

# OD NEGACJI DO AFIRMACJI. POETYKA NEGACJI W WIERSZU WISŁAWY SZYMBORSKIEJ *WIDOK Z ZIARNKIEM PIASKU* I JEGO ANGIELSKIM PRZEKŁADZIE STANISŁAWA BARAŃCZAKA I CLARE CAVANAGH<sup>1</sup>

---

*Mamie i Tacie*

## Abstract

**Affirmation through Negation: Poetics of Negation in Wisława Szymborska’s *Widok z ziarnkiem piasku* and Its English Translation by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh**

The aim of this article is to analyse the poem *Widok z ziarnkiem piasku* by Wisława Szymborska and its translation into English by Stanisław Barańczak and Clare Cavanagh (*View with a Grain of Sand*), paying special attention to the key poetics of negation. The article focuses on the problem of “possible worlds.” Looked at from the point of view of linguistics, literary studies, and translation studies, the poem is demonstrative of the variety of forms of negation and their semantic functions used in Szymborska’s entire oeuvre. The conclusion is that Szymborska uses not only negations on the formal, i.e. grammatical level, but also on the semantic and pragmatic levels, and in this way conveys the main meanings of her poems. The analysis of the English translation shows that the role of negations is similar: the translators use numerous and various forms of formal and semantic negation, but they lack pragmatic negation. The translation thus lacks one

---

<sup>1</sup> Niniejszy artykuł powstał na podstawie pracy licencjackiej napisanej pod kierunkiem dr. Jakuba Czernika i obronionej z wyróżnieniem w 2015 r. na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

of the most central messages of the poem: Szymborska values the richness of human existence much more than the empty existence of other beings.

**Key words:** Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, Clare Cavanagh, poetics of negation, possible worlds, literary translation

**Słowa kluczowe:** Wisława Szymborska, Stanisław Barańczak, Clare Cavanagh, poetyka negacji, światy możliwe, przekład literacki

Jedną z najbardziej rzucających się w oczy cech poezji Wisławy Szymborskiej jest podawanie w wątpliwość tego, co z pozoru jasne i pewne. Zaprzeczenie w poezji Szymborskiej to problem bardzo głęboki, związany z systemem filozoficznym poetki. Jak pisze Piotr Michałowski w artykule zatytułowanym *Wisławy Szymborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Przeczenie wydaje się (...) zasadą nadrzędną, imperatywem kształtującym poetykę ponad ewolucją światopoglądu” (1996: 124). Według Michałowskiego negacja w poezji Szymborskiej oznacza redukcję, która stanowi „metodę weryfikacji sądów” (1996: 129). Badacz wyjaśnia:

Odejmuwanie kolejnych naskórków rzeczywistości jest drogą poetyckiego poznania czy raczej **poznawania** [wyróżnienie moje – A.S.] świata, uzasadnia zmienną aksjologię, gdyż – jak słusznie zauważa Ligęza – świat wartości (odrzuconych i akceptowanych) w wyniku ponawianych pytań, wątpliń i zaprzeczeń pozostaje niestabilny (Michałowski 1996: 124).

Jak pisze Wojciech Ligęza, w poezji Szymborskiej „każda prawda (...), by mogła zostać przyjęta, musi najpierw przejść przez próbę śmiechu, ironii, wątplenia” (2002: 8). Michałowski z kolei zauważa, że weryfikacja kończy się u Szymborskiej zwykle falsyfikacją, co „wskazuje na negację jako strategię nadrzędną i z góry założoną” (1996: 129). Jedną z podstawowych reguł rządzących poezją Szymborskiej staje się tym samym „analityczny sceptycyzm” (Michałowski 1996: 129).

Przesłanie o nieoczywistości świata przekazuje Szymborska, wykorzystując językowe „narzędzie międzyludzkiego komunikowania, polemiki, koordynowania poglądów” (Antas 1991: 16), czyli zabieg negacji. Z językoznawczego punktu widzenia zjawisko to jest bardzo złożone i różnorodne, przede wszystkim dlatego, że działa na zupełnie innych zasadach niż negacja w logice. W języku naturalnym „negacja stanowi swoistego rodzaju akt **odrzucania** (oporu, odmowy) bądź akt woli negatywnej *nie chce*” (Antas 1991: 37) i „zawsze w jakimś stopniu obraca się w polu asercji, która stanowi

niejako tło wszelkich zaprzeczeń i jej dotyka: bądź przez wydobywanie tzw. **przestrzeni kontrfaktualnej**, bądź przez zmianę **orientacji argumentatywnej**<sup>2</sup>, bądź przez odniesienie do pewnych **przeświadczeń** (postaw)” (Antas 1991: 38). Według Jolanty Antas postawa negatywna to „wyraz nieakceptacji manifestującej się bądź przez odrzucanie (akty odrzucania), bądź zawieszanie (akty nieangażowania się) i obejmującej swym zakresem wyrażania cztery sfery przejawów postawy ludzkiej” (Antas 1991: 133–134). Są to: sfera przeświadczeń, czyli modalności epistemicznej (postawa negatywna przejawia się jako wątplenie lub niepewność), sfera ocen (dezaprobata), sfera emocji (stan negatywny: obawa, żal, niechęć, niezadowolenie, irytacja, zawód itp.), czyli sfera ekspresji, a także sfera działań (zaniechanie działania lub zakaz), czyli sfera modalności deontycznej (Antas 1991: 134, 136). Jolanta Antas rozróżnia „funktory negacji” stanowiące o negacji formalnej, z których „nie” jest ważniejsze od „nieprawda, że” (1991: 13, 14), „operatory negacji” stanowiące o negacji pragmatycznej (jak choćby „niestety”) i „negatory” stanowiące o negacji semantycznej (jak „nigdy”, „żaden”) (1991: 66)<sup>3</sup>.

Dla celów analizy proponuję następujący podział negacji: na negację jawną i ukrytą<sup>4</sup>. Przez jawną rozumiem negację widoczną na poziomie formalnym, a więc negację gramatyczną. Zawiera ona formuły i słowa o składniowej lub morfologicznej funkcji negującej. Przez negację ukrytą rozumiem zaś negację niewidoczną na poziomie formalnym, ale widoczną na poziomie semantycznym i pragmatycznym. W drugim przypadku negacje ukryte są pod formalną asercją, a implikuje je znaczenie słów i kontekst danego fragmentu utworu. Podobnie można by zaklasyfikować angielskie formy negacji. Trzeba jednak dodać, że w języku angielskim nie istnieje zjawisko

---

<sup>2</sup> Według Pierre’a Attala „każda spontaniczna asercja przywołuje pewne partykularne wnioski orientujące lub dążące do zorientowania odbiorcy na inną wypowiedź. Asercja bowiem nie tyle proponuje fakty, ale narzuca kierunek dialogowi” (za: Antas 1991: 39).

<sup>3</sup> Badaczka wyróżnia także półnegatory („rzadko”, „trochę”, „tylko”), które „swoją «negatywną» charakter zawdzięczają wyłącznie istniejącemu w nim semowi «umniejszenia»” (Antas 1991: 66).

<sup>4</sup> W swoim artykule dotyczącym poetyki negacji w poezji Szyborskiej Piotr Michałowski wyróżnia trzy rodzaje negacji: pozorną – w postaci parafrazy kwantyfikatorowej i afirmacji poprzez negatywny punkt odniesienia (1996: 126), rzeczywistą – w funkcji redukcji i korekty (1996: 127) i pośrednią, której formy to: redukcja nominalna, defrazeologizacja, wątplenie i ironia (1996: 128). Proponowany przez Michałowskiego podział wydaje mi się jednak niejasny i mylący ze względu na brak rozdziału pomiędzy negacjami formalnymi, semantycznymi i pragmatycznymi.

tak zwanej podwojonej negacji<sup>5</sup>. Słowo i formant „nie” przyjmują także różne postacie w zależności od części mowy, z jakimi się łączą.

W niniejszym artykule zajmę się różnymi realizacjami językowymi oraz funkcjami interpretacyjnymi nadrzędnej dla twórczości Szymborskiej poetyki negacji, która w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* służy ukazaniu „światów możliwych”<sup>6</sup>, stanowiąc próbę spojrzenia na rzeczywistość z perspektywy innej niż ludzka. Pojęcia tego używam w szerokim znaczeniu zaproponowanym przez Stanisława Balbusa, a więc w odniesieniu do światów „«nie naszych», cudzych, obcych – hipotetycznych, w pełni nieosiągalnych z naszej perspektywy, należących do innych czasoprzestrzeni, a zwłaszcza do istot z innych wymiarów bytu” (1996:127).

