
■ MILENA OBRĄCZKA

SŁOWA JAKO PĘDZLE. KOLORY W POWIEŚCI VIRGINII WOOLF *FALÉ* I PRZEKŁADZIE LECHA CZYŻEWSKIEGO

Poetyka powieści Virginii Woolf jest subtelna, a zarazem wyrazista. We frazach oraz w pojedynczych słowach czytelnik wyczuwa melodyjność, która współgra ze szczegółowym, często bardzo sugestywnym opisem. Podczas czytania porusza precyzja, z jaką autorka potrafi wyswobodzić przemyślenia z głębi ludzkiej psychiki. Uwagę przykuwa także niecodzienny sposób obrazowania rzeczywistości. Jednak te cechy twórczości, które dziś uznajemy za oznakę nietuzinkowego kunsztu artystycznego wybitnej modernistycznej powieściopisarki, zostały powoli i systematycznie ukształtowane. Autorka poprzedzała wydanie każdej ze swych powieści intensywną pracą nad warsztatem literackim. Ogrom trudu, jaki Woolf poświęciła napisanym tekstom przy nanoszeniu stylistycznych poprawek, a niejednokrotnie nawet przy gruntownym przerezegowywaniu ich całości, przyniósł wymierny efekt. Jest nim dorobek pisarski jej życia.

Szczególnym dziełem wśród powieści Virginii Woolf są liryczno-prozatorskie *Fale*, wydane w 1931 roku. Choć książka ta została okrzyknięta przez ówczesnych krytyków mianem *cul-de-sac* powieści, to właśnie przekraczanie i obalanie granic pisarstwa stanowi o jej wartości. Jest bowiem przede wszystkim dowodem bezprecedensowej wrażliwości poetyckiej i – co istotne dla moich rozważań – również malarzkiej. Studium tych dwóch płaszczyzn, którymi Woolf posłużyła się w równej mierze przy konstruowaniu *Fal* – w swoim dzienniku odnotowała, że pisze do rytmu, który jest zespolony z malarzami (Woolf 1982: 316) – odkrywa bogactwo powiązań między słowami i obrazami kreślonymi przez pisarkę. Wnikliwy czytelnik zauważy skrupulatność i harmonię w ich doborze. Te

umiejętność autorki *Fal* dostrzegł i wykorzystał w sposób, który zasługuje na dyskusję, jej tłumacz Lech Czyżewski. Aspektem, któremu pragnę poświęcić więcej uwagi, są szczególne nazwy kolorów zastosowane przez tłumacza w przekładzie powieści.

W *Falach* Woolf posługuje się imponująco bogatą paletą barw, a dokładniej zestawem słów-pędzli. Słowniczek kolorów całej powieści zawiera aż 69 typów i 507 okazów kolorów (Wyler 1992). Autor polskiego przekładu decyduje się dodatkowo wprowadzić wariację leksykalną przy tłumaczeniu koloru *purple*. Używa on w przekładzie nie jednego, ale dwóch kolorów: *purpurowego* i *szkarłatnego*. Modyfikacja kolorów przez tłumacza pokazuje, że szczególnie w przypadku pisarki-poetki, jaką jest Virginia Woolf, czytanie i tłumaczenie wiąże się przede wszystkim z „widzeniem”. W tym wypadku mamy do czynienia z czymś więcej niż tylko powszechnym dylematem tłumacza dotyczącym doboru odpowiednich słów. Rozróżnienie Lecha Czyżewskiego wpisuje się w proces aktywnego uczestnictwa w odtwarzaniu obrazów w *Falach*. Woolf kładła nacisk na każdy szczegół – rytm, melodię, kolor, a przede wszystkim ich wspólne, synestetyczne działanie. Tłumacz wobec tych zależności i ich wagi nie mógł pozostać obojętny.

