166-167). Kazimierz Wyka stwierdza zaś, że ów styl „leży w obrębie liryczno-nastrojowo-opisowej poetyki okresu Młodej Polski” (K. Wyka, *Reymont, czyli ucieczka do życia*, oprac. B. Koc, Warszawa 1979, s. 125). Wyka dostrzega, obok stylizatora młodopolskiego, wsiowego gadułę przylegającego swoimi horyzontami ściśle do horyzontów i doświadczeń lipceckich chłopów. Taką relację otrzymujemy np. o jarmarku w Tymowie. Trzecim wcieleniem narratora jest realistyczny obserwator.

⁴⁹ Czerwień pojawia się w odniesieniu do obrazów kobiet wiejskich. Ich stroje, chustki, wełnaki, korale, ale i ich twarze, usta charakteryzowane są przy pomocy tej barwy: „[...] zaczerwieniły się gdzieś przyodziewy kobiet” (t. 3, s. 60); „W procesji wciąż się czerwieniły babskie przyodziewy” (t. 3, s. 67); „[...] wozy turkotały coraz dalej, a ino czerwień kobiet ciągnących gęsiego nad drogą mignęła niekiedy między drzewami” (t. 3, s. 234); „[...] ciągnęły rzedem kobiety czerwono przyodziane z węzełkami na plecach” (t. 3, s. 129).

Czerwona barwa przynależy w sposób szczególny Jagnie, u której podkreśla się stale czerwień jej ust, gęby, krwawość czy wiśniowość jej lśniących warg.

symbolizuje jej zanurzenie w zmysłowy aspekt miłości. Jej czerwone usta, zaczerwieniona twarz mogą być symbolem ognia miłości, którym płonęła. Czerwień to także kobiecość w sensie bardzo materialnym, dlatego być może przypisana jest ona zewnętrznym aspektom kobiecości (należą do nich także elementy strojów: czerwone wełniaki, chusty, korale etc.).

Ale w Starym Testamencie znaleźć można skojarzenia „czerwień – krew – zwycięstwo lub czerwień – siła – zwycięstwo”⁵⁰. To wzajemne oddziaływanie symboliki krwi i koloru czerwonego Reymont wykorzystuje w epitecie czerwone – krwawe [wargi]: namiętność, pasja, rewolucyjność czerwieni nakłada się na dramatyczną żywotność i kipiącą gwałtowność krwi nierozzerwalnie, a poza tym krew przez swój kolor oraz temperaturę wiąże się z ogniem – żarem, to jest jego życiodajnym działaniem⁵¹. Czerwień ust Jagny nasuwa też związek czerwieni z erosem, z aktywnością płciową, z popędem, z płcią, z siłą rozmnażania, związek który stwierdzono już w prehistorii⁵². Jako symbol ludzkiego ciała, cielesności zatem, podkreśla siłę i ogień zmysłowości, podniecenia, nieposkromionej namiętności. Kolor ten, podobnie jak *ogień* i *rewolucyjność* (występujące w jej kreacji nazbyt wyraźnie) wyraża gwałtowność, pożar uczuć i popędy zarazem twórcze i niszczycielskie. Ich natura bowiem: *ogień jak i krew kipi i dymi* w pełni określa Jagnę. Barwa czerwona zwraca też uwagę na jej aktywność, bezpośredniość działania i prowokacyjność erotyczną⁵³. Jako kolor bez granic, działający immanentnie, jako barwa pulsująca życiem, płomiennym i niespokojnym⁵⁴ podkreśla potęgę żywiołu miłości, symbolizowanego poprzez kreację Jagny.

Natomiast jeśli przyjrzymy się miejscu czerwieni w obrazowaniu świata natury w *Chłopach*, to zauważymy iż stanowi ona barwę odnoszącą się najczęściej do słońca, zachodzącego lub wschodzącego:

Słońce już zachodziło, wisiało nad lasami czerwone, ogromne i zalewało całą drogę, staw i domy krwawym brzaskiem (I, 234),
[...] wieczór już stał u proga, słońce padało za bory, a czerwone zorze rozlewały się po niebie krwawymi zatokami, że śniegi gorzeć się zdawały, jakby zarzewiem posypane – ale wieś [...] z tą popielną sinością, jak się sypała na świat [...] zginęła w szarych, śnieżnych mrokach (I, 364).

⁵⁰ Zob. R. Gross, *Dlaczego czerwień jest barwą miłości*, z niem. przełożyła A. Porębska, Warszawa 1990, s. 32.

⁵¹ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 170. Zob. też R. Gross. op. cit., s. 9.

⁵² Zob. R. Gross, op. cit., s. 13-15.

⁵³ Zob. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 55 - 57.

⁵⁴ „Przy całej swej energii i intensywności czerwień reprezentuje wielką, nieodpartą siłę, niemal świadomą swego celu. W tej żarliwości, w tej sile jest coś w rodzaju męskiej dojrzałości, zwróconej zawsze do wewnątrz, dla której zewnętrzność nie liczy się – stwierdza Kandinsky (zob. M. Rzepińska, op. cit., t. 2, s. 557 – to poglądy z przedstawionej przez autorkę teorii barw Kandynskiego. Zob. też W. Kandinsky, *O duchowości w sztuce*, ze wstępem M. Billa, tłumaczył S. Fijałkowski, Łódź 1996, s. 94).

Tu znów obserwujemy kolorystyczny kontrast.

Czerwień szczególnie jest eksponowana w opisach wiosny, na przykład właśnie jako kolor zachodzącego słońca doskonale oddający emocje towarzyszące powrotowi chłopów z więzienia:

Zachód już nadchodził, niebo się wyniosło, jakby zdymając w rozzłoconą szklaną banię, że jeno kilka chmur przesiąkniętych czerwienią mdlało w sinych wysokościach [...] w zielonych podszyciach roztrzęsały się brzaski, złotawe zaś na polanach samotne drzewa zdały już żywym ogniem płonąć, rozgorzały wody, przytające w gąszczach, i cały bór jakby w ogniach stanął i w krwawych dymach, że tylko miejscami, kaj wyniosłe chojary, stały zwartą gęstwą i kieby chłopcy wsparte o się ramionami, tam czarne mroki zalegały, a i to jeszcze prześwietlone niegdzie tym dżdżem słonecznym (III s. 235-236).

Czerwone słońce to motyw powtarzający się w *Chłopach* wiele razy: Słońce wschodziło pogodnie; czerwone i ogromne, z wolna wtaczało się na wysokie niebo, jakoby na to pole nieobojętne (III, s. 244); [...] szła zapatrzona w czerwoną, ogromną kulę słońca, spadającego na bory” (III, s. 159); „Pod zachód już się miało poczerwieniałe ździebko słońce przetaczało się na bory (III, 157).

Oto jeszcze jedna piękna wizja wieczornego zachodu:

[...] zachód już był i na wodzie czyniły się złotopurpurowe tęcze i płomienne koliska, przez które niby białe chmurki przepływały z gęgotem gęsi, rozlewając dziobami sznury krwawych pereł (I, 28).

Jak widać, Reymont w nazywaniu kolorów posługuje się słownictwem wyszukany, jego określenia barw mają charakter emocjonalny. Dotyczy to właśnie barwy czerwonej, która wymieniana jest na ognistą, krwawą, purpurową. Przyroda współodczuwa niepowodzenia ludzi – gdy Borynie zdycha krowa, zorze wieczorne barwią się kolorem zakrzepłej krwi:

Słońce zgasło, wieczór się robił, świeciły jeszcze zorze łunami zakrzepłej krwi i ostygłego złota i posypywały staw jakby pyłem miedzianym, aż wody ciche drgały rdzawą łuską i szmerem sennym (I, 29);

[...]o zachodzie, z posepnych pól ołowianego nieba wyłupywało się czerwone, ogromne słońce i spadało ciężko, niby kadź roztopionego żelaza, z której buchały krwawe wrzutki i biły dymy smoliste, czarne pogrębowane gorejącymi żagwiami, że świat cały stawał w łunach i pożodze. I długo, długo w noc dogasały i stygły na niebie krwawe zarzewia (III, 288).