Międzynarodowa popularność Szymborskiej nasuwa pytanie, czy ową istotną semantykę negacji w jej twórczości mogą poznać także czytelnicy zagraniczni. Ich postrzeganie Szymborskiej wynika z obrazu poetki kreowanego przez tłumaczenia, a ze względu na liczbę użytkowników obecnej *linguae francae* tłumaczenia na język angielski odgrywają szczególną rolę w zagranicznej recepcji poetki. Stąd też chciałabym przyjrzeć się angielskiemu przekładowi wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* pod kątem językowych postaci i interpretacyjnych funkcji negacji. Posłużę się tłumaczeniem Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh (*View with a Grain of Sand*), jako że przekłady tych tłumaczy są najbardziej znane wśród anglojęzycznych czytelników, a zatem w największym stopniu wpływają na zagraniczną recepcję twórczości Szymborskiej (Brajerska-Mazur 2012: 12)<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Antas dowodzi, że zjawisko to jest „wymuszane powierzchniową strukturą języka”. Przymus ten ma jednak charakter pragmatyczny, a nie formalno-syntaktyczny (1991: 67). Według badaczki słowa typu „nigdy”, „nie”, „nikt” nie negują, lecz wyrażają skalę zerową w wyznaczonym obszarze: odpowiednio, czasu, rzeczy, osób (1991: 65).

<sup>6</sup> Przykłady utworów poruszających tematykę świata alternatywnego to: *Z nieodbytej wyprawy w Himalaje*, *Recenzja z nienapisanego wiersza*, *W biały dzień*, *Może to wszystko*, *Nieobecność*. Nie chodzi tu wyłącznie o światy możliwe, ale także o alternatywne spojrzenie na możliwą rzeczywistość: *Spis ludności*, *Monolog dla Kasandry*, *Kobiety Rubensa*, *Wrażenia z teatru*, w tym o utwory ukazujące perspektywę inną niż ludzka: *Dwie małpy Bruegla*, *Widziane z góry*, *Sen starego żółwia*, *Kot w pustym mieszkaniu*.

<sup>7</sup> Agata Brajerska-Mazur zauważa, że przekłady Barańczaka i Cavanagh są po pierwsze najliczniejsze, a po drugie jako jedyne znajdują się na noblowskiej stronie internetowej poświęconej poetce. Badaczka podkreśla ponadto, że tłumaczenia te zostały uhonorowane wieloma istotnymi nagrodami (por. 2012: 12, przyp. 36).

O angielskich przekładach poezji Szymborskiej dokonanych przez kolejnych tłumaczy<sup>8</sup> pisali m.in. autorzy poświęconego noblistce monograficznego numeru „Przekładańca” (nr 10/2003) oraz Krystyna Pisarkowa i Tadeusz Pióro. Najobszerniejsze, antologiczne opracowanie zaproponowała Agata Brajerska-Mazur w monografii *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szymborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*. Wszyscy wymienieni badacze zwracają uwagę na liczne i niezwykle złożone problemy przekładowe, których przysparza poezja polskiej noblistki. Jednym z nich są innowacje frazeologiczne, wielokrotnie powtarzające się w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku*. Brajerska-Mazur konkluduje, że niektórzy tłumacze przekładają wiersze Szymborskiej wierniej<sup>9</sup>, jednak „tam, gdzie w grę wchodzi inwencja twórcza, wyobraźnia, zabawa słowem i muzyczność”, przekłady Barańczaka i Cavanagh pozostają „lepsze od konkurencyjnych elementów serii translatorycznej” i „nieprześcignione w artyzmie i kunszcie” (Brajerska-Mazur 2012: 310–311). Autorka dowodzi, że „wszystkie translacje Barańczaka / Cavanagh odznaczają się wysoką jakością artystyczną i myślową głębią. Dopiero w porównaniu z oryginałem okazuje się, że ich jakość jest zwykle «podkręcona», a głębia – ujednolicona” (2012: 310–311), ponieważ „Barańczak «poluje» na dominantę, chce uchwycić jedno główne znaczenie wiersza i przekazać je jako jego prymarną cechę” (2012: 305). Zasadą Barańczaka i Cavanagh wydaje się zmiana znaczeń w imię oddania puenty utworu. W swoim artykule chciałabym przyjrzeć się przekładowi wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* pod kątem poetyki negacji i sprawdzić, czy potwierdzają się w nim powyższe tezy.

Przykład wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* świadczy o tym, że negacja w poezji Wisławy Szymborskiej może być podstawową zasadą konstrukcji utworu. Wiersz ten pochodzi z ósmego tomu liryki Szymborskiej, zatytułowanego *Ludzie na moście* (1986), i brzmi następująco:

---

<sup>8</sup> Było ich kilkanaścioro: Celina Wieniewska, Czesław Miłosz, Jan Darowski, Barbara Rejak, Iwona Gleb, Magnus J. Kryński i Robert A. Maguire, Grażyna Drabik, Austin Flint i Sharon Olds, Adam Czerniawski, Susan Bassnett i Piotr Kuhiwczak, Stanisław Barańczak i Clare Cavanagh, Tadeusz Sławek, Regina Grol, Joanna Trzeciak, Vuelva Carlin, Walter Whipple (za: Brajerska-Mazur 2012: 10).

<sup>9</sup> Oznacza to, zdaniem badaczki, jak najdokładniejsze przekazywanie w przekładzie znaczeń i sensów tekstu oryginalnego (Brajerska-Mazur 2012: np. 47, 69).

Zwiemy je ziarnkiem piasku.  
A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku.  
Obywa się bez nazwy  
ogólnej, szczególnej,  
przelotnej, trwałej,  
mylnej czy właściwej.

Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie.  
Nie czuje się ujrzone i dotknięte.  
A to, że spadło na parapet okna,  
to tylko nasza, nie jego przygoda.  
Dla niego to to samo, co spaść na cokolwiek,  
bez pewności, czy spadło już,  
czy spada jeszcze.

Z okna jest piękny widok na jezioro,  
ale ten widok sam siebie nie widzi.  
Bezbarwnie i bezkształtnie,  
bezgłośnie, bezwonne  
i bezboleśnie jest mu na tym świecie.

Bezdenne dnu jeziora  
i bezbrzeżnie brzegom.  
Nie moko ani sucho jego wodzie.  
Nie pojedynczo ani mnogo falom,  
co szumią głuche na swój własny szum  
wokół nie małych, nie dużych kamieni.

A wszystko to pod niebem z natury bezniebnym,  
w którym zachodzi słońce nie zachodząc wcale  
i kryje się nie kryjąc za bezwiedną chmurę.  
Targa nią wiatr bez żadnych innych powodów,  
jak tylko ten, że wieje.

Mija jedna sekunda.  
Druga sekunda.  
Trzecia sekunda.  
Ale to tylko nasze trzy sekundy.

Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością.  
Ale to tylko nasze porównanie.  
Zmyślona postać, wmówiony jej pośpiech,  
a wiadomość nieludzka

(Szyborska 1997: 246, 248).

Tytuł *Widok z ziarnkiem piasku* przypomina tytuły obrazów i sugeruje, że utwór będzie opisem „widoku”, w którym istotną rolę odegra ziarnko piasku. Będzie to zatem liryka opisowa, w której podmiot liryczny „maluje” poszczególne elementy krajobrazu. Podmiot wiersza reprezentuje wszystkich ludzi. Wiersz można podzielić na część opisową (pierwsze pięć strof) i refleksyjną (strofy szósta i siódma). Centralna rola tytułowego ziarnka piasku, jakże paradoksalna ze względu na jego rozmiary, polega na tym, że jego opis jest punktem wyjścia do refleksji epistemologicznej. Refleksyjność wiersza podkreślają: użycie czasu teraźniejszego (podmiot utworu snuje rozważania, patrząc na krajobraz), paralelizmy składniowe, rozpoczynanie zdań od spójników, mieszanie się zdań z równoważnikami.

