

Barbara Sienkiewicz

"Obrazy języka" w tłumaczeniu prozy powieściowej

Teksty : teoria literatury, krytyka, interpretacja nr 2 (44), 28-51

1979

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Barbara Sienkiewicz

**„Obrazy języka”
w tłumaczeniu
prozy powieściowej**

„stary staruch, genialny cap, jeszcze w swojej suwerennej baszcie przy placu Dauphine właśnie za zwykłą ludzką potrzebą udał się na ustronie, nazywane w zależności od ukształcenia ludzkich obyczajów toaletą, klozetem, ubikacją, wygodką, ustępem, wychodkiem, sraczykiem lub sraczem, a ponieważ jest to typowa dla starego budownictwa komórka (...)”¹.

Zdialogizowana
wypowiedź

Narrator celowo przywołuje cały szereg określeń tego samego „ustronia”. Wycina rozmaite nazwy z kontekstu wypowiedzi różnych podmiotów i podporządkowuje własnemu zamysłowi. Dochodzi tu do zderzenia różnorodnych „głosów” (autora, narratora, potencjalnych bohaterów), które prezentują odmienne style mówienia. Niemal każde słowo okazuje się wewnętrznie skomplikowane, obrosłe wielorakimi nawarstwieniami jeszcze w swoim „obiegu” przedliterackim. Owe konteksty pozapowieściowe są tu po części tylko zaktualizowane, właściwie zaledwie napomknięte, a jednak wyraźnie obecne w tle. Odbiorcy pozostawia się zadanie ich pełnej aktualizacji. Sugeruje to narrator twierdząc, iż każde

¹ J. Andrzejewski: *Idzie skacząc po górach*. W: J. Andrzejewski: *Trzy opowieści*. Warszawa 1973, s. 359.

z określeń zostałyby użyte „w zależności od ukształcenia ludzkich obyczajów”. Okazuje się przeto nieoddzielne od swego przewidywanego wypowiedacza.

Przytoczony fragment mógłby być modelową wręcz ilustracją tez Michała Bachtina o swoistości mowy prozatorskiej. Wedle jego koncepcji „obrazy mowy cudzej” stanowią czynnik dynamizujący język powieści. Z jednej strony jest to konsekwencją stosunków dialogowych, jakie powstają między słowami o różnym „uprzedmiotowieniu” (język służy tu bowiem za przedmiot przedstawienia, rzecz prawie; przedstawia, ale i sam jest przedstawiany) i odmiennym nacechowaniu stylizacyjnym. Z drugiej — wynikiem wewnętrznej dialogowości słowa „zobrazowanego”. Słowo „cudze” zachowuje ślad przynależności do innego, przedpowieściowego kontekstu. Demonstruje swoją obcość, a jednocześnie zostaje włączone w porządek utworu, poddane wewnętrznej intencji autorskiej. Wewnętrzna dialogowość „cudzej” mowy ma uświadamiać odbiorcom różnorodność „językowych stanowisk światopoglądowych”. Jak pamiętamy, operowanie „obrazami cudzego języka światopoglądu”, całymi sekwencjami słów „zobrazowanych” uznaje Bachtin za konstytutywny element języka prozy: „w warunkach powieści słowo żyje życiem zupełnie swoistym, którego nie można zrozumieć w planie tych kategorii stylistycznych, które uformowały się na podstawie gatunków poetyckich w wąskim znaczeniu tego pojęcia”². I dalej: „Panujące teorie obrazowości poetyckiej są całkiem bezsilne przy analizie tych złożonych, wewnętrznie dialogizowanych obrazów języka”³. Obydwie kwestie — zarówno konstytutywność „obrazów mowy cudzej” dla języka prozy, jak i je-

... a tezy
Bachtina

² M. Bachtin: *Słowo w powieści*. W: *Rosyjska szkoła stylistyki*. Warszawa 1970, s. 478.

³ Bachtin. *op. cit.*, s. 482.

„Wielojęzycz-
ność”
a problem
przekładu

go odrębność na tle mowy poetyckiej — narzucają się jako podstawowe problemy badawcze w interpretacji tłumaczeń powieściowych⁴. Ta swoista „wielojęzyczność” prozy stawia dość znaczny opór translacji. I z tego względu zadania, przed którymi staje przekładowca-prozaik, okazują się pod wieloma względami odmienne od problemów przekładu poezji. Oto tłumacz powieści zmuszony jest operować nie pojedynczym słowem, lecz zespołami werbalnymi: wyrażeniami, zwrotami, nawet całymi zdaniem, które odznaczają się stylizacyjną „barwnością”. A zatem efekty dodania, ujęcia czy inwersji elementów, zwykle śledzone w badaniach utworów poetyckich, tu będą miały mniejsze znaczenie. Tłumacz prozy pozornie dysponuje znacznie większą swobodą. Ważniejsze niż ekwiwalentyzacja poszczególnych słów, metaforycznych napięć między nimi czy zachowanie ich kolejności staje się tu odwzorowanie przypisanych im walorów stylizacyjnych, a te mógłby udaremnić — i zwykle tak się dzieje — przekład dosłowny⁵.

Tłumaczenie prozy przenosi się w stosunku do prze-

⁴ Problemy te sygnalizuje szereg prac poświęconych strukturze prozy oryginalnej; twierdzi np. Teresa Kostkiewiczowa, nawiązując do myśli rosyjskich badaczy języka wypowiedzi artystycznej, że „konstrukcja językowa konkretnego tekstu charakteryzuje się (...) poprzez relacje i napięcia między różnymi aktualizowanymi w nim społecznie funkcjonującymi systemami stylistyczno-funkcjonalnymi”. (T. Kostkiewiczowa: *Problemy całościowej charakterystyki stylu pisarza*. W: *Problemy metodologiczne współczesnego literaturoznawstwa*. Kraków 1976, s. 277).