Krwawe zorze towarzyszą także wstającemu Kubie:

Kuba zwlókł się z wyrka i wyjrzał przed stajnię szron leżał na ziemi i szaro było jeszcze, ale już zorze rozpalały się na wschodniej stronie i czerwieniły czuby drzew oszroniałych i te „krwawe brzaski zórz” zapalały się w oknach chałupy, w której jeszcze wszyscy spali (I, 45).

Zapowiadają one jakby późniejsze, ale też sygnalizowane krwawą czerwienią cierpienie parobka dokonującego własnoręcznie amputacji nogi w trakcie Borynowego

wesela: Wrzaski płynące z rozbawionego domu odbiera umierający Kuba jako „ogień czerwone” (I, 281), jakby adekwatnie do okrwawionej siekierki i czerwonych plam krwi z odrąbanej nogi (I, 277).

Czerwień w opisie elementów przyrody, także w jej krwawym, bardzo obrazowym i metaforycznym odcieniu wykorzystuje Reymont dla oddania cierpienia i udręki Hanka:

Hanka milczała, ale przechodząc wprost kuźni, z której przez wybite szyby buchały czerwone światła i krwawiły śniegi, szepnęła: – Ten judasz zawsze ma co robić” (II, 323); Naraz jakiś wrzask daleki, przytłumiony, zadrapał w ciszy, rósł, rozlegał się coraz wyraźniej, a wraz z nim i blask krwawy uderzył w szyby (II, s. 478); Płacz nią wstrząsnął i przepalał żar próśb i błagań z duszy jakby raną otwartą płynął strumień modłów i płakań, co się kiej te krwawe perły rozsuwały po zimnej podłodze (II, s. 529).

Czerwień, oznaczająca barwę ognia oraz krwi, odgrywa więc w Reymontowskich wizjach przyrody rolę więc szczególnie eksponowaną. W sposób naturalny przypisana została żywiołowi ognia, mającemu (jak sama czerwień) także aksjologię ambiwalentną, bowiem ogień oczyszcza, lecz, ale też sieje zniszczenie. Czerwień jednak dookreśla symbolikę zarówno ognia, jak i krwi. Barwa czerwona, oznaczająca pierwotne działanie stymulujące, ożywiające, pobudzające, w *Chłopach* jest zwykle bliższa miedzi, rdzy lub wiąże się semantycznie bezpośrednio z żywiołem krwi:

Słońce zgasło, wieczór się robił. Świeciły jeszcze zorze łunami zakrzepłej krwi i ostyłego złota i posypywały na staw jakby pyłem miedzianym, że wody ciche drgały rdzawą łuską i szmerem sennym (I, 29).

Podobnie jak czerwień, również ambiwalentnie wykorzystana jest w kreacji jasnowłosej, a grzesznej (wedle chłopskiej obyczajności) Jagny biel, której dwuwartościowość wynika z połączenia tej barwy z dwiema innymi: czerwoną i niebieską. Łączona z czerwienią staje się owa biel i jasność bliska pejoratywnej wartości symbolicznej czerni. Sama jednak jasność włosów implikująca zwykle naturę łagodną i spokojną oraz biel, symbolizująca powszechnie czystość, niewinność, doskonałość, bezgrzeszność, w kreacji Jagny zyskuje podkreślenie poprzez symbolikę złota oraz koloru niebieskiego (konkretnie modrego odcienia tej barwy) również charakteryzujących tę postać wielokrotnie. Barwy sugerują ambiwalencję całej kreacji. Czerwień zderza się z błękitem, uzupełniając się wzajemnie; ich symbolika przydaje wieloznaczności postaci. Modrość oczu Jagny stanowi antytezę znaczeń określonych przez czerwień; staje się w łączności ze złotem jej „niebieskim płaszczem opiekuńczym”⁵⁵. Interesujące jest to połączenie, gdyż oba kolory wykazują pewne ambiwalencje, to znaczy są uważane za symbol uczuć zarówno dobrych, jak i złych⁵⁶.

⁵⁵ Zob. R. Gross, op. cit., s. 137.

⁵⁶ „Czerwień jest symbolem i miłości, i nienawiści [...] kolor ten stanowi adekwatny wyraz uczuć radosnej swawoli, szalonej wesołości, ale również dzikiego bólu i nienawiści. Ambiwalencja błękitu wyraża się zaś zarówno w serdecznej radości jak w głębokim smutku” (tamże, s. 140).

Charakterystyczną cechą chromatycznego obrazowania *Chłopów* jest, jak wspomniano już wcześniej, wymiana określeń barw podstawowych na ich różne odpowiedniki synonimiczne, cechujące się wszakże nie tylko innym odcieniem, ale też specyficzną aurą emocjonalną. Wskazaliśmy już, jak kolor czerwony zmienia się często w krwawy (29 x), ognisty (9 x), purpurowy (1 x), miedziany (2 x – odnosi się do zórz świtowych i wieczornych)), pąsowy (1 x), rdzawy (ordzewiały), rudy, koral, płomienny (1 x), wiśniowy (3 x). Jak wynika z tej krótkiej analizy ilościowej, kolor czerwony wystąpił w zróżnicowanej skali swoich odcieni. Każdy z nich jako barwa pochodna został użyty w innej funkcji. Czerwień pojawia się zarówno w związkach pospolitych, konwencjonalnych, zgoła realistycznych (np. „czerwona chustka”, „czerwony wełniak”), jak i w związkach metaforycznych (zwłaszcza jej odcienie, np. „krwawa płachta” – ogień, „krwawy brzask” – zorza, „krwawy deszcz” – iskra, „ogniste płachty” – ogień itp.).

Podobnie jak czerwień, także inne barwy występują w mniej lub bardziej zróżnicowanych skalach odcieni:

- zieleń: „zielonożłoty”, „zielonawy”, „zielonkawy”, „jasnozielony”; są też opisowe i rzeczownikowe określenia odcienia: „blada zieleń”, „jasna, młodziuchna zieleń”,
- szary: „szaromodrawy”, „szarozielony”, „szarozielonawy”, „srebrna szarość” (tu: interesujące łączenie kolorów podstawowych dla nadania nowego odcienia barwie dominującej), kolor szary zastępowany jest też przez „siny”, „siwy”, „popielaty”, „bury”, „ołowiany” (w odniesieniu do posepnego nieba), „stalowy”,
- biały: „mleczny”, „blady”, „jasny”, biel zastępowana jest przez srebro, bladość, jasność,
- niebieski: „modry”, „modrawy”, „fiołkowy”, „błękitny”, „granatowy”,
- żółty: „bursztynowy”, „złoty”, „złocisty”, „złotawy”, „gorącożółty”, „żółto-czerwony”, „żółto-zielony”, „żółtawy”, „szafranowy”, „słoneczny” (także formy rzeczownikowe),
- czerń wymienia się często na mrok, ciemność, burość: czarny występuje więc dość często obok barwy określanej jako ciemna; kolor ten wydaje się jeszcze bardziej plastyczny od czerni pozbawionej wszelkiego światła i w związku z tym bardziej adekwatny do wyrażania stopniowego zaciemniania; jest on bowiem najczęściej charakteryzowany jako kolor nie jasny (czyli na zasadzie przeciwieństw), burzy, a więc zbliżony do czarnego, robiący wrażenie czarnego.

Dzięki takiej metodzie większość z tych barw podstawowych użyta zostaje w szerokiej skali swoich odcieni. Zaś owa różnorodność i wielość odcieni kolorów decyduje o przysłowiowej wręcz plastyczności i sugestywności Reymontowskiego obrazowania w *Chłopach*. W ten sposób świat barw związanych z żyjącym organizmem wsi ujawnia jego żywiołowość, zmienność oraz ruchliwość.

Ciekawe, iż pośród pojawiających się w *Chłopach* kolorów natury pominięty został jeden – **brąz**, którego obecność jako koloru ziemi, gleby (oraz zwierzęcych

i ludzkich ekstremów) wydawałaby się jak najbardziej adekwatna, wręcz niezastraszająca, nieodzowna w opisach świata przyrody. Tymczasem kolor ciepłego brązu, od samego początku odczuwanego jako swojski i działający uspokajająco, został pominięty zupełnie i zastąpiony **szarością**, ewentualnie **burością**. Kolor bury wszakże niesie już inne skojarzenia kolorystyczne niżli brąz; mianowicie także z szarością (to kolor ciemnoszary z plamami, z odcieniem brunatnym), a to poprzez częste zastosowanie burości do opisu chmur⁵⁷.