Wiersz stanowi próbę opisu świata z perspektywy innej niż ludzka. Szyborską fascynuje „odrębność i nieprzenikalność” (Balbus 1996: 25) innych bytów. Poetka zastanawia się, jak wyglądałaby rzeczywistość z punktu widzenia natury: ziarnka piasku (strofy pierwsza i druga), widoku z okna (strofa trzecia), jeziora, kamieni (strofa czwarta), nieba, słońca, chmury i wiatru (strofa piąta). Utwór został zbudowany na zasadzie kontrastu: perspektywę człowieka zestawiono z perspektywą nieludzką. Jedynie człowiek posiada świadomość. Ten kontrast przejawia się na poziomie składniowym dzięki użyciu spójników przeciwstawnych „a” i „ale”. Człowiek nie może wszak wiedzieć, jaki jest świat, „gdy się jest” – jak powiedziałby Stanisław Barańczak – ziarnkiem piasku, widokiem, jeziorem, kamieniem, niebem, słońcem, chmurą lub wiatrem. Dostępna jest nam jedynie wiedza o tym, jakie te światy **nie są**, ponieważ punktem wyjścia zawsze pozostanie dla nas perspektywa ludzka: to, jak widzimy świat, to wizja subiektywna nas jako gatunku ludzkiego, a nie obiektywny obraz. Na świat można patrzeć inaczej. Jak pisze Stefan Chwiniński, Szyborska „wie, że naiwną pychą byłoby trzymać się kurczowo jednego tylko – własnego! – punktu widzenia (...). Przy takiej zmianie perspektywy świat wygląda ciekawie i zabawnie, choć nie przestaje być groźną tajemnicą” (2008: 104). Okazuje się jednak, że inne byty punktu widzenia nie mają wcale; ich perspektywa to w istocie brak perspektywy. Możliwa jest też taka interpretacja: inne byty nie mają perspektywy ludzkiej, ale **być może** mają inną, niedostępną nam, ludziom.

Aby ukazać ów brak perspektywy i nieświadomość bytów innych niż człowiek, Szyborska posługuje się różnorodnymi formami negacji, która staje się dominantą kompozycyjną całego wiersza. Stosuje aż jedenastkę sposobów negacji formalnej. Występują także negacje semantyczne w postaci

partykuły „tylko”<sup>10</sup> oraz w słowach: „głuchy”, „zmyślona”, „w mówiony”. Pojawiają się także negacje, które polegają na wykorzystaniu utartych zwrotów zawierających słowo przeczące: partykułę „nie”, przyimek „bez” i zaimek „nic”<sup>11</sup>. Pierwszą z najczęstszych w omawianym wierszu form negacji (partykułę „nie”) można uzasadnić jej powszechnym występowaniem w języku – „nie” stanowi w języku polskim podstawowe słowo negujące. Druga z kolei forma (przedrostek „bez-”) zdaje się w wierszu jeszcze bardziej kluczowa ze względu na wieloznaczność słów utworzonych dzięki formantowi „bez-”<sup>12</sup>. Szymborska tworzy z nich neosemantyzmy, a oprócz tego posługuje się zarówno ich dosłownymi, jak i przenośnymi znaczeniami. Słowa utworzone za pomocą formantu „bez-” nie tylko służą do opisu perspektywy innej niż człowiecza, ale także są elementem oceny.

Różnorodne formy i funkcje negacji w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* stanowią niewątpliwe wyzwanie dla tłumaczy tego utworu. Aby zobaczyć, jak z tymi trudnościami radzą sobie Barańczak i Cavanagh, przywołam najpierw ich angielski przekład:

#### *View with a Grain of Sand*

We call it a grain of sand,  
but it calls itself neither grain nor sand.  
It does just fine without a name,  
whether general, particular,  
permanent, passing,  
incorrect, or apt.

<sup>10</sup> Słowo „tylko” jest formułą negacji formalnej, jeśli występuje jako spójnik przeciwstawny. W wierszu pełni natomiast funkcję partykuły „wyróżniającej jakiś wyraz/wyrazy w zdaniu” (por. Szymczak 1978: hasło „tylko”). Wówczas oznacza „jedynie, zaledwie”. Kontekst występowania partykuły „tylko” w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* sugeruje zatem negację semantyczną. Według Antas partykuła „tylko” zawsze wyraża pewien stan dezaprobaty, rzadziej aprobaty (1991: 124).

<sup>11</sup> Przykłady takich negacji to: „Obywa się bez nazwy”, „Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie”, „Nie czuje się ujrane i dotknięte”. Szymborska stosuje też utarte wyrażenia zawierające słowa przeczące, które jednak mają ilustrować czyjeś odczucia i punkt widzenia. Są to: „Dla niego to to samo, co spaść na cokolwiek”, „Bezbarwnie i bezkształtnie, / bezgłosnie, bezwonnie / i bezboleśnie **jest mu** na tym świecie”. Wszystkie wyróżnienia w analizie wierszy Szymborskiej i ich przekładów są moje – A.S.

<sup>12</sup> Definicje słów rozpoczynających się od „bez-” podają za *Słownikiem języka polskiego* (Szymczak 1978).



Our glance, our touch mean nothing to it.  
It doesn't feel itself seen and touched.  
And that it fell on the windowsill  
is only our experience, not its.  
For it, it is no different from falling on anything else  
with no assurance that it has finished falling  
or that it is falling still.

The window has a wonderful view of a lake,  
but the view doesn't view itself.  
It exists in this world  
colorless, shapeless,  
soundless, odorless, and painless.

The lake's floor exists floorlessly,  
and its shore exists shorelessly.  
Its water feels itself neither wet nor dry  
and its waves to themselves are neither singular nor plural.  
They splash deaf to their own noise  
on pebbles neither large nor small.

And all this beneath a sky by nature skyless  
in which the sun sets without setting at all  
and hides without hiding behind an unminding cloud.  
The wind ruffles it, its only reason being  
that it blows.

A second passes.  
A second second.  
A third.  
But they're three seconds only for us.

Time has passed like a courier with urgent news.  
But that's just our simile.  
The character is invented, his haste is make-believe,  
his news inhuman

(Szymborska 1997: 247, 249).

Tłumacze wykorzystują liczne i różnorodne językowe postacie negacji formalnej: afiksy *-less*, *-lessly*, *in-*, *un-*, konstrukcję *neither... nor*, spójnik *but*, przyimek *without* (*with no*), przysłówek *not* (*n't*), zaimek *nothing*, przysłówek *no*, wyrażenie *at all*. Można także tu wymienić ukryte negacje semantyczne w postaci trzykrotnie pojawiającego się w wierszu słowa *only*,

zarówno w funkcji przymiotnika (raz: *its only reason being*), jak i przysłówka (dwukrotnie: *only our experience, not its; they're three seconds only for us*). Poza określonym kontekstem dostarczonym przez zdania, w których *only* występuje, słowo to nie musi implikować negacji<sup>13</sup>. Negację semantyczną zawiera także przysłówek *just* („tylko”), przymiotniki *deaf* („głuchy”), *make-believe* („wymyślony”) i imiesłów *invented* („wymyślony, zmyślony”). Negacje są zatem prawie równie liczne jak w oryginale Szyborskiej, ale zarazem przybierają inne postacie.

Utwór rozpoczyna się od dekonstrukcji nazwy słownikowej „ziarko piasku” (strofa pierwsza). Mamy tu przeciwstawienie perspektywy człowieka i ziarenka piasku, które powstaje dzięki użyciu spójnika przeciwstawnego. W oryginale był to spójnik „a” w funkcji przeciwstawnej, w przekładzie jest to spójnik o silniejszym wydźwięku przeciwstawności *but* – „ale”, „lecz”. Ten kontrast zawiera negację ukazującą, że ziarko nie nazywa siebie żadnym imieniem, co jest wzmocnione wyliczeniem określeń nazwy: „ogólna”, „szczególna”, „przelotna”, „trwała”, „mylna”, „właściwa”, a w przekładzie: *general, particular, permanent, passing, incorrect, apt*. Dzięki nagromadzeniu przymiotników opisujących nazwę Szyborska dobitniej podkreśla, że ziarko piasku nie ma nazwy żadnej, a także że zupełnie mu to nie przeszkadza. W przekładzie obojętność ziarenka piasku wynika także ze spójnika *whether*, oznaczającego „bez względu na to, czy”, który pełni tu funkcję negacji pragmatycznej. Ziarko piasku nie ma poczucia tożsamości, jakie daje posiadanie imienia. Spójnik „ani...ani” w zdaniu „A ono siebie ani ziarnkiem, ani piasku” został przetłumaczony na podobny spójnik zawierający zaprzeczenie: *neither... nor* (*neither grain nor sand*). Sformułowanie „obywa się bez nazwy” w angielskim przekładzie łączy czasownik złożony *to do without*, który oznacza „obywać się bez czegoś” i zawiera angielski odpowiednik polskiego przyimka „bez”, z amerykańskim zwrotem *to do fine* (w wierszu: *It does just fine without a name*) oznaczającym „być satysfakcjonującym”, ale także „dobrze sobie radzić”, „być zdrowym” itp.<sup>14</sup> Przysłówkowi *just* nie przypisywałabym tu funkcji negującej, ponieważ w tym kontekście znaczy on raczej: „po prostu”. Polskiemu wyrażeniu „obywać się bez” brakuje tego pozytywnego sensu, ponieważ oznacza albo „radzić

<sup>13</sup> Jako przymiotnik *only* oznacza „jedyne”, zaś jako przysłówek – „tylko, jedynie” (*Wielki słownik angielsko-polski PWN–Oxford*, hasło: *only*). Jeśli nie wskazano inaczej, znaczenia słów angielskich podaję za: *Wielki słownik angielsko-polski PWN–Oxford*.