Powieść tworzy dziewięć paneli-aktów, na które składają się monologi sześciorga głównych bohaterów. Każda z tych części poprzedzona jest lirycznym interludium, gdzie przestrzeń, forma i kolor żyją własnym życiem. Kolory nie noszą w sobie symbolicznego znaczenia (Stewart 1982: 90); należałoby raczej powiedzieć, że ucieleśniają przeobrażenie życia w formę wizualną. Pod tym względem technika prezentowania przez Woolf cyklicznego rytmu natury jest bliska tej stosowanej w impresjonizmie. Pomocna dla poniższych rozważań jest wizja zachodu słońca innego pisarza impresjonisty, Marcela Prousta. Proust przedstawił to zjawisko jako odbite na „osobnych płytach” (Stewart 1982: 90), które dopiero zestawione razem tworzą kompletny obraz. Jeśli zastosujemy tę analogię do ruchu słońca odzwierciedlonego w poszczególnych panelach *Fal*, rozróżnienie, jakiego dokonuje tłumacz, rozszczepiając *purple* na różne kolory, nasycy w intrygujący sposób impresjonistyczne płótno Woolf. Polskie nazwy kolorów użyte przez Czyżewskiego jako ekwiwalenty znaczeniowe zasługują – z uwagi na ich złożoną współzależność, niejasną semantykę, przede wszystkim zaś denotację – na wnikliwą analizę.

Trudno jest jasno i jednoznacznie określić zakres, funkcjonowanie, znaczenie, a nawet postrzeganie koloru *purple*. Słowo to zmieniało bo-

wiem swój zakres znaczeniowy wraz z rozwojem semantyki w różnych językach. Co ciekawe, działo się to również pod wpływem zmian zachodzących w świecie, na przykład w dziedzinie technik farbiarskich.

Tabela 1

	<i>purple</i>	<i>scarlet</i> ¹
<i>Wielki słownik angielsko-polski</i> Jan Stanisławski 1968	kolor purpurowy, szkarłat	szkarłatny, purpurowy
<i>Nowy słownik Fundacji Kościuszkowskiej angielsko-polski</i> 2003	fioletowy, purpurowy	(kolor) jasnoczerwony
<i>Wielki słownik angielsko-polski</i> PWN Oxford 2008	1. (colour) fioletowy; fiolet 2. (bluish) fioletowy; (reddish) purpurowy	szkarłat, szkarłatny

Tabela 2

	<i>purpurowy</i>	<i>szkarłatny</i>
<i>Wielki słownik polsko-angielski</i> Jan Stanisławski 1978	purple scarlet crimson	scarlet crimson purple
<i>Nowy słownik Fundacji Kościuszkowskiej polsko-angielski</i> 2003	purple ale: purpura (kolor) – purple red	dark red ale: szkarłat (kolor) – purple
<i>Wielki słownik polsko-angielski</i> PWN Oxford 2008	purple ale: purpura (kolor) – crimson, purple, scarlet	scarlet

Słowniki angielsko-polskie oraz polsko-angielskie wskazują na ewidentny brak wzajemnej odpowiedniości pomiędzy angielskim *purple* a polskim *purpurowym*. Relacja ta, jak widać, nie istnieje również pomię-

¹ Kolor *scarlet* nie został przeze mnie omówiony, jako że Woolf używa go tylko raz, jednak w celu przedstawienia jego powiązań z polskim kolorem purpurowym również umieściłam go w tabeli.

dzy członkami drugiej pary, *scarlet* i *szkarlatnym*. Materiał leksykograficzny pozwala nam na stwierdzenie, że *purpurowy* i *szkarlatny* służą jako metonimiczne modele przybliżenia w odniesieniu do generatora, którym jest kolor czerwony – bądź, w przypadku samego koloru purpurowego, również i niebieski. Widać zatem złożoną zależność łączącą wszystkie kolory, leksykony jednak nie dostarczają dokładnej informacji na temat ich wartości semantycznej.