Ilościowa analiza kolorów pojawiających się w *Chłopach* wskazuje, że paleta barw stosowana przez ich autora już na pierwszy rzut oka wydaje się szczególnie szeroka i zróżnicowana (obserwuje się tendencję do przymiotnikowych form określania kolorów, np. „czzerwona chusta”, „modre oczy”). Ponad 70⁵⁸ odmiennych przymiotnikowych określeń barw występujących w tekście sprawia wrażenie bogactwa kolorystycznego świata przedstawionego, choć połowa (trzydzieści cztery) spośród tych nazw występuje rzadko lub sporadycznie.

Motywy wizji świata przyrody i człowieka w *Chłopach* znamionuje swoista *kolorystyczna jednolitość*.

Najczęstsze są trzy barwy podstawowe dla Reymontowskiego obrazowania świata w *Chłopach* (tzn. częstotliwość użycia ich nazw lub też synonimicznych określeń odprzedmiotowych, tj. krwawy zamiast czerwony jest największa):

- **czerwona** (pojawiająca się w rozmaitych formach ponad dwieście czterdzieści razy).
- **biała** – charakteryzująca lipczański świat niewiele rzadziej i też w bardzo rozmaitych formach (ponad dwieście pięćdziesiąt razy),
- **czarna** – powtarzająca się w formie przymiotnikowej, czasownikowej, przysłówkowej ponad sto trzydzieści razy.

Częstotliwość (przewaga, dominacja i powtarzalność) użycia tych trzech barw wiodących ujawnia kolorystyczną dominantę obrazowania w tekście. Jest nią jednolita, harmonijna kolorystycznie tonacja **czarno-szaro-biała** z odbieranymi jako kontrastowe elementami (plamami) **czzerwieni**. Takie tło stanowi niejako bazę dla oddawania całej gamy barw pozostałych, których wizualny efekt jest od niej uzależniony. Kolory te rozświetlają obraz prezentowanego świata, malując go wszystkimi naturalnymi kolorami tęczy. Pokazywanie barw delikatnych i bladych zastępowane jest kontrastowo przez coraz żywsze i ciemniejsze, aż do kolorów bardzo intensywnych. Sta-

⁵⁷ Zob. np. fragmenty: „I często, coraz częściej niebo powlekło się burymi chmurzyskami, że już o letnim podwieczorku musiano schodzić z pól, bo mrok ogarniał świat” (I, 102); „[...] ino niebo było zasnutę burymi chmurzyskami, a nad nizinnymi ziemiemi wisiały mgły szare, kieby zgrzebne płótna” (I, 108); „Chmury gnały nisko, bure, ciężkie, jakby obłoczone, niby stada nie mytych baranów” (I, 209); „[...] niebo wisiało nisko skłębione brudnymi i poszarpanymi runami chmur, kieby to stado wołów burych zaległo puste i nagie ugory, a dale majaczyły jakoby przez szare, rozwleczone dymy, że świat cały zdał się utkany z mgieł” (II, 506).

⁵⁸ Por. dołączony w formie aneksu *Wykaz określeń kolorystycznych w Chłopach Reymonta*.

nowią one wyraźną antytezę w odniesieniu do tła „szaro-siwo-sinej” codzienności. Poza trzema głównymi kolorami dużą częstotliwość wykazują kolory: **zielony** (ponad 90 x), **szary** (ponad 80 x), **modry// modrawy** (80 x), także **żółty** (ok. 70 x), **złoty** (ponad 70 x) i **blady** (74 x), które występują w ilości mniejszej niż sto razy.

Jednolita kolorystyczna dominanta w całościowym obrazie świata przedstawionego wydaje się mieć bezpośredni związek z ziemią, pozostającą w centrum powieściowego zainteresowania. Z nią wiążą się wszystkie nadzieje, smutki i radości. Ziemia decyduje o losie i o biegu zajęć chłopów. Ona to właśnie jest przedmiotem troski, gdy cechuje ją kolor **szary** na skutek spalenia przez słońce. Jest też przedmiotem dumy chłopów, gdy wyróżnia ją barwa **czarna i błyszcząca** – znak jej urodzajności i płodności.

Ale **efekt dominującej szarości** uzyskiwany jest poprzez jej spotęgowanie barwą siwą, siwą i burą (tj. np. dzięki „siwym mgłom”, zasnuwającym i otulającym pola „sine mrocznością”, „sinym chmurom”, „sinym dalom”, „siwemu mrozowi”, „szklistym strugom deszczu”, „siwym, lodowatym biczom deszczów” zasłaniającym świat i „burym chmurom”). Ewokowany tą zwielokrotnioną szarością smutek neutralizują przemieszczające się punkty czerwieni „kobięcych przydziejek”, wełniaków, strojów, chust etc., a także zórz wschodzącego i zachodzącego słońca.

Aż nazbyt wyraźnie dominuje ta szarość w krajobrazach *jesieni*. W obrazowaniu *zimy* uwidacznia się biel i czerń, różnorodność i bogactwo barw dominuje w odniesieniu do opisów przyrody *wiosną*, złoto i żółcienie w obrazach *lata*. Taki wydaje się być rozdział kolorystycznych akcentów w opisach świata przyrody. Zasadnicza tonacja obrazów natury, stanowiącej tło jest **czarno-szaro-siwo-sino-bura**. Natomiast wyjątkowo bogata, tęcza barwność cechuje świat ludzki.

Tak szeroka skala barw i częste ich powtarzanie w obrazowaniu *Chłopów* stanowiła często źródło głosów na temat powszechnie wypowiedzianej tezy o barwności powieści, na temat bajecznej wprost kolorowości, ujawnianej zwłaszcza w wierze przedstawionym weselu Boryny. Daje ona rzekomo efekt radości i pogody płynącej z kart utworu. Ukazywanie wiejskiego świata Lipiec od strony kipiącej kolorowości, bujności i piękna jest oczywiście niezaprzeczalne. Teza ta dotyczyła wszakże wizji folkloru w utworze Reymonta⁵⁹. Choć nie tylko.

Jeden z pierwszych opisów pory jesiennej ma charakter barwnego obrazu z typową dla pięknej, kolorowej jesieni wielością i bogactwem barw: złotą, żółtą, rdzawą, czerwoną, zieloną, srebrną, białą, w których nawet przytłaczająca szarość otrzymuje poprzez kontekst tych innych barw walor optymistyczny, np.:

[...] jak okiem ogarnąć, leżały szare pola, niby olbrzymia misa o modrych wrębach lasów – misa, przed którą, jak srebrne przedziwo rozbłysłe w słońcu, migotała się w skrętach rzeka spod olch i łożyn nadbrzeżnych. Wzbierała pośrodku wsi w ogromny podłużny staw i uciekała na północ wyrwą wśród pagórków;

⁵⁹ Zob. M. Rzeuska, op. cit., s. 93. Por. tekst główny na s. 8-9.

na dnie kotliny, dokoła stawu leżała wieś i grała w słońcu jesiennymi barwami sadów – niby czerwono-żółta liszka zwinięta na szarym liściu łopianu, od której do lasów wyciągało się długie, splątane nieco przedziwo zagonów, płachty pól szarych, sznury miedz pełnych kamionek i tarnin – tylko gdzieniegdzie w tej srebrnej szarości rozlewały się strugi złota – łubiny żółciły się kwiatem pachnącym, to omdlałe, wyschłe łożyska strumieni albo leżały piaszczyste, senne drogi i nad nimi rzędy potężnych topoli z wolna wspinały się na wzgórza i pochylały ku lasom (I, 8-9); i dalej:

...Rzędy kobiet czerwieniły się na kopaniskach [...] stada krów srokatych pały się na ugorach [...] długie, popielate zagony rdzawiły się młodą szczotką zbóż wschodzących [...] to gęsi, niby płaty śniegów, bieliły się na wytartych, zrudziałych łąkach [...] ogniska się paliły i długie, niebieskie warkocze dymów ciągnęły się nad zagonami [...] słycać było głuchy bełkot rzeki i turkot młyna, schowanego za wsią w zbitym gąszczem drzew pożółkłych, to znowu śpiewka się zerwała lub krzyk nie wiadomo skąd powstały leciał nisko, tłuł się po bruzdach i dołach i tonął bez echa w jesiennej szarości, na ścierniskach oprzędzonych srebrnymi pajęczynami, w pustych sennych drogach, nad którymi pochylały się jarzębiny o krwawych, ciężkich głowach [...] to włączono role i tuman szarego, przesłonecznionego kurzu podnosił się za bronami [...] a spod niego wychylał się bosy chłop [...] świętym rzutem rozrzucił zboże, co jak złoty pył kolistym wirem padało na ziemię (I, 10-11).