<sup>14</sup> [http://www.oxforddictionaries.com/definition/american\\_english/do-fine?q=do+fine](http://www.oxforddictionaries.com/definition/american_english/do-fine?q=do+fine).

sobie bez”, albo „zadowalać się czymś” (Szymczak 1978: hasło „obywać się bez”). Przekład angielski wydaje się w tym miejscu sugerować więcej od oryginału – nie tylko że ziarnko radzi sobie bez nazwy, ale też że mu z tym dobrze. W ten sposób przekład wyraziściej podkreśla, że brak imienia nie stanowi dla ziarnka piasku żadnego problemu, a przez to bardziej uwypukla jego nieświadomość i brak poczucia tożsamości.

Ziarnko piasku nie tylko nie ma świadomości, ale także nie czuje: w przeciwieństwie do nas, ludzi, nie zdaje sobie sprawy z tego, że na nie patrzemy lub je dotykamy, w żaden sposób nie przeżywa też tego, że spadło na parapet, że już spadło albo jeszcze spada (strofa druga). Wyrażenie „na nic” (czyli coś jest daremne, bezskuteczne, bezużyteczne) w bezpodmiotowym zdaniu „Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie” zostało przełożone jako *Our glance, our touch mean nothing to it*, to znaczy „Nasze spojrzenie, nasz dotyk nic dla niego nie znaczą”<sup>15</sup>. Choć tłumacze używają innego zwrotu wobec braku angielskiego ekwiwalentu, zachowują negację w postaci zaimka „nic” – *nothing*. Przekład zawiera zatem negację analogiczną do oryginalnej, która sugeruje, że ziarnku piasku do niczego nie przydaje się nasze spojrzenie i dotyk, ponieważ ziarnko „Nie czuje się ujrzone i dotknięte”. W wersji angielskiej zdanie to brzmi paralelnie: *It doesn't feel itself seen and touched*. Zarówno w wersji angielskiej, jak i w oryginale wykorzystana zostaje dwuznaczność drugiego z imiesłowów w tym zdaniu. Na poziomie dosłownym imiesłów „dotknięty” oznacza, że ziarnko piasku nie czuje, gdy je dotykamy. Natomiast na poziomie frazeologicznym implikuje, że ziarnko piasku nie ma emocji, gdyż – w oryginale – „czuć się dotkniętym” znaczy „czuć się urażonym”, a przekładzie – *feel touched* oznacza „czuć się wzruszonym”. Tłumacze odwołują się zatem do innej, bardziej pozytywnej i bardziej subtelnej emocji, podkreślając tym samym „nieczułość” ziarnka piasku. Bardzo trafne wydaje się tu wykorzystanie wieloznaczności imiesłowu *touched*. W wersji „to tylko nasza, nie jego przygoda” tłumacze posłużyli się odpowiednikami słowa „tylko” (*only*) i „nie” (*not*): *is only our experience, not its*, natomiast w sformułowaniu „bez pewności” użyli naturalniejszej w tym kontekście konstrukcji ekwiwalentnej do słowa *without*, czyli *with no*: *with no assurance*. W piątym wersie drugiej strofy przekładu Barańczaka i Cavanagh pojawia się także dodatkowa negacja, nieobecna w oryginale. Wyrażenie „dla niego to to samo” zastąpiono angielskim wyrażeniem zawierającym formę partykuły

<sup>15</sup> Wszystkie tłumaczenia filologiczne w niniejszej pracy moje – A.S.

„nie” (*no*): *For it, it is no different from* („Dla niego nie jest to inne od”). Dodatkowa negacja w przekładzie może pełnić funkcję kompensacyjną dla negacji nieprzekładalnych i/albo świadczyć o uwypuklaniu dominandy kompozycyjnej i konceptu oryginału.

W trzeciej strofie różnica perspektywy w patrzeniu na widok – człowieka i samego widoku – podobnie jak w drugim wersie wiersza została wprowadzona spójnikiem *but*. Zdanie: „ten widok sam siebie nie widzi” w języku angielskim także zawiera negację orzeczenia: *the view doesn't view itself*. Tłumacze wykorzystują tu synkretyzm formy rzeczownikowej i czasownikowej słowa *view*. Jako rzeczownik znaczy ono „widok”, a jako czasownik – „przyglądać się czemuś”, ale też „rozpatrywać coś”. Czasownik „przyglądać się” implikuje większą świadomość niż czasownik „widzieć”. W ten sposób tłumacze podkreślają brak świadomości widoku obok jego braku zmysłów, a także jego brak możliwości myślenia i zastanawiania się, a zatem znów brak świadomego istnienia. Dla siebie samego widok nie istnieje – za Kartezjuszem, istnieje przecież tylko istota myśląca.

Dalszy opis braku świadomości widoku, który w oryginale opiera się na przysłówkach utworzonych za pomocą przedrostka „bez-”, w angielskim tłumaczeniu zostaje utworzony za pomocą przymiotników z przyrostkiem *-less* oznaczającym brak jakiejś cechy. Postać negacji jest tu również powtórzona, jednak morfem słowotwórczy występuje po morfemie leksykalnym, a nie, jak u Szymborskiej, przed nim. Zarówno polskie słowa rozpoczynające się od „bez-”, jak i angielskie kończące się na *-less* można sparafrazować jako „bez czegoś”, na przykład „bezbarwny” i *colorless* oznaczają „bez koloru”. Pod względem słowotwórczym jednak słowa z „bez-” w języku polskim zawierają morfologiczną zmianę rzeczowników, które są ich podstawą, a angielskie słowa z *-less* – nie. Polskie słowa z „bez-” i angielskie z *-less* wyrażają więc bardzo zbliżoną ideę, jednak w języku angielskim brak zmiany morfologicznej sprawia, że negacja jest jeszcze wyraźniejsza.

W oryginale Szymborska używa słów utworzonych przez przedrostek „bez-” jako neosemantyzmów, traktując je bardziej dosłownie niż w ich konwencjonalnym znaczeniu, a jednocześnie, podobnie jak w przypadku imiesłowu „dotknięty”, wykorzystuje ich wieloznaczność. Pierwszy wers tego wyliczenia sugeruje, że widok nie widzi, drugi, że nie słyszy ani nie ma zmysłu węchu, a trzeci, że nie odczuwa bólu. „Bezbarwnie” dosłownie nie oznacza, że widok nie ma barw – bo dla nas przecież ma – lecz że nie istnieją one dla widoku. Świat pozostaje dla niego przezroczysty. Przysłówek ten zarazem implikuje jednak, że bycie widoku jest „nieinteresujące,

nijkacie, mdłe”. Podobnie na poziomie literalnym przysłówek „bezszałtnie” nie oznacza, że widok nie ma kształtu – który znów z naszej perspektywy jest czymś oczywistym – lecz że on sam kształtów nie dostrzega, zaś na poziomie metaforycznym – że bycie widoku jest „niesprecyzowane, trudno uchwytnie”. Widok zatem, jak wcześniej ziarno piasku, pozbawiony jest świadomości. Na tej samej zasadzie zostały zbudowane słowa „bezgłośnie” i „bezwonne” – nie wyrażają one tego, że widok nie wydaje dźwięków ani zapachów, ale że ich nie czuje. Wreszcie przysłówek „bezbolesnie” na poziomie literalnym nie mówi o tym, że widok nie zadaje bólu, ale o tym, że go nie odczuwa, przenieś zaś oznacza, że bycie przebiega mu „bez trudności, łatwo”. Widok z okna jest pozbawiony uczucia, a tym samym traci możliwość życia i doświadczenia. Implikowane przenośne znaczenia słów „bezbarwnie”, „bezszałtnie” i „bezbolesnie” sugerują, że chociaż widok nie zna cierpienia, Szymborska staje po stronie ludzkiego świadomego życia: takiego, w którym się widzi, słyszy, czuje zapachy i dotyk, doświadcza uczuć, a nawet bólu. W przeciwnym wypadku życie staje się „bezbarwne” właśnie. Pamiętając chociażby o wierszu zatytułowanym *Cebula*, można by rzec, że Szymborska występuje przeciwko „idiotyzmowi doskonałości”, zdecydowanie opowiadając się za niedoskonałością, która daje możliwość prawdziwego przeżywania i doświadczenia świata.

