

AGNIESZKA SZLACHTA

Uniwersytet Szczeciński

## FUNKCJE BARW W POWIEŚCI *BAMBINO* INGI IWASIÓW

Słowa kluczowe: językoznawstwo współczesne, językowa kreacja świata, barwa

Celem niniejszego opracowania jest wyodrębnienie i charakterystyka wyrażen z komponentem nazwy barwy, zawartych w wydanej w 2008 roku powieści *Bambino* Ingi Iwasiów. Pisarka przedstawia na jej kartach panoramę szczecińskich dziejów od drugiej wojny światowej do 1981 roku. Warto podkreślić, że powieść była nominowana do prestiżowych nagród literackich, między innymi do Nagrody Literackiej Nike 2009 oraz do Literackiej Nagrody Europy Środkowej Angelus również w 2009 roku (czwarta edycja konkursu).

W artykule zastosowano metodę analizy językowo-stylistycznej tekstów literackich. Na wstępie należy podkreślić, że warstwa językowa powieści nie jest wyraźnie nasycona nazwami barw: nie pojawiają się w niej ich subtelne odcienie ani określenia odnoszące się do barw rzadkich. Najliczniejszą reprezentację uzyskują kolory: **czerwony** (27x; w tym 5x jako komponent nazwy własnej *Czerwony Krzyż*, 1x jako składnik nazwy *Armia Czerwona*), następnie – **biały** (25x), **szary** (17x), **czarny** (12x), **zielony** (10x). Pozostałe nazwy kolorów zostały wykorzystane mniej niż 10 razy: **żółty** (9x), **różowy** (7x), **niebieski** (6x), **granatowy**

(4x), **brązowy** (3x), **bury** (3x), **beżowy** (2x), **síwy** (2x), a także – jednostkowo: **blękitny**, **groszkowy**, **orańż**, **plówy**, **siny**, **wisńiowy**.

Już wstępna analiza wskazuje, że – mimo nie najwyższej frekwencji – w powieści Ingi Iwasiów na uwagę zasługuje szczególny status *szarości*. Barwa szara zdecydowanie dominuje w kreacji świata przedstawionego, jest właściwa opisywanym w powieści czasom PRL-u i uwydatnia „przygnębiającą bylejąkość tamtego świata”<sup>1</sup>. O wyjątkowym znaczeniu *szarości* we fragmentach *Bambino* rozgrywających się w Polsce lat 70. i 80. przekonuje jej obecność zarówno w opisach miejsc, jak i w charakterystyce postaci.

Kolor *szary* jest określany przez R. Tokarskiego jako „czerń mniej czarna”<sup>2</sup>, co dowodzi, że – na skali pomiędzy bielą a czernią – badacz sytuuje tę barwę zdecydowanie bliżej czerni. Ta zależność widoczna jest również w definiowaniu form pochodnych typu *szarawy* (konstrukcji wyrażającej osłabienie intensywności barwy z sufiksem *-awy*). Leksem ten definiowany jest dwojako: jako kolor zbliżony do barwy szarej (1. ‘mający barwę prawie szarą, o szarym odcieniu; nieco szary’) oraz – przenośnie – jako bliskoznacznik wyrazu *ciemny* (2. ‘słabo rozjaśniony światłem słońca, ciemnawy, mroczny’)<sup>3</sup>.

W analizowanej powieści barwa szara oraz jej warianty: *szarawy*, *poszarzały* służą kreowaniu poszczególnych elementów świata przedstawionego. Tłem większości powieściowych wydarzeń jest przestrzeń Szczecina ukazywana w zdecydowanie ciemnej kolorystyce. Gdy Ulrike, jedna z bohaterek powieści, powraca do miasta z krótkiego pobytu w Niemczech, krajobraz – w miarę zbliżania się do Szczecina – nabiera szarych barw:

*Pociąg jedzie przez granicę w mieście. [...] Ula czyta po drodze wszystkie napisy. Utrwała w sobie niemiecki akcent. Robi się szarawo, pustawo, mniej niemiecko (197)*<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> J. Bielska-Krawczak, *Szary człowiek, szara rzeczywistość (wizja życia w PRL-u na podstawie nie tylko Zbyluta Grzywacza i Stanisława Barańczaka)*, w: *Barwa w języku, literaturze i kulturze*, t. 2, pod red. E. Komorowskiej i D. Stanulewicz, Szczecin 2011, s. 159.

