

Jakub Jankowski
Uniwersytet Warszawski
jakub.s.jankowski@uw.edu.pl

Bermanowskie superpozycje językowe i egzotyzacja kontra komiks Cyrila Pedrosy *Portugalia*

Cyril Pedrosa to francuski autor komiksów o portugalskich korzeniach. Jego dziadkowie wyemigrowali z Portugalii do Francji, gdzie urodził się i kształcił Cyril. W 2006 roku autor został zaproszony do udziału w małym portugalskim festiwalu komiksowym (Salão de BD da Sobreda da Caparica). Obudziły się w nim wówczas dawne wspomnienia, kiedy jako małe dziecko bywał z rodzicami w Portugalii. Dzięki pomocy członków rodziny po festiwalu powrócił do Portugalii (w wieku 33 lat, po 23 latach nieobecności), aby spędzić trzy miesiące w Os Matos, małej rodzinnej wiosce położonej w okolicach miasta Figueira da Foz. Efektem tego pobytu jest komiks *Portugalia*, stanowiący zapis emocji i skomplikowanych relacji rodzinnych¹.

Bohaterem opowieści jest alter ego Pedrosy, Simon Muchat – rysownik komiksów, który przechodzi kryzys twórczy i poszukuje swojej tożsamości. Simon odbywa rodzaj podróży przestrzenno-czasowej do

¹ Efektem pracy Pedrosy jest komiks, który sam autor klasyfikuje jako *writing fiction*. Więcej informacji na temat powodów podjęcia się stworzenia komiksu *Portugalia* oraz przebiegu samej pracy nad historią można znaleźć w autorskim filmiku *Making of Portugal* dostępnym na kanale Youtube [Pedrosa, 2011a]. Po więcej informacji o konstrukcji komiksu odsyłam do: Jankowski, 2013.

krainy uczuć i wspomnień prawie wymazanych już z jego pamięci. Komiks służy autorowi do (zre)konstruowania wspomnień z przeszłości za pomocą fikcyjnego bohatera. Jednym z powodów tej rekonstrukcji komiksowej jest poczucie winy, które Pedrosa odczuwa z powodu niewielkiej wiedzy o przeszłości swojej rodziny.

Portugalia ukazała się we Francji w 2011 roku, a następnie w przekładach na inne języki. Poniższy artykuł skupia się na wersjach portugalskiej (2012a) i polskiej (2013). Konfrontacja wyborów tłumaczeniowych względem skomplikowanej sytuacji językowej tej opowieści przynosi ciekawy obraz problemów przekładoznawczych nie tylko w świetle specyficznego medium, ale i w kontekście deformowania tekstu tłumaczenia oraz stylizowania wypowiedzi postaci.

Ponieważ część akcji komiksu rozgrywa się w Portugalii, a sam komiks oryginalnie napisano po francusku, czytelnik oryginału ma do czynienia z dwoma różnymi językami – jak się okazuje, to nie wszystko, gdyż w narracji pojawiają się kwestie wypowiedzane po hiszpańsku i angielsku, choć ich ilościowa obecność jest znikoma (do tego aspektu wrócimy jeszcze w dalszej części artykułu).

W medium komiksowym teksty dialogowe, monologowe i narracyjne muszą zmieścić się w przeznaczonej do tego przestrzeni (na ogół to ramki narracyjne i dymki zlokalizowane w przestrzeni kadrów²); odpowiadający temu wymogowi **pełny przekład** (wszystkich czterech języków tekstu wyjściowego) w przypadku *Portugalii* doprowadziłby do spłaszczenia językowego poprzez zatarcie oryginalnie występujących języków. Mając z kolei na uwadze projekt graficzny niezwykle starannie skomponowanych plansz w komiksie *Portugalia*, dodanie tłumaczeń tych kwestii u dołu strony lub bezpośrednio pod kadrami, w których te wypowiedzi padają, rozbiłoby jedność wizualnego konceptu plansz. W warstwie tekstowej przetłumaczonego komiksu zachowane zostałyby bogactwo językowe, ale projekt planszy zostałyby bezpowrotnie naruszone. Trzeba mieć więc na uwadze, że pośrednie wyjście z sytuacji, w postaci włączenia w obręb plansz elementów

² „Na ogół”, gdyż relatywnie często autorzy decydują się nie wyodrębnić przestrzeni tekstowej dodatkowymi markerami graficznymi w postaci dymków lub prostokątów narracyjnych o jednolitym tle, aby jeszcze silniej spajać ze sobą tekst i obraz.

obcych (teksty przekładu poza ich oryginalnym miejscem funkcjonowania), naruszałyby organizację jednostek znaczeniowych tworzących tzw. *the system of comics*, który na gruncie teorii komiksu bardzo dokładnie w wymiarze tworzenia interaktywnego systemu znaczeń opisał Thierry Groensteen³.