Bezpodmiotowe zdanie: „Bezbarwnie i bezszałtnie, / bezgłośnie, bezwonne / i bezbolesnie jest mu na tym świecie” z braku ekwiwalentnej struktury „być komuś jakoś” (jak choćby: „Jest mi zimno/wesoło/źle” itd.) w przekładzie angielskim brzmi: *It exists in this world / colorless, shapeless, / soundless, odorless, and painless*, co znaczy: „Istnieje na tym świecie / bezbarwny, bezszałtny, / bezdźwięczny, bezwonne i bezbolesny”. Tłumacze sięgają więc po zdanie nieco zaskakujące semantycznie, a tym samym przykuwające uwagę. Przymiotniki *colorless*, *shapeless*, *soundless*, *odorless* i *painless* z punktu widzenia człowieka są paradoksalne, ponieważ widok ma barwy i kształty, może też wydawać dźwięki i wydzielać zapachy. Widok dla samego siebie istnieje jednak jako bezbarwny (również w sensie przenośnym), bezszałtny, bezdźwięczny i bezwonne. Dla samego siebie jest też widok bezbolesny; jego istnienie przebiega bez cierpienia, a jednocześnie łatwo. Choć więc angielskie przymiotniki utworzone za pomocą formantu *-less* nie są neosemantyzmami, przekazują ideę nieświadomości widoku. Jednak metaforyczne sensory słowa *colorless* i *painless* wskazują znacznie słabiej na element negatywnej oceny jego „egzystencji”, a przez to mniej wyraźnie podkreślają wybór egzystencji człowieka. Element oceny można natomiast

dostrzec w czasowniku *to exist*, który oprócz „istnieć” oznacza „egzystować, wegetować”. „Życie” widoku stawałoby się więc jedynie pustą roślinnością.

Opisując bycie jeziora w strofie czwartej, Szyborska kontynuuje tworzenie przysłówków za pomocą prefiksu „bez-”: „Bezdenie [jest – A.S.] dnu jeziora / i bezbrzeżnie brzegom”. Znow przysłowki te mają charakter neosemantyzmów. Przysłowki rozpoczynające się od formantu „bez-” w wierszu Szyborskiej mają w przekładzie Barańczaka i Cavanagh także formę przysłowka i zostają utworzone przez formanty *-less* i *-ly*: *The lake's floor exists floorlessly; / and its shore exists shorelessly*: „Dno jeziora istnieje bezdenie, / a jego brzeg istnieje bezbrzeżnie”. Podobnie jak w poprzedniej strofie, te dwa wersy sugerują brak świadomości dna i brzegu jeziora. Jezioro, dla nas „bezdenne”, czyli „niezmiernie głębokie” i „bezbrzeżne”, a więc „rozległe, ogromne”, nie jest świadome istnienia swojego dna ani brzegów; dno jest „bezdenne”, a brzegi „bezbrzeżne”. Jezioro wraz ze swoim dnem i brzegami nie tylko nie ma świadomości, ale także jest nieograniczone i nieskończone; w przenośni „bezbrzeżny” oznacza przecież „o bardzo dużym nasileniu, głęboki, mocny”, a „bezdeny” – „ogromny, mający bardzo duże nasilenie; niezmierny, bezgraniczny”. Jezioro nie czuje swoich granic, a jednocześnie jest nieskończone, to znaczy wieczne, gdyż jego bycie nigdy się nie kończy. Ze względu na negatywne konotacje przymiotników „bezbrzeżny” (na przykład „bezbrzeżny smutek”) i „bezdeny” (na przykład „bezdena głupota”), można interpretować tę strofę jako z jednej strony podziw wobec nieśmiertelności, a z drugiej jako pogardę dla niej. Wisława Szyborska opisuje byt bez tożsamości, którą uzyskuje się tylko za cenę odczuwania. Poetka opowiadałaby się zatem po stronie śmiertelności umożliwiającej czucie, ale także świadomość własnego istnienia. Słowa *floorlessly* i *shorelessly* nie implikują natomiast nieskończoności w takim stopniu jak w oryginale, gdyż nie mają takiego konwencjonalnego znaczenia. Jedynie obraz jeziora bez dna i brzegów, a nie semantyka słów *floorlessly*<sup>16</sup> i *shorelessly*, może sugerować nieograniczenie i nieskończoność.

Brak świadomości jeziora przedstawia poetka również za pomocą partykuły „nie” i spójnika „ani”, a także elipsy w konstrukcji „być komus jakoś”. Zdania oparte na tej konstrukcji brzmią nienaturalnie: „Nie moko

<sup>16</sup> Przysłówek *floorlessly* w brytyjskiej odmianie języka angielskiego wymawia się tak samo jak przysłówek *flawlessly*, który oznacza „nieskazitelnie, doskonale, bezbłędnie”, choć tej homofonii tłumacze najprawdopodobniej nie zastosowali celowo, posługując się amerykańskim wariantem języka angielskiego i głównie do amerykańskich czytelników adresując swoje przekłady.

ani sucho jego wodzie. / Nie pojedynczo ani mnogo falom”, i jest to zamierzone. W przekładzie woda jeziora „nie czuje się ani mokra, ani sucha” (*feels itself neither wet nor dry*). Czasownik *to feel*, w szczególności w połączeniu z zaimkiem zwrotnym *oneself*, implikuje tu odczuwanie emocji, zaprzeczenie więc wskazuje, że woda nie odczuwa swojej „mokrości” ani „suchości”. Być może interesującym rozwiązaniem byłoby zastąpienie czasownika *to feel* czasownikiem *to be*, który ze względu na zaskakującą semantykę wyraźniej podkreślałby brak poczucia tożsamości, choć zarazem nie miałby interpretacji związanej z uczuciami. Polskie nietypowe połączenie spójników „nie” i „ani” („nie mokro ani sucho”) w angielskim przekładzie przyjmuje postać konwencjonalnej struktury negującej *neither... nor*. Z pewnością wynika to z braku odpowiednika struktury „być komuś jakoś” w języku docelowym. Podobny ekwiwalent zastosowali tłumacze w kolejnym wersie: *its waves to themselves are neither singular or plural*: „jego fale dla siebie nie są ani pojedyncze, ani mnogie”. Fale, podobnie jak wcześniej woda, nie posiadają zatem tożsamości: „rozchlapują się głuche na swój własny dźwięk/hałas” (*They splash deaf to their own noise*)<sup>17</sup>.

Oba teksty implikują zatem, że woda jeziora nie czuje swojej „mokrości”, którą przypisał jej człowiek. Paradoksalnie, nie czuje nawet swojej „suchości”: nie dlatego, że w ludzkim pojęciu nie może jej czuć, skoro woda z założenia jest mokra, ale dlatego, że jezioro nie posiada zmysłów, które pozwoliłyby to odczuć. Woda nie ma także ludzkiego poczucia tożsamości, ponieważ nie wie, że jest. Fale nie zdają sobie sprawy z własnej pojedynczości ani mnogości. Nie są zatem także świadome „społecznie”, ponieważ obce jest im pojęcie zbiorowości. Nie wiedzą o tym, że szumią, bo tego nie słyszą, ale także nie mają pojęcia, że można „szumieć”: „szumią głuche na swój własny szum”. Przymiotnik „głuchy” oznacza tu „niesłyszący”, a więc również implikuje brak czegoś; brak słyszenia.

Innej niż w oryginale struktury negującej użyli tłumacze w ostatnim wersie czwartej strofy. Zamiast dwukrotnego paralelnego powtórzenia spójnika „nie”, powtórzyli stosowaną już kilkakrotnie konstrukcję *neither... nor*. U Szymborskiej brak świadomości kamieni („nie małe, nie duże kamienie”) zostaje zilustrowany przez paralelne „nie-określenia” kamieni:

---

<sup>17</sup> W przekładzie brakuje jednak eufonii. Jak przyznaje sama Clare Cavanagh, „anglojęzyczni tłumacze Szymborskiej bardzo silnie odczuwają niedostatek swojego języka pod względem możliwości przekładania jej [s.c. Szymborskiej] gier dźwiękowych: nie mamy do dyspozycji tak fantastycznego repertuaru głosek syczących” (Cavanagh 2003: 12).

kamienie nie zdają sobie sprawy ani ze swojej „małości”, ani ze swojej „wielkości” – w dosłownym, ale być może i przenośnym sensie tych słów. Dzięki zastosowaniu bardziej utartej formuły przekład wyraźniej podkreśla nieświadomość fał: kamienie są dla nich „żadne” – ani małe, ani duże („pebbles neither large nor small”), a więc dla nich po prostu nie istnieją.