<sup>2</sup> R. Tokarski, *Semantyczne bogactwo «bieli» i «czerni»*, w: idem, *Semantyka barw we współczesnej polszczyźnie*, Lublin 1995, s. 61.

<sup>3</sup> *Uniwersalny słownik języka polskiego*, pod red. S. Dubisza, Warszawa 2008 (dalej USJP).

<sup>4</sup> Wszystkie cytaty pochodzą z: I. Iwasiów, *Bambino*, Warszawa 2008. W nawiasie została podana strona, na której znajduje się przytaczany fragment.

Określenia *szary*, *szarawy* zostały wykorzystane przez pisarkę w licznych opisach budynków znajdujących się w przestrzeni miejskiej Szczecina. Bohaterowie *Bambino* mieszkają w szarych mieszkaniach, pracują w szarych murach – szkół, wyższych uczelni, barów itp.: *Staje pod budynkiem Akademii Medycznej, patrzy na szarawy mur. Nie wchodzi* (150). Z szarością związane jest kreowanie konkretnych nastrojów, uczuć, stanów psychicznych. Ponure budynki wzbudzają poczucie niepewności, a nawet strachu:

*Szkoła napelnia Magdę słusznym lękiem. Ponura, szara, gromadząca nad głowami uczniów chmurne spojrzenia nauczycieli, nad których głowami unoszą się chmurne spojrzenia kuratorów, którzy z kolei mają nad sobą chmurę systemu* (319).

Szarosc Szczecina widoczna jest nie tylko z perspektywy przechodnia. Wewnątrz budynków znajdują się pomieszczenia z szarymi ścianami i podłogami, do których prowadzą *pomalowane na szaro olejną farbą* (122) drzwi, a słabe światło wpada do nich przez *okno z szarym nalotem* (124). Podobnie konstruowany jest opis wnętrza tytułowego baru *Bambino*: sala jest *szara, brudna, metalicznie smakująca aluminiowymi sztuccami* (186). Ta dominująca barwa jest w nim tak wszechobecna, że – w pewien sposób – przenika to, co znajduje się wewnątrz, zostają nią dookreślone na przykład potrawy: serwowane dzieciom mleko nie jest – kanonicznie – *białe*<sup>5</sup>, ale *gorsze, szarawe, mniej smaczne* (286).

Szare są również przedmioty codziennego użytku stanowiące wyposażenie mieszkań bohaterów powieści, np.: *poszarzała pościel* (123), *szarawa pościel* (121), *szarawe prześcieradło*:

*Być może jest w środku, leży na wąskim łóżku w poszarzałej pościeli. Ma takie dni, gorzej, że tygodnie, nie trzeba mu jedzenia, wystarczy wódka* (123).

W podobnych kontekstach pojawia się leksem *bury*, który w *Słowniku symboli* W. Kopalińskiego zostaje uznany za synonim barwy *szarej* i jest eksplikowany jako ‘bezbarwny, nie do odróżnienia, taki jak inni’<sup>6</sup>. W powieści funkcjonuje jako epitet w wyrażeniach: *brura kapa* (343), *brura wykładzina*:

<sup>5</sup> Por. definicja leksemu *biały* w USJP: ‘mający bardzo jasną barwę, taką jak śnieg lub mleko’.

<sup>6</sup> W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa 1990, s. 409.

*Czy mała płakała w nocy? Znow ma się do czego wrywać. Wchodzi po schodach pokrytych burą wykładziną, oczekując u ich szczytu nagrody (337).*

Paleta barw użyta do kreacji miejskiej przestrzeni zawiera kolory mało wyraziste, ciemne. Wpływają one na wyobraźnię czytelnika i – stanowiąc odniesienie do wartości wizualnych – przywołują obrazy miejsc brudnych, zaniedbanych:

*Potem wraca, noga za nogą, przez ciemne ulice, niedaleko do domu, do głównej arterii miasta, z tego zaplecza, z tej przechowalni ludzi, cichej, śmierdzącej, zapuszczonej (129).*

Na potrzeby takiej właśnie charakterystyki świata przedstawionego autorka tworzy złożone nazwy barw typu *brudnożółty*:

*Wykręca kartkę z maszyny, dopina do leżących na biurku, domyka akta, wkłada do segregatora, odstawia do pancernernej kasy stojącej w rogu pokoju pomalowanego na brudnożółto, wraca na miejsce (328).*