Z kolei całkowity brak tłumaczenia fragmentów tekstu – wypowiedzi portugalskich, angielskich i hiszpańskich – w wersji francuskiej i polskiej, częściowo także portugalskiej (brak przekładu tekstów angielskich i hiszpańskich) spowodowałby, że czytelnik (oczywiście niebędący poliglota) z jednej strony miałby kłopoty z rozszyfrowaniem, o czym mówią postaci, a z drugiej stanąłby naprzeciw tekstu przekładu polskiego, który nosiłby znamiona tekstu skomponowanego przez zaprojektowanego przez Antoine’a Bermana tłumacza, świadomego wpływu na „doświadczenie obcego” dwunastu tendencji deformujących tekst. A przynajmniej dwóch z nich, czyli zacierania superpozycji językowych oraz egzotyzacji. Nas interesować będzie przede wszystkim to, co u Bermana dotyczy zarówno heteroglosji i heterofonii, jak i egzotyzacji tekstu – pozostawienie wypowiedzi po hiszpańsku, angielsku i portugalsku w tekście portugalskim i polskim, które są tekstami docelowymi w naszej analizie. Szczególnie ciekawe okazuje się skonfrontowanie Bermanowskich wytycznych z tekstem przekładu w wersji portugalskiej, gdzie nie tylko siłą rzeczy dwa języki – oryginalny francuski i kwestie portugalskie – zlały się w jeden, ale gdzie pojawiła się konieczność rozważenia poprawy lub braku poprawy zapisanych w wydaniu francuskim wypowiedzi portugalskich. W wydaniu polskim, opracowanym na podstawie pierwszego wydania francuskiego, tych wypowiedzi nie poprawiono⁴.

Biorąc pod uwagę trzy wersje językowe komiksu Cyrila Pedrosy i przepuszczając tłumaczenia francuskiego oryginału przez analityczny filtr Bermanowskich tendencji deformujących tekst przekładu,

³ Z braku miejsca na dokładne opisanie tego „systemu”, zachęcamy do zapoznania się na początek z jego błyskotliwą analizą dwustronicowej sekwencji z komiksu *La Orilla* Federico del Barrio [Groensteen, 1999/2007: 38-39]. Posługujemy się terminologią z publikacji angielskiej *The System of Comics* Groensteena, gdyż wersja polska w chwili tworzenia artykułu nie była jeszcze dostępna (planowany termin publikacji to maj lub październik 2016).

⁴ Podobnie jak w językach włoskim czy niemieckim. Zob. Pedrosa 2012b, 2012c.

interesować nas będą dwie z nich. Oczywiście wśród dwunastu, które francuski badacz skategoryzował w swoim artykule *Przekład jako doświadczenie obcego*, zapewne odnaleźlibyśmy i inne⁵, które na potrzeby przeprowadzonej w niniejszym artykule analizy dałoby się wykorzystać. Warto pamiętać, że Berman opracował swoje zestawienie na podstawie przekładów literatury południowoamerykańskiej (a więc głównie w parze hiszpański-francuski) i jasno napisał, że wskazuje elementy uniemożliwiające „doświadczenie obcego” w tekście przekładu. Zaznaczył także, iż jego kategoryzacje deformacji nie wyczerpują potencjalnej listy tego typu procesów i zagadnienie wymaga podobnych badań na korpusach tekstów w innych parach językowych [Berman, 1985/2009: 249-264]. Dla przypomnienia, dwanaście tendencji Bermiana to:

1. Racjonalizacja.
2. Objaśnianie.
3. Wydłużanie.
4. Uszlachetnianie lub wulgaryzacja.
5. Zubażanie jakościowe.
6. Zubażanie ilościowe.
7. Niszczenie rytmu.
8. Niszczenie ukrytych sieci znaczeń.
9. Niszczenie systematyczności językowych.
10. **Niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzyacja.**
11. Niszczenie zwrotów i wyrażeń idiomatycznych.
12. **Zacieranie superpozycji językowych.**

Wyróżniliśmy dla przypadku Pedrosy numer 10 i 12, odpowiednio **niszczenie sieci elementów rodzimych lub ich egzotyzyację i zacieranie superpozycji językowych**. Jeśli przyjmiemy, że język stworzony przez Pedrosę dla jego komiksu jest siecią elementów powiązanych ze sobą znaczeniowo w międzynarodowym świecie przedstawionym, a więc jest spójnym heterogenicznym językiem wypowiedzi autorskiej włożonej w usta postaci, to nie tylko specyficzny język francuski Portugalczyków, ale i wszelkie egzotyczne wstawki hiszpańskie, portugalskie i angielskie będą cechami tego **pedrosolektu**⁶, jego egzotycznymi

⁵ Zwłaszcza biorąc pod uwagę logikę wyводу Bermanowskiego, w której każda kolejna tendencja deformacyjna uwarunkowana jest poprzednią.