⁵ Stylizację będę tu rozumiała w sensie Bachtinowskim: szeroko. Nie tylko jako konsekwentny, na całym obszarze mowy jednej choćby postaci stosowany zabieg stylizacyjny, ale także jako pojawiające się wyrywkowo, na niewielkim odcinku tekstu, okazjonalne niejako wtępy językowej „malowniczości”, „obrazy języka” czy słowa „wewnętrznie zdialogizowane”.

kładów poetyckich jakby o piętro wyżej⁶. Mamy tu do czynienia nie tylko ze skróceniem obrazu o jakieś elementy czy okrojeniem wersu, ale także ze skróceniem utworu, kiedy przekładowca usuwa z tekstu całe fragmenty, często nawet niezbędne dla zachowania charakteru całości: jednolitego obrazu postaci, środowiska czy sytuacji. Nierzadko uzasadnień dla takich „skróców” musimy szukać pośród uwarunkowań pozaliterackich. Następuje więc tu jeszcze przemieszczenie w bok, na inną płaszczyznę. Tłumacz prozy okazuje się zazwyczaj silniej uwikłany w rozmaite układy społeczno-polityczne, obyczajowe, etyczne. Częściej musi uznawać, iż „sens” utworu ma charakter relacyjny wobec układów istniejących poza tekstem. Relacyjność ta uobecnia się na każdym z kolejnych etapów analizy translatorskiej, przy przekładzie każdego niemal „nieobojętnego” stylistycznie słowa prozatorskiego. Każde szukać jego kontekstowych „wy tłumaczeń” i uzależnień. Proces ten przebiega z reguły dwuetapowo: raz jako rekonstrukcja kontekstów oryginału (źródła stylizacji w pierwowzorze), drugi raz — jako konieczność odkrycia analogicznego (podobnego lub tylko ekwiwalentnego na zasadzie przyległości czy podobnej funkcji) tła językowej kultury rodzimej. Janusz Sławiński wskazuje na dwa typy odniesień przekazu literackiego do kontekstu. „W pierwszym wypadku jest ono równoznaczne ze stosunkiem części do całości. W drugim zaś z relacją tego, co zak-

Uwikłania
tłumacza
prozy

⁶ Na tę swoistość prozy zwraca uwagę Janusz Sławiński, pisząc: „W przeciwieństwie do wypowiedzi poetyckiej, w której porcje znaczeniowe współtworzące złożone zespoły są odróżnialne na wszelkich poziomach jednostek lingwistycznych, w wypowiedzi narracyjnej są one odróżnialne zasadniczo począwszy od poziomu zdania. (...) Temu pozytywnemu odniesieniu zdań odpowiada ich odniesienie negatywne — przytłumienie autonomii mniejszych porcji znaczeniowych” (J. Sławiński: *Semantyka wypowiedzi narracyjnej*. W: *Dzieło. Język. Tradycja*. Warszawa 1974, s. 141).

tualizowane do tego, co potencjalnie możliwe. Kontekst raz jest ujmowany jako konkretny układ przedmiotowy, w którym dzieło odgrywa rolę jednego ze składników, kiedy indziej znowu rozumiany jako język, którego reguły dzieło spełnia”⁷.

Tłumacz, analogicznie jak interpretator dzieła, przechodzi od analizy elementów wyzyskanych przez autora do stwierdzenia kontekstowości elementów, które w wyniku autorskiej eliminacji znalazły się poza dziełem. Pierwsze mogą być bowiem odczytane na tle układu, jaki stanowią te drugie. Interpretacja kontekstowa zmierza do tego, by dla elementów danego poziomu struktury — np. stylistycznego — odnaleźć obszar odpowiadających im reguł i dyrektyw, jak i ekwiwalentny zasób leksykalny. W utworze zostały one zaktualizowane; na zewnątrz niego istnieją jako zespół nie wykorzystanych szans. (Na przykład w polskiej wersji *To Have and Have not* Hemingwaya takim obszarem otwartych możliwości stylizacyjnych staje się dla tłumaczki żargon warszawski).

Zwykle wymienia się cztery typy przyczyn sprawiających, iż okaleczenia utworu poetyckiego, które pojawiają się jako konsekwencja aktu jego translacji na inny język, są — z punktu widzenia przekładowcy — nie do uniknięcia. A to: różnice systemów języka przekładu i oryginału, odmienności ich podstaw rytmicznych, niejednakowy stopień rozwoju języka literackiego przekładu i oryginału oraz niezwykłość manieri indywidualnej lub pewnych swoistych elementów stylu autora pierwowzoru⁸. Dla przekładów prozy powieściowej katalog ten będzie wymagał uzupełnienia o wielorakie pozaliterackie

Przyczyny
„zdrady”

⁷ J. Sławiński: *Analiza, interpretacja i wartościowanie dzieła literackiego*. W: *Problemy metodologiczne...*, s. 116.

⁸ W. Koptiłow. Podaję za E. Balcerzanem: *Styl i poetyka twórczości dwujęzycznej Brunona Jasińskiego*. Wrocław 1968, s. 38.

czynniki. Nie mniej ważne niż ograniczenia wynikłe z odmienności systemowych języka oryginału i przekładu okazały się tu różnice obowiązujących doktryn światopoglądowych i systemów etycznych. W poważnym stopniu krępują one swobodę tłumacza; zazwyczaj bardziej w przekładaniu prozy niż poezji (w grę wchodzi, oczywiście, nie różnica podstaw, lecz różnica stopnia).

Szczególnej refleksji badacza prozy tłumaczonej wymagają jednak przede wszystkim różnorodne formy „słowa dwugłosowego”; głównie stylizowana mowa postaci, choć także i język narracji nasycony rozmaitymi wtrętami werbalnej „malowniczości”, przytłaczany elementami gwarowymi, zabarwiony parodystycznie, archaizujący czy naśladujący dowolną z odmian języka środowiskowego. Jak twierdzi Escarpit: „*Signifiant* można zawsze dekodować dość dokładnie, nie zawsze natomiast możliwe jest zdekodowanie *signifié*, zależne jest ono bowiem od całego układu nie istniejących już konotacji, zapomnianych doświadczeń i owych niewyraźnych oczywistości, jakie każde społeczeństwo sobie stwarza”⁹. Jednym słowem „innokulturowość” przekładu. Nie tylko bowiem konotacji „już nie istniejących”, ale także istniejących — tyle że w obcej kulturze. „Formuła: *traduttore-traditore* (tłumacz-zdrajca) — pisze dalej Escarpit — to nie pusty zwrot, lecz stwierdzenie nieuchronnej rzeczywistości”. I wyciąga wniosek: „Wieczne zwalczanie adaptacji jest bezsensowne. Adaptacja to tylko szczególny przypadek lektury”.