Podobnie w strofie piątej niebo jest „z natury bezniebne”: *by nature skylless*. Szymborska użyła tu neologizmu „bezniebny”, którego podstawą słowotwórczą jest „bez” i „niebo” – oznacza to, że ze swojej perspektywy niebo nie jest niebem (jest „bez nieba”), gdyż nie zdaje sobie sprawy z ludzkiego sposobu opisywania świata. „Niebność” stanowi ideę sformułowaną przez człowieka, a nie przez samo niebo. Jednocześnie „bezniebny” swoją strukturą przypomina przymiotniki „bezbrzeżny” i „bezdeny” oznaczające „nieograniczony, nieskończony”, co może sugerować, że niebo trwa wiecznie. Ponadto „bezniebny” przypomina brzmieniem występujący dwa wersy później przymiotnik „bezwiedna”, który określa nieświadomą chmurę. Formant „bez-” w przekładzie ponownie przybiera postać formantu *-less*. Nie jest to jednak neologizm. Słowo *skylless* istnieje w języku angielskim, choć nie jest popularne, i może opisywać na przykład nieograniczoną przestrzeń (*skylless space*)<sup>18</sup>. Słowo *skylless* w większym stopniu niż wcześniej *floorless* i *shoreless* implikuje wieczne trwanie, mniej natomiast podkreśla nieświadomość. W następnych dwóch wersach paralelne struktury „zachodzi słońce nie zachodząc wcale / i kryje się nie kryjąc za bezwiedną chmurę” zachowują w przekładzie paralelność, choć brzmia inaczej: *the sun sets without setting at all / and hides without hiding behind an unminding cloud* („słońce zachodzi bez zachodzenia wcale / i kryje się bez krycia za niezważającą chmurę”)<sup>19</sup>. Partykuła „nie” została zastąpiona przez przyimek „bez” (*without*), co można traktować jako zmianę wymuszoną przez strukturę języka przekładu. Polskie imiesłowowe równoważniki zdania brzmią w przekładzie na język angielski naturalniej i bardziej potocznie z użyciem przyimka *without* niż z użyciem imiesłowów czasu teraźniejszego. Z kolei negację w postaci formantu „bez-” w przymiotniku „bezwiedny” tłumacze zastąpili przedrostkiem *un-* („nie-”)

<sup>18</sup> <https://en.oxforddictionaries.com/definition/skylless> (dostęp: 15.03.2016).

<sup>19</sup> Przekład naśladuje tu także eufonię oryginału, widoczną nawet wyraźniej niż w tekście źródłowym. Podczas gdy w oryginale Szymborska posługuje się współbrzmieniem połączenia [kr], tłumacze wykorzystują skomplikowany system dyftongów w języku angielskim [ai] i [au], których współbrzmienie powtarzają kilkakrotnie. Można to uznać za przykład „przedobrzania” przekładanych tekstów przez Barańczaka i Cavanagh (Brajerska-Mazur 2012: 301).



tworzącym przymiotnik *unminding*. Może on oznaczać „niezważający” oraz „niemający nic przeciwko”. Barańczakowi i Cavanagh udaje się zatem podkreślić nieświadomość chmury. Nieświadomość wiatru i jego brak wpływu na własną „egzystencję”, które Szymborska wyraża trzema postaciami negacji („bez”, „żadnych”, „tylko”), tłumacze ilustrują, stosując tylko jedno słowo negujące, mianowicie *only* („jedyny”): *The wind ruffles it, its only reason being / that it blows* („Wiatr marszczy ją, a jego jedynym powodem jest to, / że wieje”). Takie rozwiązanie tłumaczeniowe zakłada podobne implikacje, co oryginał. Oba teksty podkreślają „jedyność” powodu wiania wiatru. Oryginalna negacja mocniej ją jednak uwypukla, wyraźnie kontrastując brak motywów postępowania wiatru ze złożoną psychiką człowieka. Używając negacji aż trzykrotnie, poetka podkreśla, że wiatrowi brakuje autorefleksji i możliwości świadomego decydowania o swoim postępowaniu; wieje on w sposób „bezwiedny” właśnie. Charakter negacji ma tutaj także przysłówek „wcale”. Z perspektywy słońca – w przeciwieństwie do perspektywy ludzkiej – słońce wcale nie zachodzi ani nie kryje się za chmurę. I jemu brakuje więc świadomości.

Ostatnie dwie strofy utworu są refleksją na temat czasu. Obie strofy są podzielone na dwie skontrastowane z sobą części: pierwsza ma charakter opisowy, druga – refleksyjny. W pierwszej części strofy szóstej (pierwsze trzy wersy: „Mija jedna sekunda. / Druga sekunda. / Trzecia sekunda”) opisany zostaje upływ czasu, w czasie którego ziarnko piasku spada na parapet, zaś ostatni, czwarty wers tej strofy jest zastrzeżeniem w postaci partykuły „tylko” i spójnika „ale” zarówno w oryginale, jak i w przekładzie: „Ale to tylko nasze trzy sekundy”; *But they're three seconds only for us* („Ale to tylko trzy sekundy dla nas”). Homonimia angielskiego słowa *second*, oznaczającego zarówno rzeczownik „sekunda”, jak i liczebnik „drugi”, skłania tłumaczy do pominięcia słowa „sekunda” w trzecim wersie przedostatniej strofy, dzięki czemu staje się ona bardziej dynamiczna od oryginału.

Negacje ostatnich dwóch strof, ukazujące umowność perspektywy człowieka i jego niemożność wyjścia poza nią, tłumacze przedstawiają – podobnie jak Szymborska w oryginale – za pomocą spójnika „ale” (*but*) i partykuły „tylko”. W języku angielskim może ona przybrać dwojaką formę: *only* i *just*. Barańczak i Cavanagh korzystają z obu możliwości. W ostatnich dwóch wersach utworu, które można interpretować jako swoistą analizę zdania z dwóch wersów poprzednich: „Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością” – *Time has passed like a courier with urgent news* – tłumacze stosują dwa imiesłowy biernie: *invented* i *make-believe*. Pierwszy oznacza

„wymyślony” i „zmyślony”, ale także „wynaleziony”, a drugi – „wymyślony, urojony”, ale również „stworzony w wyobraźni”. Oba znaczą więc „wymyślony”, implikując negację – wymyślony to przecież nieprawdziwy. W przedostatnim wersie utworu równoważniki zdań u Szymborskiej stają się w przekładzie zdaniem, tracąc tym samym spójność i dynamikę. Zarówno oryginał Szymborskiej, jak i przekład ilustrują, że człowiek narzuca światu swoją perspektywę, opisując go subiektywnie tylko z własnego punktu widzenia i zapominając, że to nie jedyny możliwy punkt, a tym bardziej – nie uniwersalny. To człowiek bowiem wymyślił miary czasu, czyli sekundy, minuty, godziny, oraz samo pojęcie czasu. Również człowiek wymyślił metaforę czasu jako posłańca, a to znaczy, że pojmuje czas w określony sposób. Człowiek wreszcie swoim punktem widzenia „wmówił” czasowi pośpiech: „Czas przebiegł jak posłaniec z pilną wiadomością”. Taką interpretację uprawomocniają słowa „zmyślona” i „wmówiony”. „Zmyślony” oznacza przecież nie tylko „wymyślony”. Czasownik, od którego ten imiesłów pochodzi, znaczy także „skłamać”, zaś „wmówić” oznacza „przekonać kogoś wbrew jego woli lub rozsądkowi”. Imiesłów „wmówiony” sugeruje zatem siłę narzucającą.

Według Balbusa Szymborska „nie pochwała (a nawet jest zdecydowanie przeciw) antropomorfizacji, czyli «uczłowieczania», rzeczywistości pozaludzkiej, niezależnie od tego, czy są to inne stworzenia żyjące, czy zjawiska przyrody tak zwanej nieożywionej” (1996: 132). Okazuje się, że wiadomość, którą przynosi posłaniec czasu, jest „niehumaniczna”. Szymborska używa tego słowa w jego znaczeniu dosłownym: „niehumaniczna”, czyli „taki, który nie należy do człowieka”. Te trzy sekundy zatem oraz czas w ogóle, tak jak inne opisane w wierszu byty, są „niehumaniczne” – nieczłowiecze, gdyż nie mają tożsamości ani perspektywy. Równocześnie przymiotnik „niehumaniczna” można rozumieć w drugim z jego znaczeń, tj. „okrutny, bezlitosny”. Wówczas Szymborska podawałaby w wątpliwość „humanizację” ludzkich wytworów. W ten sposób człowiek zostaje oceniony ambiwalentnie. W przekładzie ostatnie słowo utworu – przymiotnik „niehumaniczna” – zawiera negację w postaci przedrostka *in-*. Czas, tak jak inne byty, nie ma perspektywy, świadomości ani tożsamości. Tłumacze zatem zastosowali tu słowo *inhuman*, oznaczające „niehumaniczna, okrutny”, zarówno w jego podstawowym znaczeniu, jak i jako neosemantyzm.