W szczególności zaś obraz wesela Boryny z Jagną wydaje się dawać świadectwo owej barwności i radosnego nastroju⁶⁰. Tę plastyczno-kolorową wizję kipiącego bogactwa i piękna w stroju i wyglądzie (efekt uzyskiwany dzięki różnorodności i wielości barw) uwypukla motyw czerwonych łun zachodzącego słońca, rzucających blask na cały barwny orszak. Także porównanie ludzi do „ptaków barwistych” (I, 251) podkreśla kolorowość korowodu kapot, wełniaków, chustek, wiewających po weselnej izbie, w której bawią się weselnicy.

Tymczasem samo tło wesela jest jakże inne od wielokolorowej w strojach i dekoracjach uroczystości. Stanowi jakby wyraźny kontrast do tego żywiołowego „tańca życia”. Czerwone słońce przecież zachodzi „krwawo”, a przyroda charakteryzowana jest ciemnymi, posępnymi i przytłaczającymi barwami: szarością (nieba – I, 261), czernią (stawu – I, 268), sinością (kałuż – I, 258), mrocznością nocy. Podczas gdy w chacie panuje radość i zabawa (I, 256) potwierdzona barwnością, za oknami „Śnieg sypał [...] i pokrywał dachy, drzewa, płoty i ziemię całą jakby podbielonym, szarym przedziwem” (t. 1, s. 282). W bezpośrednim sąsiedztwie z weselnikami umiera też Kuba, któremu towarzyszy całkowicie odmienna kolorystyka: znów szare niebo z blednącymi gwiazdami (I, 261), mroczniejąca stajnia (I, 265), poczerniały i przy-

⁶⁰ Zob. wyżej – s. 9 oraz *Chłopi*, I, 233-234.

duszony mrokiem staw oraz ogłuchła i ślepa ciemnica (I, 268). Nadmiar szarości uwidacznia się wielokrotnie, na przykład:

[...] siwiały się mętne kałuże kiej te oczy zapłakane... Nadszedł Dzień Zaduszny, szary, bezsłoneczny i martwy [...] dzień [...] siny, do niezgłębionej topieli podobny[...]" (I, 185-186); a oto koniec tego smutnego dnia: „Dzień już przywierał szare, zmęczone powieki [...] A naród płynął [...] ku cmentarzowi; w mroku, co był już przytrząśnięty świat jakby popiołem szarym [...] – I, 191-192).

Funkcje szarości w *Chłopach* zdają się sprowadzać do niwelowania barwności, np. w obrazach jesieni (z kilkoma wyjątkami) brakuje w związku z tym jakby bogactwa kolorystycznego owej „złotej jesieni”, jesieni barwnej, przynoszącej kolorowe dary – płody sadów i ogrodów. Ukazywana jest raczej już późna jesień z szarymi, pustymi polami, szarzącym śniegiem, krajobrazem posepnym, w którym pojawiają się negatywne kategorie: brak światła, klaustrofobiczna ciemność, mrok, blednące gwiazdy. Uzupełnienie tej dominanty kolorystycznej wyblakłym złotem i rdzawą czerwienią nie burzy całościowego wrażenia, zawierającego się w zdaniu: „Szara kurzawa deszczów przysłoniła świat, wypila barwy, zgasła światła i zatopiła w mrokach ziemię [...]” (I, 134). Jednolita tonacja kolorystyczna świata przyrody daje jednolitą tonację nastrojowo-uczuciową, tym bardziej, że skonstrastowaną z tonacją wesela. Szarość jest być może tak uwidaczniata, gdyż jej symbolika wiąże się bezpośrednio z ludem⁶¹. To także barwa ziemi – spękanej i zjałowiałej. Szarość towarzyszy pojawiającym się w krajobrazie *Chłopów* znakom zamierania przyrody, wprowadza też przewidywanie jakiegoś zła, niepowodzenia, złego obrotu pozornie dobrej sprawy. Oto na przykład szarość sygnalizuje owo przewidywanie, gdy dziewczosłyby idą swatać Dominikową Jagnę z Boryną:

„Szli mocno środkiem drogi, aż błoto się otwierało: mrok gęstniał i pokrywał świat szarym, smutnym przedziwem (I, 174).

Brak żywszych kolorów w opisanym przestrzeni wydaje się mieć charakter wartościująco-oceniający, bo *posepność* i *mroczność* dookreśla pejoratywny wydźwięk antycypowanych przeżyć i wydarzeń, sugerowanych tu przez krajobraz.

Kolorystyka obrazów, których dominantą są: szarość i ciemność, tworzące jednolitą tonację kolorystyczną, odpowiada jednolitej tonacji uczuciowej: nadcho-

⁶¹ Już „średniowiecznym i późniejszym władcom” kojarząc się z troską, przygnębieniem, smutnym dniem powszednim, znamionowała „życie ich poddanych, bowiem nieodmiennie towarzyszyły im bieda i troska (zob. R. Gross, op. cit., s. 177-178). Zob. też M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, przeł. R. Wojnakowski, Kraków 1994, s. 198. *Szarość* przywołuje na myśl niepewność, przytłacza, wprowadza w smutny nastrój. Nie ma ona „własnego życia”, jest „*bezkrwista*”, nie drażni, cechuje ją nie zwracanie na siebie uwagi; oznacza „mgłę”, która czyni wszystko „nieprzeniknionym”; kojarzy się też z codziennością.

dzącego smutku, udręki, cierpienia. Brak elementów zakłócających wewnętrzną harmonię pejzażu wyraźnie dotyczy kolorystyki. Owa harmonia, potęgująca negatywny wydźwięk, tworzona tu jest przez analogię: różne odcienie *szarości*, *siności*, *siwości* oraz *burości*, w których utopione zostały żywsze kolory. Szara barwa podkreśla poczucie znikomości i marności, niepewności i smutku, sugeruje przygnębiający nastrój, zmartwienie, dręczącą troskę⁶². W tym znaczeniu wydaje się ona pojawiać w odniesieniu do opisu umierającego Kuby:

– Jezus, żeby choć dnia doczekać! – jęczał trwożnie i wybiegał oczyma przez okienko, we świat, za dniem; Słońca szukał po niebie szarym, ostygłym i poprzebijanym blednącymi gwiazdami – I, 260-261).

Znamienna jest także obecność koloru **czarnego**. Funkcja czerni sprowadza się do akcentowania niebezpieczeństwa. Symbolika koloru czarnego, jaka wykształciła się na przestrzeni wieków, łączy się powszechnie ze zjawiskami i cechami ujemnymi⁶³. Barwa czarna była, między innymi, symbolem zła, niemoralności, strachu, smutku, katastrofy, śmierci, ciemności, potępienia, grzechu⁶⁴. Pojawia się ona, m.in., w momencie rozmyślań Macieja Boryny o ożenku z Jagusią:

Boryna nie wrócił drogą, jaką był przyszedł [...], nawrócił na drugą stronę stawu – wody leżały ciche, lśniły się czarniawo, pobrzeżne drzewa rzucały na taflę czarne cienie i jakby ramą obejmowały brzegi, a w pośrodku stawu, gdzie jaśniej było, odbijały się gwiazdy niby w zwierciadle stalowym (I, 41).

Pejoratywna symbolika czerni współtworzy tu niejako symbolikę akwaticzną, która nie łączy się przez to z oczyszczającym, odradzającym aspektem wody, lecz raczej już ze stojącymi, martwymi wodami sugerującymi niebezpieczeństwo, śmierć, tym bardziej że tafla stawu jest stalowa. W tym wypadku czerń wraz z dookreślającą ją barwą stalową ewokuje symbolikę zła, także nieczystych intencji Boryny (wobec dzieci), które zresztą obracają się w końcu przeciwko niemu i doprowadzają do śmierci.