Nawet jeśli w powieści pojawiają się jaśniejsze barwy, nie zmienia się sposób opisu poszczególnych miejsc – wciąż nie sprawiają wrażenia ładnych ani przyjemnych:

*Pokoje są nieco ponure, wysokie, pomalowane na zielono i oranż. Jeden taki, drugi taki. Ten z pianinem, rodziców, groszkowy. Dziecko jest w nim samo. Trochę się boi (297).*

Ciekawe właściwości semantyczne zostają przypisane antonimicznej parze przymiotników: *jasny–ciemny*. Jak stwierdza E. Komorowska, „wartościowanie *dobra i zła* skłania ku umieszczeniu *bieli i czerni* na dwóch przeciwstawnych biegunach”<sup>7</sup>, następnie zauważa, że podobna zależność dotyczy określeń *jasny* i *ciemny*. Zgodnie z zasadą preferencji semantycznej *jasność* jest wiązana z wartościowaniem pozytywnym (dobroć, niewinność, boskość), natomiast *ciemność* konotuje wartości negatywne (zło, nieszczęście, śmierć, zagrożenie)<sup>8</sup>. Jednakże w powieści następuje przeciwstawienie semantyczne kolorów, ciemność zostaje

<sup>7</sup> E. Komorowska, *Barwa w języku polskim i rosyjskim. Rozważania semantyczne*, Szczecin 2010, s. 96.

<sup>8</sup> Szerzej na ten temat w: *ibidem*, s. 84–114.

skojarzona ze spokojem, bezpieczeństwem, pozwala ukryć się przed zagrożeniem, a także – chroni to, co prywatne, intymne. Jasność natomiast wzbudza w bohaterach powieści strach przed tym, co nowe, obce, nieznanne:

*Tak w sobie buduje odpowiedź na pytanie, czemu go utraciła. Pozwoliła mu zostać. Wpuściła do swojego **zaciemnionego** pokoju (271).*

*Wchodzi do **jasnego** pokoju zastawionego ciasno meblami (światła z ogromnych okien) zawsze z bijącym mocno sercem. Dużo ją to kosztuje (295).*

Ukryć można się nie tylko – jak pisze Iwasiów – w przysłoniętej gęstymi zasłonami przestrzeni swego pokoju (s. 100), ale również za ciemnymi szklami okularów. Gdy Maria, jedna z głównych bohaterek powieści, popada w alkoholizm, *drżą dłonie, nosi **ciemne** okulary (317)* i dalej: *chowa oczy za **przyciemnionymi** szklami Zeissa, kupionymi w Pasewalk przy pomocy Uli (321–322).*

W zawartych w *Bambino* opisach miasta – oprócz omówionej powyżej **szarości** – pojawia się również kolor **zielony**. Za oczywisty należy uznać fakt, że zieleń prototypowo wiąże się ze światem roślin. W USJP zieleń jest definiowana zarówno jako rzeczownikowa forma nazwy barwy, jak i ‘zielona roślinność (trawa, zioła, krzewy, drzewa itp.); także: miejskie tereny pokryte roślinnością, np. parki, skwery’. Obie barwy – **szarość** i **zieleń** – tworzą typową dla współczesnych tekstów artystycznych opozycję: „«zielonej przyrodzie» przeciwstawia się «czarne, szare, betonowe itp. miasto»<sup>9</sup>.

*Dużo **zieleni** wśród ruin, dużo ludzi, od których lepiej trzymać się z daleka. Mamusia nie pochwalaby tych kontaktów (65).*

*Miasto jest **zielone**, kwitnie. Na przyjęcie ich dziecka. Ciepłe noce. Łagodne lato (163).*

Jednokrotnie w powieści występuje metaforyczne wyrażenie z komponentem nazwy barwy zielonej: *zielone niebo (106)* na określenie koron drzew:

*Klony w parku wydawały się mieć dziesięć metrów, tworzyły nad głowami kopułę, **zielone** niebo. Czula się taka lekka (106).*

<sup>9</sup> R. Tokarski, *Nazwy barw chromatycznych*, w: idem, *Semantyka barw...*, s. 149.