Jeśli poszukamy *purple* w fizyce optycznej, zobaczymy, że kolor taki nie występuje w spektrum kolorów. Istnieje jedynie jako kombinacja kolorów spektralnych (choć we współczesnych kołach kolorów jest obecny w środku kontinuum). Tymczasem jeśli porównamy języki angielski i polski, to, o dziwo, rzeczywista recepcja koloru *purple* przez tęczówkę oka znacząco się różni. Angielski *purple* obejmuje szeroką gamę kolorów – począwszy od polskiego purpurowego, a skończywszy na fiolecie. Jego semantyka sięga wstecz aż do starożytności i wiąże się z odcieniami czerwonego i fioletowego barwnika uzyskiwanego z gruczołów śródziemnomorskich ślimaków morskich, rozkolców (*murex trunculus*). Angielska nazwa zachowała wszystkie powyższe barwy w swej semantyce. Polski purpurowy z kolei znalazł się blisko czerwieni, a fiolet przyjął znaczenie bliskie przeciwnemu krańcowi spektrum (Stanulewicz 2010). Zatem żeby jeszcze bardziej skomplikować nasz problem, purpurowy może oznaczać fiolet i często jest kojarzony właśnie z nim. Mimo to może być również „widziany” jako intensywna czerwień, a wtedy jest tożsamy ze szkarlatnym, który prototypowo opisuje właśnie ciemnoczerwoną barwę.

Gdybyśmy chcieli zastosować rozróżnienie na typy i okazy, *purple* i purpurowy stają się niejednoznaczne. *Purple* bowiem, nie mając przydzielonej sobie długości fali świetlnej, poddaje się dowolnej interpretacji, o ile tylko oznacza kolory pośrednie między czerwiecią a kolorem niebieskim. Dlatego też jest widziany właśnie jako różne kolory z tej grupy. Jedynie nazwa pozostaje ta sama.

Pisarze z okiem malarza rejestrują kolory tak, jak widzą je w konkretnych okolicznościach. Dlatego też mogą różnicować kolory czy wykorzystywać subtelności całej gamy odcieni jednego z nich, by udoskonalić i nasycić swój przekaz. Słowa pisarzy i poetów nierzadko są zatem używane w takim samym celu jak pędzle przez malarza. Kolory są wywoływane tutaj przez słowa, które tworzą w umyśle czytelnika wrażenie wizualne odpowiadające danej barwie. Co jednak widzimy, jeśli za pomocą danego słowa możemy „namalować” więcej kolorów, stworzyć więcej takich wra-

zeń? Wobec bogactwa znaczeniowego koloru *purple* w języku angielskim tłumacz Lech Czyżewski miał wszelkie podstawy, by założyć, że Virginia Woolf – pisarka o artystycznej wrażliwości – posłużyła się wieloznaczością *purple* i jej użycie słowa-pędzla *purple* ponad dwadzieścia razy w powieści *Fale* to użycie **wielu kolorów** *purple*. Tłumacz wychodzi obronną ręką z przekładu nazwy koloru, który w języku angielskim jest nieprzejrzysty znaczeniowo. Decyduje się na oddanie wielości wrażeń wywołanych przez jedną nazwę i tłumaczy większość Woolfowskich *purple* zastosowanych w opisie przyrody jako *szkarłatny*, a jedynie trzy razy jako *purpurowy*. Taki wybór wydaje się zabiegiem jak najbardziej celowym. Dystrybucja obu nazw wskazuje, że tłumacz dokonał zróżnicowania kolorów zgodnie z położeniem słońca nad horyzontem w powieści. Postaram się poprzeć tę tezę analizą fragmentów przekładu.

Jeśli posłużymy się wspomnianymi wcześniej osobnymi płytami, za które w przypadku *Fal* przyjmujemy interludia, do zobrazowania ruchu i położenia słońca w całej powieści, zauważymy, że zarówno ilość, jak i właściwości światła słonecznego różnią się od świtu po zmierzchu. Tłumacz wykorzystuje to zjawisko przy doborze nazw kolorów w przekładzie.

Interludia w *Falach* to obrazy dynamicznie ze sobą powiązane, przede wszystkim za pomocą światła słonecznego, a penetrujące, falujące i przesywające kolory na impresjonistycznym płótnie są wskaźnikami tego dynamizmu i transformacji, jakiej ulega światło. W przypadku tłumaczenia powieści tymi leksykalnymi wyznacznikami dwie nazwy kolorów – *szkarłatny* i *purpurowy*.