Kolor czarny wielokrotnie wprowadzany jest do ewokowania takiego niepokojącego lub smutnego nastroju. Poprzez wpisaną niejako w tę barwę złowróżebność i ponurość pogłębia niejednokrotnie aurę niebezpieczeństwa:

⁶² Zob. R. Gross, op. cit., s. 177.

⁶³ Por. D. Forstner, op. cit., s. 53-54.

⁶⁴ „Czerń sama w sobie jest mroczna, jest kolorem nocy, zniszczenia, żałoby, przede wszystkim śmierci i królestwa zmarłych [...]. Będąc przeciwieństwem naturalnego światła jest również w znaczeniu duchowym symbolem wiecznej ciemności, grzechu i zła” (D. Forstner, op. cit., s. 117). M. Rzepińska zaś, relacjonując poglądy Kandinskiego, porównuje *czern* z witalnością *bieli*: „Jako *nic* bez możliwości, jako *nic* martwe po śmierci słońca, wieczne milczenie bez przyszłości, nawet bez żadnej nadziei przyszłości, odbieramy wewnątrznie rezonans *czerni*”. W muzyce można ją odebrać jako ciszę oznaczającą definitywny koniec. *Czerń* jest jak wygasły stos, w którym pogrąża się ciało po śmierci, gdy już życie wypaliło się do końca, kolor pozbawiony kompletnie dźwięczności (M. Rzepińska, op. cit., t. 2, s. 557 lub W. Kandinsky, op. cit., s. 93).

„Czerniawe mokre mgły leżały na łąkach, że tylko gdzieniegdzie rowy pełne siwej wody i wysokie zagony pakusty (I, 134); „[Ptaki] zataczały kręgi nad wsią i jak kupa liści porwana przez wichurę kołowały nad polami, opadały na lasy [...], aż zestaraszone bezustannym biciem dzwonów zerwały się i czarną chmurą leciały ku borom...” (I, 186).

Czerń zarysowuje w powyższym fragmencie wizję niebezpieczeństwa, lęku przed czymś nieokreślonym, choć przewidywanym:

„- Ciężka zima będzie! – mówili ludzie. [...] I wychodzili przed chałupy coraz liczniej, bo nigdy jeszcze nie widziano tyle ptactwa razem – patrzano długo, ze smutkiem dziwnym, aż zniknęły w borach” (I, 186).

„Czarne, pochylone krzyże”, ewokujące smutek, uzupełniają ten nastrojowy obraz szarej aury jesiennej, czerniejących drzew (I, 132-133), poczerniałych pól i wsi oraz czarniawych mgieł (I, 134). „Poczerniałe, zwiędłe georginie, kołysane przez wiatr” (I, 144), na które spogląda przez okno Jagusia rozmyślając o zbliżającym się jej zamążpójściu, „czarne, pochylone olchy i wierzby rosochate” na brzegach głucho pomrukującego stawu (I, 209), nagie (a więc bezbarwne) pola, „sady szcerniałe i pokurczone” (I, 113), z których snują i roją się wspomnienia, obsiadają serce, czepiają się myśli, majaczą przed oczyma Antka, staw, „któren poczerniał i gasł przyduszony mrokiem, wskroś mgieł coraz gęstszych, w ciszy ciemnicy ogłuchłej i ślepej jeszcze”, wzdłuż którego weselnicy przenoszą się z chaty Jagusi do Boryny (I, 268) – oto przykłady nader częstego obdarzania przez Reymonta czernią elementów opisywanej przyrody, sugerujących bardzo określone nastroje niepokoju, niepewności, bezwładu, niebezpieczeństwa.

Reymont potrafi też za pomocą odpowiednio zasugerowanych pejoratywnych aspektów różnych kolorów wytwarzać np. nastrój grozy i przerażenia. Czyni to, np. opisując w plastycznie spotęgowany sposób jesienno-zimowe chmury na niebie, które

wypełzały ze wszystkich jam, podnosiły potworne łby [...] rozwichrzały siwe grzywy, zielonawymi kłami błyskały i szły całym stadem – groźną, ponurą i milczącą cizbą waliły się na niebo; – szły od północy czarne, olbrzymie góry, postrzępione, podarte, spiętrzone, rosochate, niby kupy borów podruzgotanych, przerwanych głębokimi przepaściami zasypanych zielonymi ławicami lodów; [...] od zachodu, zza borów czarnych, nieruchomych, wysuwały się z wolna sine obrzękłe zwały, prześwitujące gdzieniegdzie jakby ogniem [...] wywlekały się chmury płaskie, zrudziałe, przekrwione, przeropiałe [...] i od południa szły [...] czerwonawe [...] pełne pręg i gruzłów sinych, pełne plam [...] – a wszystkie szły na siebie, srożyły się w góry przeogromne i zalały niebo czarnym, strasznym kipinięciem błota i rumowisk... Świat z nagłą poczerniał [...], sine oczy wód pomdlały, wszystko jakby zdrętwiało i stanęło w zdumieniu z przytąjonym tchem, lęk wionął po ziemi. Mróz przenikał kości [...] dusze padły w proch, lute przerażenie załopotowało nad wszelkim stworzeniem (II, s. 289).

Realistyczne, czy wręcz naturalistyczne aspekty barw budują nastrój jakiejś strasznej katastrofy, która ma nastąpić. Przypomina to trochę Kasprowiczowskie apokaliptyczne obrazowanie motywów „dies irae” w *Hymnach*. Bowiem wizja świata w *Chłopach* „rozsadza jakby własne granice, przechodzi, przechyla się stale ku sferze metaforyki i symbolu”⁶⁵.

Na przykład **zieleni** – barwa roślinności ziemskiej – nie została tu użyta w swoim pozytywnym aspekcie koloru przyrody, roślinności, życia, symbolu wzrostu i odnowy. I choć w symbolice chrześcijańskiej funkcjonuje jako znak nadziei, bo uspokaja, czyni duszę wolną i zwraca umysł ku dobrom nieprzemijającym⁶⁶, kojarzy się z ogrodem Raju i nadzieją na szczęście wiekuiste, to tu, zestawiona z kolorem siny, czarnym, rudym, staje się (jak w *Apokalipsie św. Jana*) symbolicznym kolorem śmierci i przemijalności⁶⁷. Chloros (kolor jasno-żółtawo-zielony) to w sensie realistycznym kolor trawy, drzew, wszelkiej roślinności, kojarzący się z młodą roślinnością, z roślinnością, z boskimi siłami odnowy młodego życia, a więc barwą zieleni i witalności, ale w *Apokalipsie* uzyskuje całkiem inny sens symboliczny⁶⁸. Z istniejących zatem do wyboru dwóch zupełnie różnych rodzajów zieleni autor tej metaforycznej wizji wściekłej burzy nie wykorzystuje tej wykazującej odcień żółtawy i będącej barwą roślinności, życia, nadziei, lecz drugą zieleni, tę kolorystycznie wpadającą w błękit i dlatego sprawiającą wrażenie chłodnej, niesamowitej, upiornej, będącej kolorem trucizny, a nawet „złego”, który przebiera się za myśliwego⁶⁹.

Barwy, współtworzące krajobrazy przyrody stanowią doskonały akompaniament dla przeżyć bohaterów. Charakteryzując elementy pejzażu, w który wtopiona zostaje postać, opisuje np. Reymont Jagusińską tęsknotę za miłością, wykorzystując symbolikę bieli:

[...] wspierała się o chruściany płot [...] i tęskliwymi oczami leciała we świat na białe, śnieżne pola, do borów ciemniejących, jeno że nic nie rozeznawała, tak ją całą przejmowała głęboka radość że za nią się ujął i skrzywdzić nie dał!” (II, 389); „Rwało ją gdziesik, że poleciała za młyn, aż na łąki, kaj już leżały ciepłe kożuchy białych mgieł i czajki śmigły nad nią z krzykiem (IV, 427)

⁶⁵ M. Rzeuska, op. cit., s. 118.

⁶⁶ Zob. D. Forstner, op. cit., s. 123. Na temat postrzegania *zieleni* w przyrodzie zob. M. Gołaszewska, op. cit., s. 35-36. Zob. J.W. Goethe, *Nauka o barwach*, w: tegoż, *Wybór pism estetycznych*, wybrał, oprac. i wstępem poprzedził T. Namowicz, Warszawa 1981, s. 295-296 i s. 304 – par. 802 (rozważania na temat zmysłowo-etycznego działania barwy *zielonej*, zwłaszcza fragment następujący: „W postaci najbardziej czystej barwa *żółta* ma zawsze cechy jasności i posiada pogodne, rozweselające, łagodnie pobudzające właściwości. [...] Oko nasze znajduje w niej (zieleni – A. D.) realne zaspokojenie. [...]”) lub R. Gross, op. cit., s. 176.