Różnorodność i wielość językowych postaci negacji w przekładzie wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* (*View with a Grain of Sand*) nasuwa pytanie, czy pełnią one te same funkcje co w oryginale Szymborskiej. Niektóre zmiany

struktur negujących wynikają ze specyfiki języków angielskiego i polskiego, tak jak w wersie siódmym („Na nic mu nasze spojrzenie, dotknięcie” – *Our glance, our touch mean nothing to it*), dwudziestym pierwszym i dwudziestym drugim („Nie mokro ani sucho jego wodzie. / Nie pojedynczo ani mnogo falom” – *Its water feels itself neither wet nor dry / and its waves to themselves are neither singular nor plural*) czy też dwudziestym szóstym i dwudziestym siódmym („zachodzi słońce nie zachodząc wcale / i kryje się nie kryjąc za bezwiedną chmurę” – *the sun sets without setting at all / and hides without hiding behind an unminding cloud*) oraz w przypadku polskiego formantu „bez-” i angielskiego *-less* oraz *-lessly*. Inne to zmiany celowe, powstałe w rezultacie decyzji tłumaczy i niewynikające wyłącznie z cech charakterystycznych języka przekładu, jak w wersie trzecim („Obywa się bez nazwy” – *It does just fine without a name*), jedenastym („Dla niego to to samo” – *For it, it is no different*), piętnastym („ale ten widok sam siebie nie widzi” – *but the view doesn't view itself*), dwudziestym czwartym („wokół nie małych, nie dużych kamieni” – *on pebbles neither large nor small*), czy też dwudziestym ósmym i dwudziestym dziewiątym („Targa nią wiatr bez żadnych innych powodów, / jak tylko ten, że wieje” – *The wind ruffles it, its only reason being / that it blows*). Te celowe przekształcenia konstrukcji oryginału bardziej od niego sugerują nieświadomość ziarnka piasku, które bez imienia radzi sobie świetnie (wers trzeci). Podobną wymowę ma wprowadzenie zdania przeczącego zamiast twierdzącego w wersie jedenastym, a w dwudziestym czwartym zastosowanie wyrazistszej struktury negującej. Z kolei zmiana w wersie piętnastym interpretacyjnie podkreśla brak świadomości i refleksyjności widoku, służąc zarazem „podkreśleniu”<sup>20</sup> jakości utworu dzięki zastosowaniu homonimii słowa *view*. Być może wersy dwudziesty ósmy i dwudziesty dziewiąty miałyby równoważyć owo „podkreślenie” ze względu na ograniczenie negacji do jednej z trzech występujących w oryginale. Można je interpretować jako mniej wyraziste zobrazowanie nieświadomości wiatru.

Inne ciekawe zabiegi zastosowane przez tłumaczy znajdujemy w wersie piątym, w którym zmieniono kolejność przymiotników w stosunku do oryginału: z „przelotnej, trwałej” na *permanent, passing* („stała, przelotną”). Barańczak i Cavanagh osiągają dzięki temu większą melodyjność tego i poprzedniego wersu. W ostatnich dwóch wersach drugiej strofy tłumacze nie używają dwóch partykuł „już” i „jeszcze”, które u Szyborskiej zostały

<sup>20</sup> Stosuję ten termin analogicznie do Agaty Brajerskiej-Mazur (2012: 311).

umieszczone na końcu wersu, i podkreślają różnicę między aspektem dokonanym a niedokonanym („bez pewności, czy spadło już, / czy spada jeszcze”). Barańczak i Cavanagh tracą tu oryginalną zwięzłość i niezwykłą zgrabność, ujmując ten wers, jako *with no assurance that it has finished falling / or that it is falling still* („bez pewności, że skończyło spadać, / lub że ciągle spada”). W przekładzie fale nie „szumią” też „wokół (...) kamieni”, lecz „rozchlapują się” „na kamieniach” (*on pebbles*). Zmiana zachowuje jednak efekt akustyczny.

*Widok z ziarnkiem piasku* stanowi eksperyment spojrzenia na świat z punktu widzenia wielu innych bytów (ziarnka piasku, widoku, jeziora, wody, fal, kamieni, nieba, słońca, chmury i wiatru), który można by nazwać swobodną próbą „epistemologii negatywnej”<sup>21</sup>. Przez to pojęcie rozumiem niemożność poznania świata z innej perspektywy niż ludzka, gdyż dostępny nam jest jedynie ludzki język kształtujący nasze poznanie. Klamra kompozycyjna utworu (wers pierwszy oraz ostatnie dwie strofy), która przedstawia perspektywę ludzką, pokazuje, że człowiek nie może wyjść poza własny punkt widzenia. Negacja w wierszu *Widok z ziarnkiem piasku* pełni zatem kilka funkcji. Po pierwsze, obrazuje zatrzymanie się języka przed progiem niepoznawalności. Szymborska obnaża niewystarczalność mowy, która „dotyka tylko powierzchni rzeczy i świata. Nie sięga nigdy do istoty rzeczy, do ich wnętrza” (Balbus 1996: 70). Szymborska ukazywałaby więc człowieka jako wyobcowanego z „natury i samego siebie” (Brajerska-Mazur 2012: 317). Po drugie, negacja służy do ukazania, że inne byty nie mają swojego punktu widzenia: nie czują, nie posiadają zmysłów ani poczucia tożsamości. Zastosowanie negacji daje też jednak możliwość odmiennej interpretacji: inne byty **mogą** mieć swoją perspektywę, ale nie jest ona dostępna człowiekowi. Dzięki negacji poetka sugeruje także, że człowiek narzucił swój punkt widzenia całemu światu, sądząc, iż jest to punkt wi-

---

<sup>21</sup> Stosuję ów termin w analogii do pojęcia „teologia negatywna”, używanego w odniesieniu do pism Pseudo-Dionizego Areopagity (V–VI w.), autora kilku rozpraw, między innymi *O teologii mistycznej*, która zawiera wykład „teologii negatywnej”. Pojęcie to wiąże się z problemami, jakie stwarzają określenia Boga. Według Pseudo-Dionizego, Boga można nazywać tylko użytymi przez Niego samego określeniami. Jednak nawet one nie są w stanie wyrazić Boskiej natury, gdyż muszą być zrozumiałe dla człowieka. Każde afirmatywne określenie Boga natychmiast wymaga odpowiedniego określenia negującego, podczas gdy Bóg przewyższa wszystkie określenia, jakie może dać mu człowiek. Por. <http://www.britanica.com/EBchecked/topic/527973/Scholasticism#ref560120> (dostęp: 25.05.2015).

dzenia jedyny i uniwersalny. Wreszcie dzięki negacji Szymborska daje do zrozumienia, że wybiera „prawdziwe” życie, stając po stronie ludzi, nawet za cenę cierpienia i śmiertelności, gdyż to ludzie mają świadomość i mogą odczuwać. Nawiązując do terminologii Jolanty Antas, można powiedzieć, że Szymborska przejawia postawę negatywną zarówno w sferze modalności epistemicznej, wyrażając zwątpienie lub niepewność względem „lepszości” bytu nieśmiertelnego, jak i w sferze ekspresji, wyrażając preferencję aksjologiczną (1991: 134–136).

Negacje w twórczości Szymborskiej okazują się niezwykle skomplikowane i mogą stanowić podstawową zasadę organizacji nawet całych utworów – są wówczas nośnikami ich sensu. Dodatkowo negacje „szczególnie przyciągają uwagę odbiorcy do językowego ukształtowania utworu, intensyfikują poetycką funkcję tekstu” (Wojda 1996: 42). Budują zatem sytuację liryczną, problematykę i przesłania utworów, a także ujawniają nastawienie poetki do poruszanych przez nią problemów.

Z przeprowadzonej analizy wynika, że autorzy przekładów zdają sobie sprawę z roli negacji w budowaniu sensu poezji Szymborskiej i stosują liczne i różnorodne postacie negacji zarówno formalnych, jak i nieformalnych. Do różnorodności formalnej przyczynia się niejednorodność formy, która w języku polskim funkcjonuje jako słowo „nie”. W angielskim przekładzie omawianego utworu pojawiają się przysłówek *not* i jego skrócona forma dołączana do czasownika (*n't*), przysłówek *no*, a także przedrostki odpowiadające polskiemu formantowi „nie-”: *un-*, *in-*. Konsekwencją tej niejednorodności jest większe bogactwo form negujących, ale sama negacja paradoksalnie może być trudniejsza do zauważenia. Do innych form negujących należą samodzielne słowa, tak jak w polskim oryginale reprezentujące różne części mowy (spójnik *but*, zaimek *nothing*, przyimek *without* i jego alternatywna postać: *with no*), konstrukcja gramatyczna *neither... nor* i wyrażenie *at all*, a także przyrostki *-less* i *-lessly*. Tłumacze stosują także negacje semantyczne: przysłówek i przymiotnik *only*, przysłówek *just*, słowa *deaf*, *invented*, *make-believe*, brakuje natomiast negacji pragmatycznych.