Barwy służą również kreacji znajdujących się w przestrzeni miejskiej obszarów wodnych. Pojawiające się na kartach powieści rzeki i jeziora nie są opisywane za pomocą właściwych kreacji wody w tekstach artystycznych leksemów, typu: *niebieska, błękitna, przejrzysta* itp.<sup>10</sup>. Odra zostaje określona w powieści w następujący sposób: *Ruiny i wielkie drzewa w parkach. Głęboka woda. Naprawdę, ciemna, mętna, głęboka woda* (65).

Interesującym zabiegiem jest przeniesienie barwy szarej – służącej językowej kreacji przestrzeni miejskiej – do charakterystyki postaci. Mieszkańcy miasta zostają opisani jako *szara masa ludzka: Znały kogoś, kto bez problemu płacił rachunki, załatwiał drobne przysługi niedostępne szarej masie ludzkiej* (330). Tokarski dowodzi, że *szarość* bliska jest *bezbarwności* (pojęcia mogą być używane synonimicznie<sup>11</sup>), semantycznie zatem zostaje – w wyodrębnionych w powieści kontekstach – skojarzona z przeciętnością, nijakością, brakiem wyrazistości. Szarzy ludzie – jak pisze Iwasiów – „wrastają” w szarą rzeczywistość:

*Nie lubi tej szkoły. Szare, dostojne mury, z wieżyczkami, w których mogli trzymać niegrzeczne zakonnice, myśli. [...] W ogóle nie lubi nauczania, dźwięku, jaki wydaje kreda prowadzona po tablicy, sprawdzania klasówek, pokoju nauczycielskiego, w którym wszyscy palą, milknącego śmiechu, gdy przechodzi obok grupki uczniów. [...] Zarazem wrósł w to, nosi garnitur w odcieniu szarego muru, pachnie papierosami z pokoju nauczycielskiego, wkłada paznokcie między strony podręcznika, wyciera kredę z dłoni w kraciatą chusteczkę* (108).

*Ludzie chętnie chodzą pieszo. Do pracy szybko. Po pracy, w wolne dni, z przystankami na ławkach w alejkach. Szarzy na twarzach, w podobnych prochowcach, beretach, pilotkach ludzie. Ci, którzy się spieszą, tak wyglądają* (68).

Wygląd zewnętrzny bohaterów powieści współgra ze światem przedstawionym, sprawiając, że bohaterowie – niejako stapiając się z przygnębiającym i nieco niepokojącym krajobrazem miasta – zatracają cechy indywidualne:

<sup>10</sup> Por. np. M. Białoskórska, W.R. Rzepka, *Językowa kreacja obrazu wody w „Sonetach krymskich” na tle wybranych utworów Adama Mickiewicza*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 1999, t. 5, cz. 2, s. 91–103.

<sup>11</sup> R. Tokarski, *Nazwy barw...*, s. 149.

*Bar podupadł, niestety. Nie da się wywietrzyć zapachu kapusty. Ma przed sobą jeszcze dziesięć lat, zanim będzie tu coś zupełnie innego, ale jedzenie w nim nie jest przyjemnością. **Blade** twarze kobiet zlewają się z kolorem ścian. Ludzie jedzą, patrząc w talerz (318).*

Liczne nazwy barw pojawiają się w językowej kreacji wyglądu zewnętrznego poszczególnych bohaterów, na którą składają się między innymi takie elementy, jak opisy koloru cery, włosów i oczu, a także charakterystyka ubiorów z uwzględnieniem ich kolorystyki. Przyglądając się bliżej zawartym w powieści opisom ciała ludzkiego, można dojść do wniosku, że ich profilowanie związane jest z konstruowaniem kreacji właściwych stanom chorobowym. Cera postaci bywa w większości przypadków opisywana jako mająca widoczne objawy choroby lub niezdrowego trybu życia. Charakteryzowani w powieści pacjenci oddziału chorób nowotworowych szpitala na Golęcinie mają cerę pozbawioną jakiegokolwiek koloru, jak pisze Iwasiów, *bez [...] pigmentu*:

*Kobiety i mężczyźni **bez** włosów i **pigmentu** w twarzy czekają na rezultat. Są grzeczni, czekają karnie. W pewnym sensie przebywają w celi śmierci poszerzonej o piękny, zielony teren przyszpitalny. Bo większość z nich jednak umrze, takie są ówczesne statystyki (220).*