W dwu środkowych interludiach (*Słońce wzniosło się na szczyt nieba*² i *Słońce, stojące teraz wysoko, nie spoczywało już na zielonym kobiercu*) Lech Czyżewski decyduje się przetłumaczyć *purple* jako *purpurowy*. W pierwszym i przedostatnim panelu (*Słońce jeszcze nie weszło* oraz *Słońce zachodziło*) *purple* staje się kolorem *szkarłatnym*. Oznacza wtedy barwę pozbawioną światła, ledwo zauważalną i rozpoznawalną. Użycie *szkarłatu* przy opisie słońca odnosi się do momentów, kiedy słońce oscyluje pomiędzy materializacją w światło dzienne a dematerializacją w wieczny mrok. W interludium *Słońce się wzniosło* w najbliższym otoczeniu *szkarłatego* światła, jakie daje słońce, znajdujemy cień. To bardzo ważny czynnik opisu, na podstawie którego tłumacz dokonuje rozróżnienia między kolorami. Kiedy przekłada *purple* jako *purpurowy*, poprzedzający opis

² Tytuły w tabeli są zdaniami bądź początkami zdań rozpoczynającymi poszczególne interludia (panele powieści).

u Woolf ukazuje, że *nigdzie nie było cienia* (Woolf 1983: 86). Możemy stąd śmiało założyć, że oba kolory mogą nie różnić się co do swojego tonu; różnią się jednak zasadniczo co do jasności, nasycenia i ciepła.

Kolor *purpurowy* pojawia się w tłumaczeniu pierwszy raz w czasie górowania słońca. Tłumacz decyduje się na ten ekwiwalent znaczeniowy w tłumaczeniu jedynie środkowych interludium powieści; łącznie kolor ten występuje trzy razy. Każde z jego zastosowań, ze względu na swoją wyjątkowość i rzadkość, wymaga osobnej analizy.

Tłumaczenie [*purple*] *tunnels* (Woolf 2000: 83) jako [*purpurowe*] *tunele* w zdaniu (...) *i nawet tunele pod roślinami były zielone i purpurowe, i brązowe, kiedy promienie słońca przesywały czerwony płatek albo szeroki żółty płatek* (...) (Woolf 1983: 118) stanowi wizualne wyzwanie dla czytelnika w świetle powyższych prób ustalenia semantyki tego koloru, a także w kontekście, z którego pochodzi obraz. Gdy przyjrzymy się dokładnie najbliższemu otoczeniu składniowemu, nazwa *purpurowe* pojawia się między dwiema innymi nazwami kolorów – *zielone* i *brązowe* – dwoma innymi chromatycznymi kolorami uważanymi w malarstwie za zimne. Jednakże kolory płatków, przez które światło słoneczne zostaje przefiltrowane, należą do palety barw ciepłych – są to kolory czerwony i żółty. A zatem, jeśli słońce nasycza kolorami ziemię pod kwiatami, dzieje się to stopniowo; słońce, wznosząc się, rozrzedza ciemne kolory swym światłem. Taka modulacja koloru, różnicowanie go między ciepłym a zimnym, jest techniką stosowaną przez niektórych impresjonistów. *Purpurowe* zatem w tym kontekście oznacza kolor ciemnoczerwony, jedyny kolor ze wszystkich w grupie, który nosi już w sobie jasny pigment. Wiedząc, że angielski *purple* balansuje pomiędzy ciepłą czerwienią i ciemnymi fioletami, tłumacz wykorzystuje plastyczność tego koloru i jego zdolność do przybierania jaśniejszego tonu wraz ze zmieniającą się pozycją słońca (jako że wcześniej, gdy słońce nie świeciło tak intensywnie, *purple* musiał być ciemniejszy – chłodniejszy – niż stał się pod wpływem przesywających płatkę promieni). W ten sposób tłumacz stosuje się do plastyczności kolorów w interludiach, która jest cechą wyróżniającą ich występowanie w powieści Woolf.