⁶⁷ Por. S. Gądecki, *Wstęp do pism Janowych*, Gniezno 1991, s. 145.

⁶⁸ Bo, jak komentuje Stanisław Gądecki, „to, co w ręku Boga jest znakiem życia, łatwo może zostać poddane władzy śmierci” (tamże, s. 145).

⁶⁹ Zob. M. Lurker, *Przesłanie symboli...*, op. cit., s. 200.

Barwa biała, o jednoznacznie w tradycji chrześcijańskiej dodatniej wykładni, stanowi niejako samousprawiedliwienie zakochanej w Antku czy Jaśku organizatorów Jagny z własnych tęsknot i czynów (zdrada męża z jego synem, zakazana miłość) i postawienie siebie w rzędzie niewinnych ofiar. Biel wyraża bowiem czystość duchową, doskonałość, niewinność, bezgrzeszność, wręcz świętość i taka jest Jagna we własnych oczach. Jagna jest skalana w oczach Lipczan, ale kolorystycznie pozostaje czysta.

Z kolei z nadzieją i przemianą wewnętrzną Hanki, udającą się po pociechę do kościoła, koresponduje krajobraz o kolorach jasnych i czystych, tchnących radością:

Dzień się zrobił dziwnie jasny i pogodny [...] oszroniały zaś drzewa, roziskrzyły się w słońcu, płoneły i kieby tą srebrną przędzą leciały na ziemię i czyste niebieskie niebo, pełne mlecznych małych chmur, jako rozkwitły lnowy łąn, gdy weń stado owiec wpadnie i tak się weprze, że ledwie im białe grzbiety widać [...] Poweselał cały świat, lśniły się kałuże i mieniły się złotymi brzaskami wyszkolone śniegi [...] a cudna przesłoneczniona roztoz zalewała cały świat pogodną jasnością i prawie wiosnianym ciepłem (II, 527-528).

Przeładowany białymi⁷⁰ odcieniami, uzupełnionymi o złoto i błękit krajobraz oddaje nadzieję, uspokojenie, pogodę Hanki, wyzbytej w tym momencie żalu i rozpacz, wyzbytej wcześniejszej martwoty po odkryciu zdrady, gdy charakteryzowała ją twarz „szara, popielna zgoła” (II, 526).

Barwy towarzyszące Jagnie i Antkowi w trakcie ich schadzek, np. w oborze czy w brogu są zgoła kontrastowe: „[...] niebo wisiało czarne, bezgwiezdne, wezbrane chmurzyskami, niskie; śniegi szarzały posepnie” (II, 408; zob. też II, 506-507). Nie ma już bieli; zastała utopiona w ciemnościach wieczoru, mrokach nocy spadających czarną ulewą. Obecna tutaj czerń grzechu i zła wymienia się jednak później na posepną, wyjaskrawiającą biel w momencie ich wspólnego tańca w karczmie: „księżyc świecił jasno, śniegi się skrzyły i posepna białość widniała wszędzie” (II, 399). Czerń wystąpiła tu jako *mroczny* kolor nocy, który w sensie duchowym stanowi chrześcijański symbol wiecznej „ciemności, grzechu i szatana”⁷¹. Symbolika koloru czarnego, jaka wykształciła się na przestrzeni wieków, łączy się powszechnie ze zjawi-

⁷⁰ Biel służy Reymontowi też dość często do metaforyzowania przedstawianej rzeczywistości z uwagi na swą bogatą i złożoną symbolikę; uplastycznia też porównania np.:

„[...] staw całkiem zginął pod nawałą, biała równina, nieobjęta, chłodna, nieprzenikniona, puszysta i cudna pokryła ziemię, a śnieg wciąż padał, tylko że już coraz suchszy i rzadszy, to nocami przedzierały się gwiezdne migoty, a w dzień modrzało niebo gdzieniegdzie wskroś tych polatujących paździerzy białych i powietrze stawało się słuchliwsze” (II, 294),

„Biaława ćma się czyniła, rosła, stawała; biały, migotliwy, niepokalany brzask sypał się by ta wełna najbielsza, najmiększa, najśliczniejsza” (II, 293).

⁷¹ Wyrażenie „czarna dusza” oznacza po prostu „grzeszną duszę”, a lud nazywa zwykle Szatana „Czarnym”. Zob. D. Forstner, op. cit., s. 117.

skami i cechami ujemnymi⁷². Barwa czarna była, między innymi, symbolem zła, niemoralności, strachu, smutku, katastrofy, śmierci, ciemności, potępienia, grzechu⁷³. Kolor czarny budzi i tu emocje negatywne, związane z symbolicznymi asocjacjami tego koloru⁷⁴.

Barwność opisów przyrody odradza się dopiero wraz z wiosną, gdy nad ziemią „czarną” i „w mrokach” zagubioną przeciera się niebo, „kiej ta płachta modrawa” ze swoimi „światłościami” (III, 5), szarości i siności rozsnuwa „złocista i rozgorzała ogniami patyna” słońca (III, 7), wynosząca się nad „bory czarne” i powodująca, że:

wszystko błyszcząco różaną rosą, czarne role połyskiwały w słońcu [...], żółte bazie na poniekórych drzewach trzęsły się kieby te bursztynowe paciorki [...] spośród rdzawych, zeszłorocznych liści przedzierały się złotawe źdźbła traw młodych, gdzie znów patrzyły żółte oczy kaczeńców, [...] a wszędy było tak wiośniano, rozległe, jasno, chociaż i jeszczech ździebko szarawo (III, 8); Hej! Zwiosna ci to szła, jakoby ta jasna pani w słonecznym obleczeniu z jutrenką i młodą gębusią z warkoczami modrych wód [...] a kędy tknęła ziemię słoneczna szata, tam podnosiły się drzące trawy, nabrzmiewały lepkie pęki, chlustały zielone pędy, szeleściły listeczki nieśmiałe i wstawało nowe, bujne, potężne życie. [...] Lipce [...] leżały nieco w dole nad ogromnym stawem, modrzącym się kiej lustro spod białawej a leciuchnej przysłony. [...] w złotawym świetle ostro wyrzynały się szare i utyłane kiej ścierki ugory; to płachty zielonawe ozimin, to zeszłoroczne kartofliska czerniały [...] miejscami zaś w dołkach siwiały wody [...] za młynem rozlewały się łąki rudawe [...] czajki białobrzusze kołowały nad nimi, [...] zaś nad tym całym światem [...] wisiąco rozgorzałe, złotawe słońce (III, 9 – 10 - 11). Ona też budzi „omroczone role serc człowie-

⁷² Por. D. Forstner, op. cit., s. 53-54. Czerń jako kolor bez koloru, jako barwa pozbawiona blasku, przeciwieństwo słońca i światła naturalnego, od najdawniejszych czasów uważana była za groźną dla życia, „złą” i niezdrową dla człowieka. Wiązała się zwykle z tym, co niekorzystne, nieudane, niosące klęskę, z uczuciami i emocjami graniczącymi ze strachem, depresją, grzechem i śmiercią, także z Szatanem nienawidzącym przeciwieństwa światła i wielu kulturach zwanym po prostu „czarnym”. Również wszystkie bóstwa świata podziemnego jego mieszkańcy kojarzeni byli niegdyś z tym kolorem.

⁷³ „Czerń sama w sobie jest mroczna, jest kolorem nocy, zniszczenia, żałoby, przede wszystkim śmierci i królestwa zmarłych [...]. Będąc przeciwieństwem naturalnego światła jest również w znaczeniu duchowym symbolem wiecznej ciemności, grzechu i zła” (D. Forstner, op. cit., s. 117). M. Rzepińska zaś, relacjonując poglądy Kandinskiego, porównuje czern z witalnością bieli: „Jako *nic* bez możliwości, jako *nic* martwe po śmierci słońca, wieczne milczenie bez przyszłości, nawet bez żadnej nadziei przyszłości, odbieramy wewnątrznie rezonans czerni”. W muzyce można ją odebrać jako ciszę oznaczającą definitywny koniec. Czerń jest jak wygasły stos, w którym pograża się ciało po śmierci, gdy już życie wypaliło się do końca, kolor pozbawiony kompletnie dźwięczności (M. Rzepińska, op. cit., t. 2, s. 557 lub W. Kandinsky, op. cit., s. 93).