Jednak również w opisach odcieni skóry innych bohaterów, w których pisarka nie stwierdza jednoznacznie cech chorobowych, używa takich określeń, jak: *biała* (104, 226) *blada* (318), *czerwona* (245, 311), *sina* (104). Tylko *brązowa* skóra (145, 226) nie wiąże się ze stanem chorobowym: *Ula lubiła się opalać. Słońce wynaleziono przed wojną, **brązowa** skóra znaczyła zdrowie (226)*. Pozostałe odcienie – *biała*, *blada*, *sina* – trudno uznać za naturalne i wskazujące na właściwe funkcjonowanie organizmu<sup>12</sup>:

*Teraz, kiedy leży obok, nagi, Ula może zobaczyć, że ma delikatną, **białą** skórę, sprawiającą wrażenie przezroczystej. Przesuwa i zatrzymuje nad jego torsem rękę, żeby porównać odcienie skóry. Nawet jej **biała** karnacja przy kolorach Stefana jest lekko **sina** (104).*

<sup>12</sup> B. Maciejewska, Z. Maciejewska-Szaniec, *Barwna medycyna i sztuka patrzenia*, w: *Barwa w języku, literaturze i kulturze*, pod red. E. Komorowskiej i D. Stanulewicz, Szczecin 2010, s. 229–230.

Czerwona twarz cechuje osoby nadużywające alkoholu:

*W szkołach możliwości nieograniczone. Większość dyrektorów to swoi ludzie. Ten też, masywny czterdziestolatek, z **czerwonym** podbiciem cery, wskazującym na słabość do alkoholu (311).*

W przypadku opisów odcieni cery nazwy barw mogą służyć konceptualizacji emocji. Silne przeżycia powodują zmianę koloru twarzy jednej z bohaterek, Wiery:

*Ona czuje. **Błada** jak kolor włosów. Platynowo **blada**. Grzeczna, nie okazuje emocji poza tym kolorem na twarzy. Dopiero gdy zostają we dwie, płacze (240).*

Z niewłaściwym funkcjonowaniem ludzkiego organizmu wiąże się również barwa *żółta*<sup>13</sup>. W charakterystyce postaci – wyłącznie męskich – pojawiających się w *Bambino* Ingi Iwasiów odnajdujemy takie określenia, jak: *pożółkłe od nikotyny zęby* (322), *pożółkłe włosy* (129), *żółtawe zęby* (105), *żółtawe paznokcie* (124).

Trzy przymiotnikowe nazwy barw określają kolor oczu bohaterów powieści:  *błękitne* (167), *ciemnozielone* (104), *niebieskie* (278):

*Kruszynka jest najpiękniejszym dzieckiem świata. **Błękitne** oczy ojca w czarnej oprawie matki. Nie płacze, zawsze się uśmiecha (167).*

Kolory włosów ograniczają się do kilku najbardziej podstawowych: *blond* (54, 115, 127, 154), *platynowy blond* (233), *czarny* (28, 98), *rudy* (127), *siwy* (129, 245), *szatyn* (233, 278). Autorka stosuje również formy złożone typu *jasno-włosy* (60). Włosy bywają także w powieści określone po prostu jako *jasne* (79) lub *ciemne* (79, 93):

*Rozkładają materiał na stole. Wiśniowy kolor, niespotykany. Wyciskany deseń przypominający trochę te z obić kanap, których jeszcze trochę jest w mieście. [...] Kolor nie dla **rudej**, będzie musiała znów przefarbować włosy. Teraz **rude**. Wróci na **blond** (127).*

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 229.



*Na zdjęciu: pulchna **platynowa blondynka**, fryzura na wálki, szczupły mężczyzna w garniturze, **szatyn**, w rysach twarzy jakiś cień podobieństwa rodzinnego, ujawnia to tylko staranna analiza, pomiędzy nimi dziewczynka z lalką (233).*

Jedynie pochodząca z ubogich Kresów Maria charakteryzowana jest w szczególny sposób – jej wygląd zewnętrzny zawiera wiele czarnych akcentów, co czyni ją niespotykanie piękną i wyróżnia z szarego tłumu: *Była taka piękna, taka piękna jak aktorka. **Czarne** włosy, przycięte za uchem, śmiało teraz skrócone. **Czarne** brwi w wysokim łuku. **Wcięta** talia (98); *Była taka piękna. Ten ukraiński, owszem, dodatek krwi. **Ciemny** koloryt, wyrazistość (278).**