Łacińska etymologia i semantyka słowa *purple* otwiera nową drogę do interpretacji środkowego interludium – miejsca, gdzie tłumacz dwukrotnie przekłada *purple* (inaczej niż w większości interludium) jako *purpurowy*. Znaczenia łacińskiego odpowiednika korespondują z naciskiem tłumacza na wyjątkowość i bogactwo koloru *purple* (rozumiane zarówno jako do-

puszczalna wariancja leksykalna, jak i różnorodność denotacji angielskiego *purple*).

Łacińskie słowo *purpureus* używane było do określenia różnych odcieni czerwieni. Mimo to niektóre użycia wskazują, że *purpureus* nie odnosił się do żadnego odcienia czerwieni ani niebieskiego, lecz miał znaczenie najjaśniejszego, najżywszego zabarwienia. Słowo to zatem opisywało lśniący kolor, a niekiedy znaczyło *wspaniały* (Johnston 1963: 389). Takie znaczenie można odczytać z przetłumaczenia przez Bena Johnsona *purpureus ales oribus* Horacego na *two jasne łabędzie* oraz z przekładu Drydena, który oddał nazwę kwiatu, *narcyza*, z *Eklog* Wergiliusza jako *purpurowy żonkil* (Johnston). Pierwszy przykład dowodzi reakcji czytelnika-tłumacza na właściwość koloru *purpureus* – jego skojarzenie z boginią Wenus, żywotnością i światłem. Drugi zaś wskazuje na spostrzegawczość i wrażliwość Drydena, który rozróżnił dwa kwiaty całkiem odmiennego koloru, kierując się jedynie jasną krawędzią obrzeży płatków narcyza.

Z obu tłumaczeń łacińskich tekstów można wysnuć dość zaskakujące wnioski. Po pierwsze – fakt, że coś nie jest samo w sobie koloru *purple*, nie oznacza, że nie może zostać opisane za pomocą tej nazwy. Po drugie – stosowanie poszerzonego znaczenia *purple*, nie odnoszącego się do żadnego konkretnego koloru, jest powszechne w literaturze. Co więcej, to nieoczekiwane znaczenie słowa *purple* zostało zachowane w języku angielskim na określenie czegoś nader wyszukanego lub pompatycznie wyrażonego³.

Powyższe dowody na popularność łacińskiego odcienia znaczeniowego w języku angielskim dają solidną podstawę do stwierdzenia, że wyraz *purpurowy*, użyty w polskim przekładzie w specyficznym czasie górowania słońca, odkrywa nowe semantyczne interpretacje.

W rozświetlonym i rozgrzanym od promieni ogrodzie nawet same ziarna cegieł nabierają energii i plastyczności i stają się *jakby miękkie w dotyku* (Woolf 1983: 118). Przymiotnik *purpurowe* pojawia się tym razem w towarzystwie kolorów *ogniste* i *srebro*, wywołujących wizualne wrażenie blasku, intensywnej jasności i promienistości. W ten sposób kolory scalają się w widzialną formę światła, której wyraz daje multileksykalna paleta.

³ Dowód na to znajdziemy w wielu słownikach, np. *A Dictionary of Foreign Words and Phrases In Current English*. Fraza *purple patch*, czy też częściej stosowana *purple passage*, wywodzi się również z twórczości Horacego, który zastosował nazwę *purpureus pannus* w utworze *Ars Poetica* do określenia fragmentu w dziele sztuki odznaczającego się celową elegancją i świetnością stylu (Bliss 1996).

Purple i *purpurowy* wyrażają tu właściwość koloru niewątpliwie inną niż tylko ton.