⁷⁴ Por. W. Kopaliński, *Słownik symboli*, op. cit., s. 53.

kowych, że dźwigały się z utrapień i ciemnic, poczynając wiarę na lepszą dolę, na obfitsze zbiory i na tę wytęsknionej szczęśliwości godzinę” (III, 9). A potem:

[...] dni przychodziły wybrane i cudne, że wynosiły się rankami jakby w srebrze skapane złote monstrancje, że zielone były, pachnące ziołami, nagrzane i śpiewające ptasimi głosami, że każdy rów złocił się od mleczków, każda miedza mieniła się kiej wstęga żyta w stokrocie, a łąki kiej tym puchem zróżowionym kwiatami były potrząśnięte, że każda drzewina tryskała wezbraną zielenią, a wszystko świat wzbierał taką zwiesną, aż ziemia zdawała się kipieć i bulgotać od tego wrzątku zwiesnowego! (III, 181).

Pojawia się tu mnóstwo kolorów, m. in. modry, róż, czerwień, wszelakie odcienie koloru żółtego: złoty, bursztynowy, jasny odsłoneczny. Często pojawia się zieleń, występująca tak jak żółcień w swym optymistycznym wariacie jako symbol odrodzenia i nadziei, barwa ziemskiej wegetacji: „[...] kapuściane wysadki puszczały już zielone warkocze [...] i krze agrestowe obwiane były jasną młodziuchną zielenią” (III, s. 19); „[...] na świat Boży, któren stał w słońcu, skowronkowymi świergotami dzwoniący i młodą zielenią przytrząśnięty” (III, 133); „Młoda zielen polśniewała, trzających się cichusko na gałązkach i gmerząc kiej motyle” (III, 155).

Blady i srebrny, jako barwy charakteryzujące między innymi księżyc, pojawiają się w odniesieniu do chorego Macieja Boryny. Występują jako zwiastuny jego nadchodzącej śmierci „na niebie jasnym wyrzynał się blady sierp młodego miesiąca” (III, 125) w trakcie wizyty księdza. Kolor blady łączy się z chorobą i umieraniem; zaglądnący przez drzwi kościoła „blady sierp księżyc z za chmur” na tle „czarnej nocy” rezurekcyjnej (III, 127) przypomina załęcznionej Hance jej chorego teścia i przejmuje dreszczem. Powracającemu do świadomości na krótko przed śmiercią Borynie towarzyszy znowu zwiastujący jego odejście księżyc, tym razem srebrny:

„Księżyc się wtoczył na granatowe, wysokie niebo [...] i wznosił się coraz wyżej, leciał kiej ptak wlekący wskroś pustek srebrzyste skrzydła [...]” (III, 355), „[...] naraz Boryna poruszył się na łóżku jakby przycykając, wraz też i księżyc uderzył w szyby i chlusnął oblewając mu twarz srebrzystym wrzątkiem światła” (III, 356)

W przypadku bladego, jako odcienia bieli, chodzi tu raczej o odcień bieli spopielalej, zszarzałej wskutek przerażenia śmiercią niżli jaśniejącej bieli. Epitet kolorystyczny „blady” odnosi się do koloru bladego, czyli takiego, który zbliża się do białego, bezbarwnego, mało intensywnego, nienasyconego i matowego w swoim blasku (w odniesieniu do księżyc). Zasadniczo jednak określa zwykle barwę bezkrwistą lub po prostu kogoś pozbawionego rumieńców, mizernego i występuje najczęściej w porównaniach. I tutaj więc być może nasuwać ma analogię do bladego jak trup, jak widmo, jak chusta, jak papier, jak płótno, jak kreda itp., czyli określać do-

datkowo ów lęk paraliżujący człowieka w obliczu apokalipsy. Błady, podobnie jak biały, bywa w wyobraźni młodopolskiej znakiem zagrożenia⁷⁵.

Apokaliptyczny zgoła wygląd przybiera świat w momencie śmierci Boryny: „[...] a gdy noc zmętniała, gwiazdy zbladły [...] niebo poszarzało kiej zgrzebna płachta, księżyc zaszedł, wszelkie światłości pogasty, że cały świat oślepl nagle i zatonął w burych skołtunionych topielach, a coś zgoła niepojętego jakby wstało gdzieś i szło ciężkimi krokami wskroś mroków, że ziemia zdała się kolebać [...]” (III, 360). Niknie kolorystyka, niknie jasność, ciemność ostateczna rozsnuwa się na ziemi, która oniebiała wobec niepojętego – śmierci człowieka i to najbogatszego gospodarza Lipiec.

Srebro księżycy jako przeciwieństwo słonecznego, złotego dnia wiąże już jakby tego śmiertelnika, jakim jest Boryna, z wiecznością. Kolor ten towarzyszy mu i później, w jego ostatniej ziemskiej drodze – kondukcje żałobnym za jego trumną. Znaczący ten kondukt nie tylko „czarna chorągiew z kościotrupem” łopocąca na wietrze i księża w „czarnych kapach”, ale i błyskający „srebrzysty krzyż” (IV, 387).

Barwy jasne, słoneczne – żółto-złote i rdzawe, ale i biel opisują przyrodę latem:

[...] wszystkie sady i pola jakby się z wolna pogrążyły w tym rozbełkotanym, białawym wrzasku rozprażonego powietrza” (IV, 370); Hanka „powłócząc rozżawionymi {z powodu śmierci Boryny} oczami po ziemiach stojących we słońcu kieby w tej złotawej przyodziej; wykłoszone, bujne żyta gmerały rdzawymi wisiorami, czarnowe jęczmiona polsniewały kiej ta woda głęboka, zaś jasnozielone owsy gęsto przerosły żółtą ognicą, pojawiły się trzepotliwe w cichym, nagrzanym powietrzu. Jakiś ptak wielgachny ważył się nad rozkwitłą koniczyną, co niby okrwawiona chusta leżała na skłonie wyżni. Kajs niekajs boby tysiącami białych ślepiów stróżowały przy ziemniakach, a tu i owdzie nadołkach lny niebieściły się bledziuskim kwiatem, niby te przymróżone od blasków dziecińskie oczy (IV, 372).

Cudne żółto-złoto-jasnozielone kolory kłosów zbóż wnoszą wyraźny nastrój spokoju, ukojenia, radości, ale to jakby pozorny spokój. Reymont znowu posłużył się kontrastem; barwne wspaniałości w świecie tak bujnej na wiosnę przyrodzie stanowią antytezę do nastroju smutku i żałoby z powodu śmierci:

„[...] dzień był przeciek śliczny, rozsloneczniony, pachnący zwiesną i luby, że nie wypowiedzieć, a dziwny smutek owiewał chałupy i dziwna cichość zaległa wszystkie drogi” (IV, 374), a gdy

„Zmierzch się już był czynił, zorze ostygły kiej te ordzewiałe blachy przysypywane popiołem, że jeno niekajs co się ta świeciła jakaś chmurka nabrana złoci-stą światłością zachodu” (t. 4, s. 360).

⁷⁵ Zob. M. Stala, *Pejzaż człowieka. Młodopolskie myśli i wyobrażenia o duszy, duchu i ciele*, Kraków 1994, s. 254.