W kreowaniu wizerunku postaci kobiecych szczególny status zyskuje kolor **czerwony**. W powieści szczecińskiej pisarki barwa ta ma kilka punktów odniesienia, przede wszystkim staje się jednak atrybutem kobiecości. W językowych kreacjach większości kobiet pojawiają się czerwone akcenty: pomalowane na czerwono usta czy paznokcie, czerwone korale przekazywane z pokolenia na pokolenie, czerwone kobiece stroje itp.:

*Nie poprawia tak często włosów, nie nosi białego fartucha. [...] Raczej poprawia **czerwoną** szminek na ustach. Kupioną z paczki od Żyda, bo gdzie można by taką **czerwoną**, w tej jakości (73–74).*

*Jak zwykle, poprosi ją o raport. Zapominając, że to teraz robi Anna. Może woli, kiedy ona, Ulrike, wchodzi do kantorka? **Czerwona** sukienka przyciąga spojrzenia (99).*

*Stara ciotka wyciąga z dna szafy skarb. Ostatni. Sznur **czerwonych** koralii. Przechowała je dla niej, dla nich. Dla Marii i jej córki (264).*

Kolor czerwony nie pojawia się natomiast w kreacjach bohaterów męskich, nie jest kolorem właściwym mężczyznom, zostaje zarezerwowany dla kobiet:

*Nauczyciel od początku nie przypadł do gustu Magdusi. [...] W **czerwonym** swetrze wygląda jak kat z bajki. Przypomina sobie książkę od cioci Uli.*

*– W **czerwonych** swetrach nie chodzą normalni mężczyźni – bierze stronę córeczki Marysia. Więc z lekcjami muzyki lepiej ostrożnie (294).*

Oprócz czerwonych akcentów w ubiorze kobiet stroje opisywanych postaci rzadko są dla nich charakterystyczne, wyróżniające. Ponownie dominuje w nich barwa szara (ściślej: szarawa), a także odcienie beżu, raczej wywołujące wrażenie brudu:

*Częściej pije w kantynie z mężczyznami w różnym wieku. Noszą szarawe garnitury, pachną potem, łysieją. Zlewają mu się w obraz głów pochylonych nad stolikiem z pełną popielniczką, butelką alkoholu, zakąską (191).*

*W barze Bambino mężczyzna w brudnym prochowcu, pierwotnie beżowym, czeka na porcję kaszy i zsiadłe mleko. Zachodzi tu przynajmniej raz w tygodniu. Z nikim nie rozmawia (216).*

Ciekawym przykładem kategorii nazw ubrań jest *biała koszula*, która w powieści nabiera znaczenia symbolicznego. W połączeniu z garniturem staje się synonimem sukcesu, bogactwa, wysokiej pozycji w hierarchii społecznej:

*Odkąd poczuł miasto jako własne, zaczął przerzucać popołudniową gazetę, siedzieć w knajpie, w ogródku latem, przy kontuarze zimą, ubrany w białą koszulę [...], miał wrażenie, że dokąś zmierza (132).*

Poza tym wyrażeniem kolor *biały* występuje w konwencjonalnych połączeniach dotyczących życia i otoczenia człowieka: *białawe kartki* (56), *biały chleb* (61), *biały fartuch* (73, 78, 93), *białe kitle* (174), *białe koperty* (116), *biały parapet* (33), *białe płótno* (266), *białe prześcieradło* (113), *biały samogon* (61), *biały smalec* (61), *białe stroje* (230), *biała sukienka* (98, 107), *białe sukienki* (115), *goździki białe* (61).

Wśród opisów atrybutów postaci odnajdujemy konotację *czerwieni* związaną z lewicowymi, komunistycznymi poglądami bohaterów. Tę potoczną definicję rzeczownikowego użycia leksemu *czerwony* odnotowują autorzy USJP (i opatrują kwalifikatorem: *pogardliwe*): *czerwony, czerwona* ‘osoba o poglądach, zapatrywaniach lewicowych; socjalista, komunista’. W ISJP<sup>14</sup> pojawia się również przypis: ‘słowo często używane z dezaprobatą’:

*– Białe i biało-czerwone, bo takie są symbole narodowe, chociaż ja uważam, że w tym przypadku powinniśmy dać pierwszeństwo*

<sup>14</sup> *Inny słownik języka polskiego*, pod red. M. Bańki, Warszawa 2000 (dalej ISJP).