I rzeczywiście: adaptacja w przekładaniu słów „barwnych” najczęściej nie jest swobodnym wyborem. Jest koniecznością. W gestii tłumacza pozostaje bowiem, czy dane wyrażenie przekalkować (co grozić może niebezpieczeństwem niejasności, a nawet

Nieuchronna
rzeczywistość

⁹ R. Escarpit: *Literatura a społeczeństwo*. W: *W kręgu socjologii literatury*. Warszawa 1977, s. 233—234.

prowadzić do absurdu lub stwarzać efekt niezamierzonej komiczności), czy „wyjaśnić”, zacierając jego barwność, lub — trzecia możliwość — zdecydować się na „spolszczenie”, wprowadzając polski odpowiednik, optymalnie zbliżony w swych funkcjach do zwrotu użytego w oryginale, niemniej będący znakiem innej zupełnie kultury (np. obyczajowości amerykańskiej). Słowem: w sytuacji twórcy-translatora analiza stylu sprowadza się nie tylko do manipulacji materiałem oferowanym przez obcojęzyczny pierwowzór, ale także do wyboru reguł operowania materiały języka rodzimego. Oba punkty odniesienia muszą zostać uwzględnione. Z kolei krytyk-translatolog powinien koncentrować się na śledzeniu zmian dokonanych przez tłumacza w obrębie oryginału, a jednocześnie — skupiać się na analizie przejawów indywidualnych przyzwyczajzeń i „własnokulturowych” zdeterminowań językowych tłumacza, na jego związku z epoką historyczno-społeczną i literacką.

Przekład z materaca: pasy

Sytuacja pierwsza: tłumacz szuka rodzimych odpowiedników „zobrazowanych” słów oryginału, równie wyrazistych, zdolnych pełnić przypisaną im przez autora funkcję charakterystyczną. Takich wyrażen, które zajmowałyby podobną pozycję w układzie powieściowych „obrazów języka”. Stara się nie tylko ocalić ich osobniczo- czy socjalnojęzyczną reprezentatywność, ale także utrzymać i utrwalić w swoim tekście ich „malowniczość”. Podstawia więc „obraz” za „obraz”. Posłużmy się kilkoma przykładami, które świadczą o tym, iż tłumacze owe właśnie „malownicze” słowa mają w polu widzenia ustawicznie, że pobudzają one wrażliwość i angażują wyobraźnię translatorską. Zmora dzieciństwa Herzoga, tytułowego bohatera

Obraz
za obraz

powieści Bellowa, to rymowanka skandowana przez złośliwych kolegów: „*Hey! Ikey-Moe. Butter fingers! Fucky-Knuckles! You're lookin' at the butterflies. Ikey-Fishbones. Fishbones!*”¹⁰. Tego typu „działania językowe” okazują się wspólne dzieciom w obrębie różnych kultur. (U nas: „Jacek-Placek na oleju...” itp.) Fakt istnienia pewnego podobieństwa w mechanizmie tworzenia i funkcjonowania takich składanek z góry niejako określa translatorską decyzję adaptacji. Trzeba szukać odpowiedników istniejących lub tylko potencjalnie możliwych. Wyrazista organizacja instrumentacyjna i stylizacyjna od razu narzucają się uwadze czytelnika oryginału. Zamiaru instrumentacyjnego dowodzi szereg wewnętrznych odpowiedniości części słów: „*butter*” — „*fingers*”, — „*fucky*” — „*knuckles*” — „*butter fingers*” — „*butterflies*”, „*hey*” — „*Ikey*”, „*Moe*” — „*Fishbones*”. Zestawienia te przesądzają o silnym zrytmizowaniu fragmentu. W przekładzie jego instrumentacyjność ulega znacznemu zubożeniu. Ogranicza się właściwie do zestawienia obok siebie „*Icek*” — „*Mycek*” i wprowadzenia częściowej aliteracyjności: „*Mycek*”, „*motyle*”, „*maślane*”. („*Hej! Icek-Mycek! Maślane łapy! Patrzysz na motyle? Icek-Śledziarz! Śledziarz!*”). Tłumaczka co innego uznaje za stylistyczną dominantę urywka. Intencja odwzorowywania akcentów stylizacyjnych okazuje się bowiem konsekwentniej przeprowadzona i w efekcie znacznie bardziej wyraźna; nieco tylko uszczuplona przez fakt nieprzełożenia „*fucky-knuckles*”. Sam materiał językowy okazuje się jednak tylko ekwiwalentny. W naszym kręgu kulturowym

Zubożenie

¹⁰ Wszystkie przykłady literackie tu analizowane pochodzą z następujących źródeł: S. Bellow: *Herzog*, New York 1965; S. Bellow: *Herzog*. Tłum. K. Tarnowska. Warszawa 1971; K. Vonnegut: *Slaughterhouse Five*. New York 1972; K. Vonnegut: *Rzeźnia numer pięć*. Przeł. L. Jęczynek. Warszawa 1972.

„żydowskość” przywołuje bowiem odmienne konotacje. Stąd „Icek-Mycek” i stąd zamiana „*Fishbones*” na „Śledziarz”. „Maślane palce” („*butter fingers*”) zostają przekształcone na „maślane łapy”. Zmiana pozornie nieistotna, korzystna jednak z perspektywy odbioru. „Maślane łapy” przez analogię do „drewniane ręce” staje się „obrazowe” na sposób rodzimy. Tu adaptacja w niewielkim stopniu przesądziła o zatarciu językowej „malowniczości”.

Wiernie, bo
niedosłownie

Podobnie w innym fragmencie. Odczytujemy napis na murze stacji kolejki podziemnej: „*Phone, I will go down on you, if I like the sound of your voice*”. Zdanie to stanowi — jak i poprzednio cytowana rymowanka — swoisty przypadek tekstu w tekście. Neutralny kontekst narracji ujawnia jego stylistyczną odrębność. Przekład, właśnie dlatego, że nie dosłowny, wiernie to odtwarza: „Zadzwoń, przerobie cię, jeśli mi się spodoba twój głos”. Zachowując ogólny układ i charakter tego produktu anonimowej twórczości miasta, tłumaczka wprowadza elementy slangu rodzimego. Odwołuje się do analogicznych jak w amerykańskim pierwowzorze odmian języka *underworld'u*, w pełni utrzymując socjalnojęzykową reprezentatywność napisu. Dochowuje zatem także wierności prawdopodobieństwu „zaistnienia” takiego właśnie zdania w polskim lokalu użyteczności publicznej.