Pojawienie się koloru *purpurowego* w tym kontekście nie jest przypadkowe. Tłumacz oddaje również *purpled*, użyte w opisie ptaków siedzących w ogrodzie zawładniętym przez słońce, jako *powleczone purpurą*. Nacisk na tłumaczenie *purple* jako właśnie *purpurowy* w bezpośrednim otoczeniu złota, a uprzednio srebra, implikuje łacińską etymologię. Wyrażenie *wyzłoczone i powleczone purpurą* [ptaki] (Woolf 1983: 118) sprawia, że kolor ptaków odgrywa drugorzędną rolę, a ważniejsze staje się odczucie przepychu, hojności słońca, które wysyca ogród i jego mieszkańców promieniami światła. Skrupulatność obserwacji słonecznego światła w samo południe znajduje wyraz w użyciu innego koloru w kontekstach, gdzie przyroda jawi się jako spowita przez spłoszone, na wpół jasne, na wpół ciemne przebliski wschodzącego czy zachodzącego słońca.

Tłumacz wyraźnie organizuje dystrybucję obu nazw kolorów w odniesieniu do obecności i ilości światła słonecznego. Podczas gdy *szkarłatny* ewokuje cienisty, przygaszony, pozbawiony światła krajobraz, *purpurowy*, jako jego „światlisty odpowiednik”, wyraża błysk, lśnienie, a także obfitość (zaprezentowaną przez ogród zalany słońcem). Co więcej, *purpurowy* wyraża, *implicite*, plastyczność swojej barwy rozciągającej się od cieplej do zimnej, a także – „zabarwiony” swym łacińskim odpowiednikiem *purpureus* – może wskazywać na doskonałość i wysmienitość.

Lech Czyżewski swoją decyzją pokazuje, że słowa są w stanie oddać zmienność światła i koloru tak, jak pędzle czynią to na płótnie. Jego wariancja stanowi imponujący wkład w arcydzieło Virginii Woolf, jako że podkreśla przenikanie się elementów opisu w interludiach i przejmowanie przez jedne funkcji drugich – jak rytm słów spleta się z przedstawianymi dźwiękami i obrazami, tak kolory mogą dopełniać i zmieniać wrażenia przez nie wywoływane. Omówione zjawisko rozwija naszą wrażliwość na to, że czucie i widzenie, słowa i obrazy, nawet dobór słownictwa i farb pozostają ściśle ze sobą związane.

Bibliografia

- Bliss A. 1996. *A Dictionary of Foreign Words and Phrases in Current English*, London.
 Johnston A. 1963. *'The Purple Year' in Pope and Gray*, „The Review of English Studies” 14, s. 389–393.

- Stanulewicz D. 2010. *Barwa fioletowa w języku polskim*, w: E. Komorowska (red.), *W kręgu koloru, przestrzeni i czasu*, Szczecin.
- Stewart F.J. 1982. *Spatial Form and Color in 'The Waves'*, „*Twentieth Century Literature*” 28, s. 86–107.
- Woolf V. 1982. *The Diary of Virginia Woolf*, t. 3, red. Anne Olivier Bell, Suffolk.
- 1983. *Fale*, przeł. Lech Czyżewski, Kraków.
- 2000. *The Waves*, Ware.
- Wyler S. 1992. *Colour and Language. Colour Terms in English*, Tubingen.

Słowa kluczce: językoznawstwo, przekład literacki, przekład nazw kolorów, Virginia Woolf

Words Like Painting Brushes. Colours in Virginia Woolf's *The Waves* and Its Translation by Lech Czyżewski

Colours are an indispensable part of Virginia Woolf's novels. In *The Waves* her dynamic brushstrokes, like those of impressionists, make colours come to life and surrender to the movement of the sun. One of the colours on Woolf's palette is purple. Its ambiguity and specificity has influenced the lexemic variation introduced by Lech Czyżewski in his translation of the novel. The article seeks to establish the status of English *purple* as well as its Polish counterparts: *szkarłatny* and *purpurowy*. The starting point for the analysis is the evident semantic and cognitive ambiguity of *purple*. The observations concentrate on the use of *purple* in the novel's interludes. The modifications of the colour term as well as the distribution of the two colours give intriguing testimony to Woolf's idea that writers – in this case, translators – are great colourists.

Key words: linguistics, literary translation, translation of colour terms, Virginia Woolf