***czervienu**, oddajemy hołd ludziom radzieckim, bohaterskim przedstawicielom tego narodu, któremu zawdzięczamy wszystko i nawet takie pędraki jak wy – Jankowi wydawało się, że nauczyciel patrzy wyłącznie na niego – powinni nosić tę **czervienu**, tę mocną, robotniczą i międzynarodową **czervienu** na sztandarze. Do jasnej cholery, durniu, słuchaj uważnie, taka **czervienu** i taki sztandar jest honorem – z tym, że do kogo on to mówi właściwie? (62).*

W powieści symbolem tych przekonań staje się czerwona książeczka z *Leninem na okładce* (13), ówczesny polityczny katechizm:

*Ksiądz nie chciał ruskiego na swoim cmentarzu, radził zostawić, ruski pewnie nie był, na pewno nie, katolikiem, kto wie, czy to w ogóle chrześcijanin. Ich wiara, ich wiara, psia wiara. W **czerwoną** książeczkę, pogańską. Do sierpa i młota się modlą, w mauzoleum jak faraonowi cześć składają... (59).*

Podobnie za symbol komunistyczny należy uznać *czerwoną chustę*:

*Ciotka-sąsiadka pozwalająca przymierzać przed małym lustrem sznur **czerwonych** koralii. Mogących stać się posagiem dziewczyny, zanim jej przeznaczeniem okaże się **czerwona** chusta. Inna, zupełnie nieoczekiwana, ojczyzna (164).*

W powieści *Bambino* jednokrotnie została użyta zdrobniała forma przymiotnikowej nazwy barwy: *niebieściutkie niebo* (115). Nie odnosi się ona do rzeczywistości, ale do tego, co jedna z bohaterek ogląda na fotografii. Jednak nie wszystkie stare zdjęcia przywołują dobre wspomnienia: *Splowiale zdjęcie prababci z pradiadkiem, sztywne pozy, a w tle, widoczna w **zażółconej** sepii, bieda (8); Wyjmuje jedno ze ślubnych. Nielubiane, **ciemne**, na którym Janek wkłada jej na palec obrączkę (235).*

Kolejnym ze sposobów eksplikacji semantycznej są – mniej lub bardziej rozbudowane – porównania z komponentem nazwy barwy. Obejmują one najbardziej podstawowe barwy pojawiające się w powieści i występują zaledwie trzykrotnie:

1. **biały**: *białe jak śnieżna lawina (61), białe jak ser (278),*
2. **czerwony**: *czerwone jak puchar wina (61).*

Porównania nie są wyszukane, odnoszą się do prototypowych odniesień nazw barw zawartych w słownikach. Dla przykładu: leksem *biały* definiowany jest w USJP jako ‘mający bardzo jasną barwę, taką jak śnieg lub mleko’, podobną eksplikację odnajdujemy w ISJP: ‘coś, co jest białe, ma kolor śniegu lub mleka’. Prototypowym odniesieniem *czerwieni* jest barwa krwi – czerwony to ‘będący koloru krwi’ (za USJP), ‘mający kolor krwi lub dojrzałego pomidora’ (za ISJP). Wyrażenie *czerwone wino* pojawia się w słownikach jako jedno z typowych użyć omawianej nazwy barwy.

W powieści *Bambino* nazwy barw zostały wykorzystane – w większości – w kontekstach utrwalonych w polskiej kulturze. Słowem kluczem staje się kolor *szary*, który nabiera w analizowanym utworze szczególnego znaczenia. Innym barwom – nawet pojawiającym się sporadycznie – nie można odmówić roli w kreowaniu świata przedstawionego w powieści.

## THE FUNCTIONS OF COLORS IN THE NOVEL *BAMBINO* BY INGA IWASIÓW

### Summary

Keywords: modern linguistics, linguistic creation of the world, color

The aim of this paper is to isolate and characterize linguistic expressions with components of color names contained in the novel *Bambino* by Inga Iwasiów. In the article is used a linguistic and stylistic method of analysis literary texts. It should first be noted that in the novel there is no a lot of color names. The most common color name is red (27x), then – white (25x), grey (17x), black (12x) and green (10x). Other names of the colors have been used less than ten times. In the novel *Bambino* names of colors were used – mostly – in the contexts established in the Polish culture. The key word is the gray color which takes particular importance in the analyzed novel. Other colors – even appearing occasionally – are important for the creation of the world presented in the novel.