Próba dopasowania się: możliwości substytucji i granice jej adekwatności

Nadal pozostajemy w kręgu operacji translatorskich, które można by określić mianem transformacji „przez podobieństwo”. Ilekroć tłumacz podstawiał „obraz” za „obraz”, zabiegał nie tyle o wyrażenie „malownicze”, które byłoby ekwiwalentne znaczeniowo, ile szukał odpowiedni-

ka, który łączyłaby ze zwrotem oryginału relacja podobieństwa funkcjonalnego. Pośród rodzimych odmian językowych starał się odkryć obszar leksykalno-frazeologiczny, w którym potencjalnie tkwiłyby podobne możliwości stylizacyjne.

Specyficzną odmianę żargonu wielkowiejskiego prezentuje w *Herzogu* kierowca nowojorskiej taksówki, Valdepenas. W jego mowie współistnieją sygnały indywidualnej manieri wyrażania się obok środowiskowo typowych; elementy żargonu wielkowiejskiego i zawodowego, a jeszcze i oznaki jego przynależności do zamkniętej grupy imigrantów Portorykańczyków. Polska tłumaczka konsekwentnie ekwiwalentyzuje je wyrażeniami charakterystycznymi dla żargonu warszawskiego; może nie należącymi do najświeższych pokładów słownictwa żargonowego (nie to, co obecnie określiliby się mianem slangu), niemniej — „malowniczymi”. Rezygnuje z zachowania ścisłej wierności znaczeniom zwrotów użytych w oryginale na rzecz utrzymania „obrazowości” mowy Valdepenas. W miejsce wyrażań amerykańskich podstawia typowo polskie, spopularyzowane przez charakterystyczne dla rodzimego folkloru wielkowiejskiego piosenki podwórzowe, apaszowskie wątki w literaturze przed- i tuż powojennej, a przede wszystkim całą spuściznę Wiechową. „Fajna cizia”, „pierwsza klasa”, „jak się tej cholery powodzi”, „brać się do rzeczy”, „frajerka” — są to niewątpliwie wyrażenia odsyłające do ściśle określonej odmiany języka środowiskowego. Mimo iż nie zawsze w pełni oddają intencję czytelną w zwrotach angielskich, oba żargony uznać należy — w tym wypadku — za ekwiwalentne. „*I seen these Bowery slobz spit on cars. They better not lay a hand on my hack*”. W polskiej wersji tego fragmentu nasycenie żargonowością wydaje się nawet nieco wzmocnione. „Pijusy” pojawiają się jako zamiennik wyrazu „slobz”; „będzie dla niego zdrowiej” zastępuje słowo „better”; „*they (...) not lay*

Podobieństwo
funkcjonalne

Interpretacja
kontekstowa

a hand on my hack” substytuuje zdanie: „jak zostawi moją dryndę w spokoju”.

Interpretacja kontekstowa okazuje się absolutnie niezbędnym etapem pracy tłumacza realizującego wariant transformacji „przez podobieństwo”. Tłumacz, o którym mówimy, chcąc przełożyć dzieło przełamujące zastane kanony stylistyczne i nie zatracić sygnałów jego odmienności, szukałby funkcjonalnych (choć też, po części przynajmniej, substancjalnych) odpowiedników „nowatorstwa” mowy pierwowzoru. Analogicznie, tłumacząc utwór literackich epok dawniejszych lub tylko podporządkowany procedurze archaizacji, próbowałby odnaleźć ekwiwalenty stylistycznego uporządkowania pierwowzoru znane tradycji polskiej. Literackie naśladowanie mowy biblijnej wymuszałoby na nim odwołanie do zaplecza jej domowej wersji. Stylizacja na określony subkod, stylizacja parodystyczna wymagałyby (a obserwowaliśmy to w przytoczonych fragmentach) równie jak w oryginale ścisłego osadzenia w kontekście systemów rodzimych.

„Chick”
i „frajerka”

Nie zawsze jednak zabieg „mikroadaptacji”, nawet poprzedzony prawidłowo dokonaną interpretacją kontekstową, prowadzi do rozwiązań pozytywnych. Często staje się decyzją problematyczną. Z niepełną ekwiwalencją mamy na przykład do czynienia w miejscu, gdzie tłumacz „*young chick*” oryginału zastępuje „młodą frajerką”. „Chick” znaczy bowiem dosłownie: „kurczę” „kurczak”. Ironiczna intencja tkwi w takim właśnie określeniu młodej kobiety. Polska „frajerka” oddaje ją w niewielkim tylko stopniu. Pojawiła się zatem sytuacja graniczna. Oba wyrażenia, pokrewne pod względem społecznojęzykowej reprezentatywności, różnią się zabarwieniem emocjonalnym i typem obrazowości.

Pisząc o przekładzie krytycznie, mówi się zwykle o *ubytkach* i *stratach*. W praktyce badawczej mamy jednak częściej do czynienia z różnego rodzaju *deformacjami* słowa „wewnętrznie dialogizowanego”.

Klasyfikujemy je ze względu na zachowania przekładowcy wobec tłumaczonego wyrażenia „malowniczego”, a także ze względu na pośrednie odwzorowania tych zachowań utrwalone w relacjach wiążących słowo „zobrazowane” oryginału z jego translatorskim odpowiednikiem. Są to, oprócz neutralizacji i eliminacji środowiskowej czy indywidualnie charakterystycznej „malowniczości” sekwencji słownej, także zastąpienie użytego w oryginale wyrażenia „barwnego” innym, należącym do innego niż w pierwowzorze subkodu funkcjonalnego, oraz — typ trzeci — wprowadzenie dodatkowego nacechowania stylizacyjnego słów i wyrażeń, jakiego nie mają ich odpowiedniki w tekście pierwowzoru¹¹. Eliminowanie szczególnie wyrazistych nacechowań jest operacją typową dla przekładu polemicznego. Efektem zabiegów drugiego typu stają się odkształcenia, które można by określić mianem jakościowych. Zmienia się bowiem nie tyle intensywność stylizacji, ile jej charakter. Trzeci typ dominuje zwykle w narracji maksymalnie neutralnej stylistycznie, operującej językiem uproszczonym, ale nie kolokwialnym. Należy bowiem uświadomić sobie, iż każda odmiana „mowy zobrazowanej”, zależnie od stopnia nasycenia jej elementami „malowniczymi”, dyktuje odmienne dyrektywy postępowania translatorskiego i inne wymusza „zdrady”. Tak jak różne są typy narracji i mowy dialogowej, tak odmienne okazują się decyzje tłumacza postawionego przed zadaniem oddania ich kształtu w swoim języku. Inną tendencję dostrzec można w transformowaniu narracji opowiadacza, jednolitej stylistycznie, „przezroczystej”, inną we fragmentach zawierających

Deformacje

¹¹ Oczywiście wszystkie trzy typy mogą z sobą sąsiadować nawet na niewielkich odcinkach tekstu, ale mogą też układać się w obraz pewnej tendencji konsekwentnie realizowanej w procesie translacji całego utworu.

silne akcenty stylizacyjne. W pewnym stopniu wyjaśniałoby to niejednorodność postępowania tłumacza.