Przekład ukazuje jednak kontrast między perspektywą człowieka i brakiem perspektywy innych bytów. Ilustruje narzucenie perspektywy ludzkiej w patrzeniu na świat, ludzką niemożność poznawania świata z punktu widzenia innego niż własny, a zarazem granicę poznania, jaką stanowi tu język. Przekład Barańczaka i Cavanagh przedstawia także brak świadomości i tożsamości bytów innych niż człowiek, być może nawet wyraźniej niż oryginał. Świadczą o tym, oprócz wyżej wymienionych przykładów, chociażby

wers ósmy („Nie czuje się ujrzone i dotknięte” – *It doesn't feel itself seen and touched*). Ponieważ do przekładu słów rozpoczynających się w oryginale od przedrostka „bez-” tłumacze musieli zastosować inne formanty, słowa te nie operują tak wyraźnie wieloznacznością. Nie nakładają się tu mianowicie aż trzy poziomy znaczeń: neosemantyczny, dosłowny i przenośny. Jedyne *colourless* ma dwa utarte znaczenia i jedynie on – w przeciwieństwie do przymiotników *shapeless* i *painless* – operuje jednocześnie znaczeniem neosemantycznym, dosłownym i przenośnym. W pozostałych przypadkach wieloznaczność ogranicza się do pierwszych dwóch poziomów znaczenia. Ponadto końcowa pozycja zastosowanego formantu (przyrostek *-less*) może mniej wyraźnie niż w wierszu Szymborskiej uwypuklać istotną rolę słowa. U Szymborskiej pozycja początkowa formantu „bez-” bardziej przyciąga uwagę czytelnika. W rezultacie negacje w przekładzie nie pełnią ostatniej funkcji wyróżnionej przeze mnie w oryginale. Nie ukazują mianowicie wyraźnie bezgraniczności i nieskończoności bytów (jedynie słowo *skyles* mogłoby je delikatnie sugerować), a tym samym pomijają element oryginalnej oceny (subtelnej oceny można by dopatrywać się tylko w słowie *exist*). Szymborska, która wskazuje, że wybiera życie ludzkie wraz z tożsamością oraz możliwością zmysłowego i emocjonalnego odczuwania, choć ceną za świadomość są cierpienie i śmiertelność. Tej funkcji negacji angielski przekład nie spełnia.

Przekład wiersza *Widok z ziarnkiem piasku* autorstwa Barańczaka i Cavanagh można jednak śmiało uznać za wierny, to znaczy jak najbardziej przypominający oryginał zarówno na poziomie językowym, jak i znaczeniowym. Częstsze niż w oryginale powtórzenia tych samych struktur negujących mogą służyć zwróceniu uwagi czytelnika na główne przesłanie utworu. Wydaje się więc, że tezy Agaty Brajerskiej-Mazur, która ocenia przekłady Barańczaka i Cavanagh sprawdzają się i w tym wierszu. Tłumacze skupiają się na dominancie kompozycyjnej, dzięki czemu dokładnie (a może nawet w sposób bardziej „podkreśony”) oddają główne przesłanie wiersza, jakim jest nieświadomość innych bytów i ludzka niemożność przekroczenia własnej perspektywy, w dużej mierze narzucanej przez język. Nie udaje się jednak tak wyraziście jak w oryginale ujawnić złożonego wątku oceny podmiotu mówiącego. Wiersz Szymborskiej okazuje się znacznie bogatszy o subtelne tematy powiązane z głównymi, ale zarazem wnoszące szersze znaczenia, takie jak nieco kusząca perspektywa niedoświadczania bólu i śmierci lub kontrast między skomplikowaną psychiką człowieka a prostotą zjawisk natury (dokładniej, wiatru w piątej strofie), która mimo swojej „beztroski” okazuje

się pusta, co wyraźnie prowadzi poetkę do wyboru ludzkiej egzystencji. Przekład nie otwiera utworu na te możliwości interpretacyjne. Ze względu na mniejszą złożoność znaczeń słów u Szyborskiej utworzonych przez formant „bez-”, słabiej widoczny staje się zarówno podziw dla nieskończonej i niedoświadczającej cierpienia egzystencji natury, jak i ostateczny wybór istnienia człowieka.

Być może jednak udałoby się oddać także to znaczenie, wprowadzając kilka zmian w przekładzie. Na przykład, zamiast słów *floor* i *floorlessly* w strofie czwartej opisujących dno, można by użyć słów *bottom* i *bottomlessly*, które o wiele wyraźniej odwołują się do nieskończoności, oznaczając zarówno „bez dna”, jak i „niewyczerpany, nieprzebrany” (na przykład o studni), „niezmierny” (na przykład o hojności). Nieskończoność w przestrzeni bardziej podkreśla wiecznotrwałość. Pod koniec kolejnej strofy można by też się zastanowić nad wzmocnieniem negacji *only* (w oryginale negacje były tu aż trzy) za pomocą wyrażenia *one and only*, by określić jedyny powód, dla którego wiatr wieje. Mogłoby to wyraźniej uwypuklić nieskomplikowanie natury wiatru w przeciwieństwie do złożonej psychiki ludzkiej. Uzasadnionym pomysłem wydaje się także podkreślenie nieodczuwania cierpienia przez zjawiska natury, które, choć obecne, znacznie mniej rzuca się w oczy w przekładzie niż w oryginale. Być może w drugiej strofie zamiast *it is no different from falling on anything else* można by dodać przysłówek *down: falling down on anything else*. Nie zmieniłoby to oryginału, gdyż Szyborska mówi tu o obojętności. Jednocześnie taka zmiana pozwoliłaby wprowadzić skojarzenie ze spadaniem, które z kolei wywołuje asocjacje z bólem i kruchością ludzkiego życia, ale i ludzkich wytworów; czasownik *to fall down* odnosi się często do budynków lub ścian. Wówczas wyrazistszy stałby się element oceny – pomimo braku zagrożeń, cierpienia i zniszczenia, podmiot wiersza i tak wybiera życie ludzkie, które pozwala prawdziwie doświadczyć także szczęścia i piękna.

Barańczak i Cavanagh przekazują obcojęzycznym czytelnikom esencję roli negacji w twórczości poetki. Jednak subtelny i złożony wątek oceny trudniej będzie dostrzec w wierszu *Wiew with a Grain of Sand* niż w oryginale, co wydaje się dużą stratą. Choć dominantę kompozycyjną rzeczywiście przekazano bardzo dokładnie, w imię puenty dodatkowe znaczenia wiersza zostały „spłaszczony”.

## Bibliografia

### Literatura podmiotu

- Szyborska W. 2005. *Dwukropek*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Szyborska W. 1997. *Nothing Twice: Selected Poems. Nic dwa razy. Wybór wierszy*, wybór i przekład S. Barańczak, C. Cavanagh, Kraków: Wydawnictwo Literackie.

### Literatura przedmiotu

- Antas J. 1991. *O mechanizmach negowania*, Kraków: Universitas.
- Balbus S. 1996. *Świat ze wszystkich stron świata. O Wisławie Szyborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Barańczak S. 2004. *Ocalone w tłumaczeniu*, Kraków: Wydawnictwo a5.
- Brajerska-Mazur A. 2012. *Filutka z filigranu paraduje w cudzym losie. Wisława Szyborska w anglojęzycznym przekładzie Stanisława Barańczaka i Clare Cavanagh*, Lublin: Wydawnictwo KUL.
- Cavanagh C. 2003. *Przekształcanie zwyczajności: o przekładaniu Wisławy Szyborskiej*, „Przekładaniec” 10.
- Chwin S. 2008. *Dziennik dla dorosłych*, Gdańsk: Tytuł.
- Ligęza W. 2002. *Świat w stanie korekty. O poezji Wisławy Szyborskiej*, Kraków: Wydawnictwo Literackie.
- Linde-Usiekiewicz J. (red.) 2014. *Wielki słownik angielsko-polski PWN–Oxford*, Warszawa–Oxford: PWN–OUP.
- Michałowski P. 1996. *Wisławy Szyborskiej poetyka zaprzeczeń*, „Pamiętnik Literacki” LXXXVII, z. 2, s. 123–143.
- „Przekładaniec”, 2003, nr 10.
- Szymczak M (red.). 1978. *Słownik języka polskiego*, tom I, Warszawa: PWN.
- Wojda D. 1996. *Milczenie słowa. O poezji Wisławy Szyborskiej*, Kraków: Universitas.

### Strony internetowe

- <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/527973/Scholasticism#ref560120> (dostęp: 25.05.2015).
- <http://www.oxforddictionaries.com/> (dostęp: 17.06.2015).