Szary, przemglony świt (IV, 380) siność twarzy martwego Macieja (IV, 381) to, że „poszarzało na świecie” (IV, 382) bo jał sypać rześistymi kroplami deszcz, a świat przysłoniła „szara, rozdrzana kurzawa” (IV, 382), czerń wieka trumny (IV, 383) chorągwi z kościotrupem i kap księży (IV, 387), „sine, spienione kałuże” (IV, 384), bezsłoneczny świat omglony „szarawą kurzawą” (IV, 386), „przemglone, szare niebo” nisko wiszące (IV, 387), poblądłe twarze i posiniałe wargi (IV, 388) – takie nagromadzenie barw ponurych i przytłaczających oraz jednolitych w swojej minorowej tonacji towarzyszy tylko pożegnaniu Boryny, potem zaś ta harmonia znika i zastępuje ją inna – kontrastowa – typowa dla letniej pory:

„Słońce niesło się wyżej a wyżej i płynęło kiej ptak złocisty po modrym, czystym niebie, [...] zaś rozkwitłe lny spłynęły rozniebieszczoną strugą kiej wody, ale już z wolna grażyło się wszystko w słonecznym [czyli rozżółconym do białości] wrzątku i cichości” (IV, 401),

„A upał [...] się wzmagał i tak prażył, jaże pola i sady zalane pożogą rozżarzyły się kiej ogień migocąc białawymi płomieniami” (IV, 405),

„niebo wisiało jeszcze całe w bladym złocie zachodu” (IV, 447), czy też „[...] na niebie już się coraz bardziej jarzyły złociste smugi świtania (IV, 512),

„Dzień się już był podniósł złocisty” (IV, 514),

„A na świecie ciągiem prażyło [...] jęczmiona pożółkły, zaś żyta schły przed czasem, bielejąc płonnyymi kłosami, [...] ale niebo wciąż było bez chmur i całe jakby w szklanej, białawej pożodze [...]” „białego, rozmigotanego wrzątku” (IV, 533),

„Słońce nie przestawało świecić, szumiały zboża, białe chmury przepływały wysoko” (IV, 584),

„Słońce już zaszło i ziemia spłynęła zorzami kieby tą rosą pożłocistą” (IV, 634),

„Albowiem te żniwne dni toczyły się już kiej koła rozmigotane złocistymi szprychami słońca [...] u drzew nad drogami wisiały złote słomiane brody [...] A na przestronnych, pustoszejących polach, na złotawych rżyskach, stada gęsi bobrowały chciwie za kłosami” (IV, 656),

„[...] a pszenice coraz złociściej rdzawiały (IV, 624).

We wszystkich opisach letniej aury i przyrody wyróżniają się kolor **złoty** i **biały**. Biel odnosi się jednak do spiekoty, chodzi tu zwykle o „wrzące, białawe płomienie” (IV, 568), dlatego jest to po prostu rozżarzona do białości ognista kula piekącego słońca. Tak jak srebro jest, zgodnie z symboliką astralną, barwą księżyca, tak złoto symbolicznie określa słońce. Złoto jako barwa żniwnej pory oddaje radość, szczęście, dobrobyt. Stanowi ten specyficzny odcień koloru żółtego, którego zmysłowo-etyczne działanie jest dodatnie: „W postaci najbardziej czystej barwa żółta ma zawsze cechy jasności i posiada pogodne, rozweselające, łagodnie pobudzające właściwości.”⁷⁶

⁷⁶ Zob. J.W. Goethe, op. cit., s. 295-296 i s. 304 – par. 802.

Barwy przyrody znów kontrastują z łagodną tonacją kolorystyczną lata, gdy korespondują z tragedią wygnanej Jagny i płaczą nad nią, potępiając w ten sposób ludzi, którzy jej to zrobili. Przyroda na ratunek Jagusi pokazuje jeszcze raz swoje zęby i pazurki, wzbudza lęk, roztaczając wizję burzy:

„Spochmurniało nagle na świecie, zaczął padać deszcz gruby i rześisty [...] niebo posiniało kiej wątroba [...] kołtuny miedzianogranatowych chmur zwiesiły nisko spęczniałe, opuchłe kałduny i coraz to któraś się rozpękała, trzaskał pierun i buchały potoki oślepiającej jasności [...] A w sinej oćmie dnia, kurzawy i gradów targały się rozpaczliwie drzewa, krzaki i zboża jakby rwiąc się do ucieczki [...], a kajś z wysoka, przez chmury, ciemnicę i rozwieję przelatywały modre łyskawice, leciały niby stado węzów ognistych [...]” (IV, 653-654). Jednak już nazajutrz znów wszystko wróciło do normy, tak jak w Lipcach wszystko wróciło do dawnego: „dzień podniósł się bardzo cudny, niebo było bez chmur i modrzało kiej opłukane, ziemia polśniewała rosami [...]” (IV, 655).

Końcowy obraz to złoto żniwnych dni („żniwny dzień potoczył się kiej to pszeniczne złoto i dzwonił kiej złotem ciężkim, żrałym ziarnem” – IV, 655) i wizja „złocistej kurzawy zachodu” (IV, 659) żegnającej nas z Lipcami: wsią i polami i lasami.

Gama kolorów wydaje się tak olbrzymia i zróżnicowana, gdyż paletę chromatyczną plastycznie i symbolicznie wzbogacają barwy wyszukane, odprzedmiotowe, do których należą: *krwawa, ognista, purpurowa, miedziana, miedzianogranatowa, rdzawa, koralowa, płomienista, mleczna, blada, lnowa i lniana, fiołkowa, modra, złota, złotopurpurowa, bursztynowa, srebrna, sina, siwa, wiśniowa, kasztanowa, konopna, błyszcząca, ołowiana, szklista, pąsowa*. Wystąpiły one w tekście przynajmniej jeden raz, ale pojawiły się również w formach nieprzymiotnikowych, wzbogacając paletę kolorów ilościowo i jakościowo. Przy stosowaniu tej odsubstancjalnej kolorystyki daje się u Reymonta zaobserwować umiejętność subtelnej jej cieniowania. Większość bowiem z tych źródłowych dla koloru rzeczy, zjawisk czy też rzeczowników innej kategorii zostaje wyposażona w odpowiedni stopień *blasku, lśnienia, świetlistości* (zgodnie z techniką impresjonistyczną) albo przeciwnie – w naturalnie im przynależne lub przypisane kontekstowo *zmatowienie* powierzchni. A dzieje się tak być może dlatego, gdyż wszelkie przemiany i metamorfozy w świecie przyrody sygnalizują także barwy.

Używanie barw odprzedmiotowych nie jest naturalnie regułą absolutną, od której nie ma żadnych odstępstw, bo przecież kolor nazywany bezpośrednio (uabstrakcyjniony w pewnym sensie), określany więc wprost przymiotnikiem lub rzeczownikiem bądź przysłówkiem, odgrywa ważną procentowo rolę w obrazowaniu. I tu znów daje się obserwować wskazana już wymiennosc: czerwony na *krwawy, wiśniowy* itd. Trudno stwierdzić bez dogłębniejszych badań, czy ilościowo dominują barwy odprzedmiotowe, które synonimizując kolory podstawowe, uzupełniają je o tę dodatkową aurę emocyjną i symboliczną, ale jest to na pewno znaczny procent. One też pojawiają się szczególnie w związkach metaforycznych. Nawet materiału do chro-

matycznych oraz świetlnych porównań i symbolicznych obrazów dostarczają bardzo często zjawiska zewnętrznego świata zmysłowego, takie jak na przykład *zorza, tęcza, słońce, księżyc, gwiazdy, błyskawice, noc, mrok, złoto, srebro, kamienie szlachetne* (czyli te przez samą naturę wyposażone w potencjał chromatyczno-światły).

Tak użyte barwy (odprzedmiotowe) tracą swój charakter zewnętrzno-optyczny, ziemski, uabstrakcyjniony i uzupełniają go o dodatkowy. Zamieniają się bowiem w symboliczną syntezę kolorów z ideą (pojęciem) czy wyrażanym uczuciem. Na przykład: czerwień wraz z jej odcieniami staje się w *Chłopach* synonimem czy symbolem miłości zmysłowej, ale też grozy męki, bólu i cierpienia; barwa czarna jawi się jako synonim niebezpieczeństwa, ziemskiej słabości, nieczystych intencji, zła; kolor złoty zaś łączony jest z wyobrażeniami dodatnimi zarówno w świecie przyrody, jak i kultury; biel – najczęściej z wyobrażeniami swojskimi, ale jednocześnie z czystością, świątecznością, sakralnością, z nastrojami radosnymi i podniosłymi; szarość podkreśla poczucie znikomości poczynań ludzkich, sugeruje nastroje przygnębiające etc. Zatem pewne wyobrażenia przybierają określony, taki a nie inny charakter kolorystyczny. Reymont nie używa barwy tylko dla efektu, dla ozdoby, lecz często dla uzmysłowienia jakiegoś wewnętrznego odczucia, jakiejś głębszej myśli. Chromatyczna strona wizji dostosowuje się do charakteru całościowej strony obrazu.