O tym, jak Mike stał się Władziem. (Granice adaptacji czy marginesy?)

Okazuje się, że przekład adaptacyjny balansuje na „linii napięcia” między funkcjonalną odpowiednością a zatarciem sygnałów „egzotyczności” (innokulturowości) przekładanego fragmentu. Stara się zachować równowagę chwiejną. Nader rzadko jednak udaje się tłumaczowi osiągnąć stan optymalny. Bardzo bliski nawet w odczuciu tłumacza ekwiwalent słowa „malowniczego”, pełniącego ściśle określoną rolę charakterystyczną w tekście oryginału, może projektować w praktyce zupełnie inny styl odbioru, wywołując krańcowo odmienne konotacje w świadomości czytelnika przekładu. Co więcej, często jest to niezależne od dobrej woli czy zawodowych umiejętności autora przekładu. Każdy język, co oczywiste, ukształtowany został na specyficznym podłożu kulturowym; różnym też dysponuje zasobem środków leksykalno-frazeologicznych, predysponowanych do pełnienia określonych funkcji stylizacyjnych. Nadto, proponuje odmienny typ słownej „obrazowości”. Ta dwoistość natury słowa „malowniczego” okazuje się dla przekładu trudnością niemal nie do pokonania. Toteż nierzadko przekład, nawet ekwiwalentyzując funkcję socjalnej charakterystyczności czy typowości powieściowego „obrazu języka”, przyczynia się do zagubienia istoty tej „obrazowości” lub w ogóle jej zniweczenia. Kiedy indziej jeszcze — jak w przypadku piosenki polskich górników przytaczanej przez Vonneguta — zmienia jej charakter i kierunek oddziaływania.

W *Slaughterhouse Five* czytamy: „*Billy's father-in-*

-law laughed and laughed at that and he begged the quartet to sing the other Polish song he liked so much. So they sang a song from Pensylwania coal mines that began:

*Me and Mike, ve vork in mine.
Holly shit, ve have good time.
Vunce a veek ve get our pay.
Holly shit, no vork next day".*

Głęboki
oryginał...

A więc kwartet Febs śpiewa polską piosenkę, a raczej parodię polskiej piosenki. Autor imituje sposób mówienia imigrantów polskich: charakterystyczne „w” wstawiane tam, gdzie Anglik wymawiałby „u”. Polacy zamieszkujący Stany Zjednoczone nader często nie rozróżniają dwóch rodzajów pisanego „w” angielskiego, odmiennie wymawianego. Cecha ta została przez Vonneguta trafnie podpatrzona i sparodiowana: u podstaw, a nie tylko na powierzchni mowy. O tekście polskiego przekładu tej piosenki powiedzieć by można natomiast, iż jej drugi autor zatrzymuje się wyłącznie na powierzchni zjawisk językowych; gubi prześmiewczą intencję oryginału. „Teść Billy’ego pękał ze śmiechu i poprosił kwartet o odśpiewanie piosenki polskich górników z Pensylwanii, którą kwartet wykonał z charakterystycznym akcentem. Zaczynała się tak:

*Władziu i ja, my są tera w kopalni.
Rany boskie, ale nam fajnie!
Forse płacą nam każdej soboty,
A za to w niedzielę nima roboty".*

i
powierzchowny
przekład

Tłumacz w żaden sposób nie zaznacza, że piosenka została napisana i odtworzona przez kwartet dla sparodiowania „złej angielszczyzny” Polaków zamieszkujących Pensylwanię. Substituowanie przejawów tego specyficznego zjawiska językowego elementami gwarowymi (czy raczej żargonowymi) polskimi nie pełni już właściwej im funkcji charakterystycznej. Piosenka traci swoje znamię komiczno-ironiczne. Śmiano się przecież z *takiej* właśnie an-

gilszczyzny w ustach Polaków. Informacja o „charakterystycznym akcencie”, dodana na wstępie, rozbija efekt zaskoczenia, jaki projektował oryginał. Po zapowiedzi, że kwartet zaśpiewa polską piosenkę, słuchacze oczekują, trwa moment zawieszenia, po czym otrzymują tekst, którego szereg cech — komicznych — wskazuje, że jest to parodyjna imitacja. Tymczasem w udostępnionej naszemu czytelnikowi wersji tej powieści, mimo iż tłumacz zrazu zapowiada, że zostanie ona odśpiewana z charakterystycznym akcentem, jej tekst bynajmniej zapowiedzi nie spełnia. Żadna cecha językowa nie wskazuje, iż piosenka ma być odwzorowaniem sposobu mówienia ludzi o biografii dwujęzycznej: angielsko-polskiej. Parodyjność w tekście przekładu zmienia kierunek. Zaczyna wyśmiewać co innego (o ile w ogóle wyśmiewa). W intencji autora amerykańskiego pierwowzoru piosenka ma wskazywać nie tylko na specyfikę mowy imigrantów polskich w USA, ale zdaje się odzwierciedlać także ich charakterystyczną postawę myślową. A więc: jest źle („*holly shit*”), ale „jakoś leci” („*ve have good time*”). Apeluje do wyobrażeń o imigrancie-Polaku tkwiących w świadomości przeciętnego Amerykanina. I ta jej cecha ginie w przekładzie.

Złożona
parodia

Opisany wariant przekładu „obrazów” cudzego języka-światopoglądu proponowałabym nazwać transformacją „przez przyległość”. Pojawia się tu wyraźnie „przesunięcie” w charakterze słownej „obrazowości”. Zmianie ulega rodzaj i natężenie stylizacyjnego nacechowania fragmentu, a w konsekwencji również jego usytuowanie w układzie powieściowych słów „barwnych”. Sfera „obrazów języka” okazuje się szczególnie podatna na wszelkiego typu odkształcenia transformacyjne. Niekiedy obowiązujące na danym etapie rozwoju historycznoliterackiego normy estetyczności nie dopuszczają do wprowadzenia pewnego typu wypowiedzi, uznając je za mało literackie, obsceniczne czy zgoła nieetyczne

Odkształcenia
„obrazów
języka”

z punktu widzenia norm kultury narodowej. Częściej tłumacz dokonuje zmiany „obrazu języka”, ponieważ nie istnieje jego polski odpowiednik (warunki zewnętrzne sprawiły, iż nie zdołał się wykształcić). Kiedy indziej jeszcze konieczność „zamiany substytucyjnej” może wynikać z faktu, że tłumacz nie ma dostępu do danego środowiska, nie zna jego języka i chcąc uniknąć drastycznych pomyłek, decyduje się na wprowadzenie elementów stylizacyjnych, które pochodzą z innego niż w pierwowzorze kręgu mowy — w jego mniemaniu w jakiś sposób ekwiwalentnego.

Gdzie podziela się „malowniczność”? (Transformacji przypadek szczególny: eliminacja)

Transpozycja utrwalająca kontekstową odmienną słów „barwnych” byłaby realizacją optymalną. Równie często jednak postępowanie tłumacza określają dwa inne typy zabiegów translatorskich. Mianowicie: eliminacja oraz neutralizacja, która w większości wypadków na równi z eliminacją prowadzi do zatarcia stylistycznego zabarwienia wyrazu użytego w obcojęzycznym pierwowzorze. Ich dalszą konsekwencją staje się zniweczenie środowiskowej reprezentatywności mowy powieściowych postaci, czy też świadomej stylizacji wypowiedzi narracyjnej na mowę „cudzą”. Deformacje translatorskie stają się szczególnie wyraźne w sytuacji, gdy dotyczą słów o silnie zaakcentowanej obcości, a więc m. in. wtrętów innojęzycznych: polskich, niemieckich, żydowskich. System języka amerykańskiego wchłonął je, tworząc jedną ze swych odmian, tzw. *immigrants sub-group language*. Ich dość znaczne nagromadzenie — często w formie jeszcze nie do końca zasymilowanej — okazuje się charakterystyczne dla prozy współczes-

Język
imigrantów

nej, chętnie korzystającej z takiej możliwości różnicowania i ubarwiania materiału językowego. Oczywiście zdajemy sobie sprawę, jak wiele trudności nastęrcza tłumaczowi przekładanie słów o tak swoistym zabarwieniu stylistycznym, obcości jeszcze odczuwanej, choć już w znacznym stopniu zatartej, a ich przywoływanie, wielokrotnie ponawiane, stanowi celowy zabieg stylizacyjny — ma określać bohatera, świadczyć o jego pochodzeniu, wyjaśniać pewne jego skłonności czy cechy psychofizyczne. Wiele takich fragmentów znajdujemy w *Herzogu* Bellowa.

„*His Yiddish became more crabbed and quaint in his conversations, but he had brought his iron to a cold forge. A kalte kuzhnya, Moshe, nein fire*”. W tym minimalnym rozmiarach odcinku tekstowym nastąpiło zderzenie aż trzech języków, wiele mówiące o biografii ojca Herzoga. Słowa: „*his Yiddish*”, „*kalte*”, „*nein*” wskazują, że był Żydem pochodzenia niemieckiego; słowo „*kuzhnya*” sugeruje, że musiał gdzieś zetknąć się z językiem polskim. Pojawiają się tu, co szczególnie znaczące, po dwa (różnojęzyczne) określenia tego samego zjawiska: „*cold*” — „*kalte*”, „*forge*” — *kuzhnya*”. Mimo to tłumaczka rezygnuje z zaznaczenia ich obcości. Pisz: „Jego żargon stawał się w tych rozmowach bardziej zawiły, oryginalniejszy — ale okazało się, że poszedł kuć żelazo w wystygłej kuźni. Zimna kuźnia, Mosze, bez ognia”. Nie nazywa więc nawet żargonu, jakim mówił Papa Herzog.

Zasada ta określa metodę tłumaczenia większości tego typu „obrazów języka”. Przekładowczyni powieści Bellowa faworyzuje jedynie słowa i zwroty wzięte bezpośrednio z jidysz; a i to tylko te, które w tekście oryginału zostały wydzielone inną czcionką. Pozostawia je w stanie niezmienionym („*Gott seliger*”) lub dokonuje transkrypcji („*alehoshalom*” zapisuje „*olow hoszalom*”). Te jednak, które (np. słowo „*tante*”) zostały włączone w tekst bez graficz-

„*kuzhnya*”

nego zaznaczenia ich obcości, giną w przekładzie. Przypadek ten ilustruje nader specyficzną sytuację translacyjną. Mówi tu bowiem już nie wyłącznie autor oryginału, ale i tłumacz. Wyjaśnia od siebie. Zasada ta — przekładu podwojonego albo „wyjaśniającego” — dotyczy zresztą nie tylko transformowania fragmentów nasyconych wyrazami obcojęzycznymi, podobnemu zabiegowi może zostać poddane dowolne słowo czy wyrażenie „barwne”, reprezentujące którąś z „nieoficjalnych” odmian języka pierwowzoru.

Mówi Herzog: *„Perhaps you will be asking yourself who your present correspondent is, wheather a liberal, an egg-head, a bleeding-heart or a nut of some kind”*. W jego wypowiedzi pojawiają się wyrażenia, których „obrazowość” jest aż podwójna. Reprezentują one określony subkod, a jednocześnie — przynajmniej dwa z nich — okazują się „obrazowe” same w sobie, wewnątrznie (na co wskazuje choćby struktura zestawienia). Nadto pełnią funkcję swego rodzaju atrybutu: *„an egg-head”* czyli „jajogłowy” (pogardliwe określenie intelektualistów, głównie wykładowców uniwersyteckich) oraz — bardziej zbanalizowane — *„bleeding-heart”* („krwawiące serce”). W przekładzie polskim znajdujemy: „Może zada Pan sobie pytanie, kim jest Pana korespondent — liberałem, intelektualistą uniwersyteckim, mazgajem, czy facetem zbzikowanym na takim czy innym punkcie”. I tu także tłumacz, dokonując aktu translacji, dodatkowo, *ad hoc*, wyjaśnia znaczenia wyrażen, które mogłyby okazać się niezrozumiałe dla polskiego odbiorcy.

W wyniku dokonanej substytucji mowa Herzoga „poprawnieje”, ale jednocześnie zanika jej barwność i obrazowość; ginie jej funkcja odzwierciedlenia subtelnej, autoironicznej świadomości autora listu. Obie zaprezentowane tu odmiany zabiegów translatorskich w zasadzie realizują tę samą metodę przekładu słów „barwnych”. Nazwijmy ją

Przekład „wyjaśniający”

Neutralizacja

transformacją „redukcyjną” („przez ujęcie”). W obu dochodzi do niwelacji nacechowań stylizacyjnych obecnych w tekście pierwowzoru. W przypadku tego wariantu translacyjnego — w przeciwieństwie do omawianych uprzednio — wyrażenie „zobrazowane” okazuje się zagrożone totalnie. Naruszeniu ulega zarówno jego status funkcjonalny, przypisana mu rola reprezentowania mowy „cudzej”, jak i charakter tej „obrazowości” widoczny na tle najbliższego otoczenia słownego, na tle słów o odmiennym — jakby powiedział Bachtin — „uprzedmiotowieniu”.

Czy postaci mówią „oglądając się” na tłumacza?

Tendencja do zacierania „obrazowości” języka w przekładzie, obecna w procesie transformowania mowy narracyjnej, przede wszystkim jednak określa zabiegi dokonywane na „słowie” dialogowym, na niezależnej mowie osób uczestniczących w powieściowym dzianiu się. Tu staje się znacznie wyrazistsza.

Eliminacja

Mówi tante Cypora: „*Didn't Lazansky swindle you? He gave it to you in the real Turkish style*”. Tar-nowska tłumaczy: „A Łazanski cię nie wykantował? Obrał cię do czysta”, przyczyniając się do zaniku aury żydowskości niesionej przez wyraz „*swindle*”. „Wykantował”, mimo iż w zasadzie znaczeniowo tożsame (oszukać, okpić) przyjąć należy za jego niepełny ekwiwalent. Oba wyrazy łączy przynależność do pozaliterackich odmian językowych; różni — rodzaj przywoływanego kontekstu stylizacyjnego. W rezultacie pojawiają się wyraźne przesunięcia w „językowym obrazie” wypowiadającej tę kwestię postaci. Zbliżony efekt eliminacji elementów „obrazowości” otrzymujemy w wyniku eufemistycznego przełożenia zdania: „*Why would anyone want to*

give a broad like this a bang?”. W przekładzie „broad” zostało zastąpione „kobietą”, a żargonowe i wulgarne „give a bang” eufemizmem „chcieć spać”. W wersji przeznaczonej dla polskiego odbiorcy wypowiedź ta zaistniała już w formie zneutralizowanej stylistycznie: „Dlaczego mężczyzna miałby chcieć spać z taką kobietą?”. Tu motywacją stała się obscenicznosc fragmentu. Kiedy indziej mogłaby to być jego — w odczuciu tłumacza — nieetyczność (choćby negatywne sądy o kraju czy ludziach z jakichś względów mu bliskich). To drugie powodowało np. Jęczmykiem, kiedy tłumacząc żartobliwy wierszyk z *Slaughterhouse Five* Vonneguta „Polack” oryginału zastąpił „kobietami”.

W przekładaniu mowy dialogowej silnie nasyconej elementami stylizacji zdecydowanie dominuje zabieg eliminacji (neutralizacji) bądź przesunięcia w charakterze nacechowań stylizacyjnych. Dalszą konsekwencją tego zjawiska stają się wyraźne rozchwiania w językowej charakterystyce postaci mówiących.

„Polack”
i „kobiety”

Od przybytku głowa nie boli

Nie tylko wszakże do „strat”, powstałych czy to na skutek eliminacji, czy też nieprawidłowej substytucji, ogranicza się katalog potranslacyjnych odkształceń. Równie translatorsko atrakcyjnym, a przeto i często spotykanym zjawiskiem okazuje się wprowadzanie dodatkowego nacechowania stylizacyjnego tam, gdzie w tekście oryginału nic nie dowodzi jego istnienia; co więcej, żaden sygnał nie wskazuje, iż leżało to w intencji autora. Tłumaczenie nie tylko ujmuje, ale i dodaje. Staje się „barwniejsze” niż oryginał. Przynajmniej w pewnych sekwencjach tekstu. Oto piosenka z *Slaughterhouse Five* Vonneguta. Wersja angielska:

Inwencje
tłumacza

„*My name is Yon Yonson
I work in Wisconsin,
I work in lumber-mill there.
The people I meet when I walk down the street
They say: What's your name?
And I say,
My name is Yon Yonson...*” and so on.

W jej polskim odpowiedniku pojawia się nieobecna w tekście angielskim stylizacyjność.

„Nasyfam się Yon Yonson,
Przybyłem tu z Fisconsin,
Zajęcie tam w tartaku dobre mam.
Gdziekolwiek się pokażę,
Fesołe fidzę tfarze
I fszyscy proszą mnie:
Ach przedstaf, przedstaf się.
Fięc odpofiadam że
Nasyfam się Yon Yonson...”

Komiczne seplenienie jest samowolnym dodatkiem polskiego tłumacza! Nie stanowi zresztą odosobnionego przypadku tego typu poczynañ. Przeciwnie — i tak jest w wielu partiach narracyjnych *Herzoga* — układa się w obraz pewnej tendencji konsekwentnie realizowanej przez tłumacza. W powieści Bellowa dominuje narracja stylizacyjnie neutralna. Narrator mówi w imieniu osoby związanej z kręgiem intelektualistów skupionych wokół jednego z *college’ów* amerykańskich, a próbuje jego aksjologię, jego postawę wobec zagadnień współczesnego świata, wobec innych ludzi. Unika niepotrzebnej afektacji, ale także uproszczeń i wulgaryzmów. W tej sytuacji zbędne wydają się — na tle intencjonalnie „przezroczystej” narracji angielskiego *Herzoga* — kolokwializmy obecne w polskiej wersji powieści. W tekście Bellowa w większości wypadków odpowiadają im wyrażenia stylizacyjnie neutralne. W przekładzie zaś — przykładowo — za słowo „*carried*” podstawione zostaje „*taska!*”; „*miąłhyzia*” stało się ekwiwalentem angielskiego „*cracked*”; w miejsce „*he wants to pour it on*” pojawia

Wzbogacająca
strategia
przekładu

się „chce mi jeszcze przysolić”; „*he was almost certain*” — „dałby niemal głowę”. „*If he tried looking into his eyes, the sergeant would throw the book at him*”. Wyrażenie „*would throw the book at him*” (rzuciłby w niego książką) tłumacz substytuuje zwrotem: „dostać książką w łeb”. („Gdyby spróbował spojrzeć sierżantowi w oczy dostałby z pewnością tą jego księgą w łeb”).

Tendencja do kolokwializacji języka powieści dotyczy zresztą nie tylko narracji, ale i współistniejącej obok niej na zasadzie liniowości, stylistycznie tożsamej, mowy Herzoga. Podobnie kolokwializmy, wprowadzone w wersji przekładowej do sekwencji wypowiedzianych przez ciotkę Cyporę, w większości wypadków nie mają odpowiedników w oryginale. W pierwowzorze inne cechy językowej stylizacji służą określaniu jej mowy (i osoby). Są to przede wszystkim słowa obcojęzyczne, żydowskie, polskie, rosyjskie, wplatanie w zdania angielskie. W polskim tłumaczeniu główny ciężar charakteryzowania tej postaci spoczywa na kolokwializmach.

Przekładowca realizuje tu wariant przekształcenia translacyjnego, który proponowałabym nazwać transformacją „amplifikacyjną” („przez dodanie”). W relacji słowo oryginału — jego translatorski odpowiednik, po stronie przekładu pojawia się bowiem wyraźny naddatek stylistyczny. Zwiększa się dawka „malowniczości”. Okazuje się, iż automatyczną nieomal reakcją tłumacza, który przystępuje do przekładu zneutralizowanej mowy powieściowej, nader często (tak, że mówi się nawet o wpływie silnej tendencji właściwej naszej rodzimej tradycji literackiej) staje się chęć jej ubarwienia. Stąd skłonność do przerysowań, do wprowadzania zbędnych poetyzmów lub — przeciwnie — do kolokwializacji.

Amplifikacja

Było tak — jest tak

Powinności
tłumacza...

i rzeczy-
wistość

Wydawać by się mogło, że przekład, odwzorowując oryginał, powinien zachować właściwy mu rozkład akcentów stylizacyjnych. Że „przezroczyta” mowa odautorska czy narratorska powinna pozostać taką i w tekście przełożonym; że stylizacja musi pozostać stylizacją, a fragment o nastawieniu polemicznym czy parodystycznym wobec przywoływanej mowy „cudzej” musi zachować te cechy także w tłumaczeniu. Ostateczna decyzja przekładowcy powinna być zatem uzależniona od końcowych ustaleń stylistycznej analizy kolejnych odcinków słownych. Powinien on określić stopień organiczności związku danego wyrażenia „zobrazowanego” z całością języka powieści, jego miejsce oraz funkcję w strukturze utworu i na tej podstawie przesądzić o dopuszczalności bądź niedopuszczalności substytuowania go innym wyrazem „barwnym” dla uzyskania tego samego efektu. W rzeczywistości, tak jak autor utworu samoistnego nie musi być (i najczęściej nie jest) neutralny wobec „przedstawianego” języka, może z nim polemizować, wyśmiewać go czy poddawać zabiegom parodystycznym, podobnie tłumacz. Rzadko udaje mu się pozostać obojętnym wobec „cudzego słowa” pierwowzoru. Dotyczy to w równym stopniu mowy postaci powieściowych, nacechowanej stylizacyjnie, jak i mowy narratora, stylizowanej lub pozornie neutralnej.

Ta swoista „polemiczność” przekładu okazuje się jego właściwością niemal przyrodzoną; z góry niejako narzuconą, wpisaną w „innokulturowość”. To też działania przekładowcy prozy powieściowej charakteryzują nie tylko potranslacyjne deformacje „słowa” pierwowzoru, ale także ślady odwołań do określonych, społecznie funkcjonujących odmian językowych widoczne w tekście przez niego przełożonym. Wprowadzenie w obręb struktury stylistycz-

nej przekładu elementów czy cech stylistycznych nieobecnych w oryginale świadczy o aktualizacji innego „systemu stylistyczno-funkcjonalnego”.

A zatem „relacje” i „napięcia” strukturalizujące tekst przekładu okazują się nietożsame z konstytuującymi pierwowzór. Skutki działania tłumacza mogą być — jak stwierdziliśmy — wielokierunkowe. Mogą powodować uintensywnienie stylizacji w wyniku wprowadzenia dodatkowych, naddanych w stosunku do oryginału, elementów stylizacji lub — wskutek odwołania się do innych kontekstów językowych — mogą zadecydować o zmianie charakteru istniejących nacechowań; wreszcie tłumacz może wyeliminować akcenty przesadzające o specyficznym stylistycznym zabarwieniu tekstu. Sprowadzają się więc do czterech typów — nazwanych wcześniej — przekształceń translatorskich, mianowicie: transformacji „przez podobieństwo”, „przez przyległość”, „redukcjonistycznej” („przez ujęcie”) oraz „amplifikacyjnej” („przez dodanie”).

Konsekwencje stylizacyjnych wyborów tłumacza nie ograniczają się wyłącznie do uformowania stylu. W sposób istotny wpływają na odkształcenia powieściowego świata przedstawionego; deformują charakterystyki osób działających, w dalszej kolejności — przebieg powieściowego dziania się, na koniec — cały wewnętrzny układ autorski. Dzieło przełożone okazuje się tylko repliką, lepszą lub gorszą, swego obcojęzycznego pierwowzoru. Nie ma ucieczki do adaptacyjnej „gęby”. Do niej wszak sprowadza się — na poziomie stylu — czynność tak substytucji, jak dodania. A nawet eliminację sygnałów językowej „egzotyczności” można uznać za jeden z przejawów czy sposobów jej realizacji.

Cztery typy
przekształceń

Oryginał
i „gęba”