⁶ Zaznaczmy na marginesie, że utworzony w tym miejscu neologizm pochodzi

elementami systematycznymi. Taka linia interpretacyjna jest uzasadniona o tyle, o ile uwierzymy w to, że np. błędy w języku portugalskim mówionym przez Portugalczyków (w wyjściowym tekście francuskim) są efektem działającego filtra pamięci autorskiej. Autor spisuje wspomnienia, to, co się wydarzyło tak, jak to zapamiętał, a niekoniecznie tak, jak rzeczywiście się wydarzyło. Efektem takiego twórczego filtrowania mogą być właśnie owe błędy językowe, gdyż autorowi mogło po prostu chodzić o przedstawienie historii autentycznej na każdym poziomie i jednocześnie wiernej zawodnej pamięci i wiedzy, a nie wymiarowi realistycznemu i poprawnej na wszelkich poziomach, w tym językowym. I nawet adnotacja z początku albumu o tym, że autor dziękuje za sprawdzenie poprawności tekstów portugalskich, nie musi wpływać na wiarygodność powyższej interpretacji. Jeśli sam Pedrosa nie kontroluje do końca błędów w języku dla siebie obcym, to mogą to robić za niego znający ów język. W ten sposób w pedrosolektie pojawiają się egzotyczne elementy, czasami w formie niepoprawnej, które możemy zakwalifikować jako częściowo intencjonalne działanie autora. Przepisanie im intencjonalnej niepoprawności jest jedną z możliwych interpretacji ich występowania.

Ciekawym elementem opisu tej tendencji deformującej w kontekście komiksowym jest odniesienie Bermana do fenomenu egzotyzacji, kiedy pisze on, że „stało się już tradycją zachowywanie zwrotów lokalnych za pomocą egzotyzacji. Występuje ona w dwóch postaciach. Po pierwsze poprzez zabieg typograficzny (kursywa) wyodrębnia się w tekście coś, co w oryginale wyodrębnione nie jest [...]” [Berman, 1985/2009: 261]. Jest to tym ciekawsze, że w komiksie wszelkie graficzne wyodrębnienia słów i fraz (*italiki*, **boldy**, podkreślenia itd.) projektują znaczenie na tekst czytany przez czytelnika, który dane sygnały graficzne odtwarza i w zgodzie z sytuacją interpretuje często komunikat wzmocniony przez elementy redundantne (a więc dany wyróżnik graficzny zintensyfikowany przez np. odpowiednią mimikę postaci wypowiadającej dany tekst). W przekładzie *Portugalii* na język portugalski, w którym dochodzi do

od słowa „idiolekt”, a zatem terminu wprowadzonego do literatury przez dziewiętnastowieczną prozę realistyczną jako stylizacja. W związku z tym tak naprawdę nie tłumaczenie fragmentów portugalskich, hiszpańskich i angielskich tego komiksu jest właściwą strategią stylizacyjną dla stworzenia tekstu docelowego.

złania się języków francuskiego i portugalskiego, takie wyodrębnienia graficzne – istniejące znaki cytowania dla wypowiedzi oryginalnie (w wersji francuskiej) pojawiających się po portugalsku – są uzasadnione, i choć *de facto* zmieniają tekst przekładu względem tekstu wyjściowego poprzez egzotyzację ikoniczną w rozumieniu Bermana, pozwalają dzięki użyciu typowych dla komiksu różnicujących środków wyrazu zapobiec całkowitemu zatarciu superpozycji językowych. Relacja napięcia między językami używanymi przez postaci w przekładzie portugalskim, choć o mniejszej sile rażenia niż w tekście francuskim, poniekąd zostaje zachowana. Pojawia się i heteroglosja (różnojęzyczność), i heterofonia (wielogłosowość). Przyjrzyjmy się zatem wybranym do analizy przykładom pochodzącym z interesującej nas triady językowej i zobaczmy, jak na ostateczny wygląd tekstu wpływają zaobserwowane w dwóch kategoriach deformacje.

Wersja francuska, portugalska i polska

W wersji francuskiej, w tekście wyjściowym dla przekładu na portugalski i polski, znajdujemy język francuski (dominujący), portugalski (z błędami), hiszpański i angielski. Czytelnik francuski nie jest zaopatrzony w tłumaczenie tekstów w obcych dla siebie językach. Stwarza to zatem dla tłumacza dosyć wygodną sytuację, gdyż przekładając z języka francuskiego, nie będzie on interesował się innymi poza francuskimi wypowiedziami, monologami i tekstami narracyjnymi.

W wersji portugalskiej pojawiają się języki: portugalski (tłumaczenie z francuskiego), portugalski (z poprawionymi błędami, co widać już w kończącym dedykację *até já*; zaznaczony znakami cytowania), hiszpański, angielski i francuski. Czytelnik portugalski nie jest zaopatrzony w tłumaczenia tekstów pojawiających się w komiksie po hiszpańsku i angielsku. Sytuacja językowa zostaje częściowo, ale jednak znacząco „spłaszczona”, gdyż dwa główne języki wypowiedzi, francuski i portugalski, stają się w zasadzie jednym. Choć pod dedykacją przetłumaczoną z wersji francuskiej pojawia się dodatek (możemy uznać go za oczywiste wydłużenie, przekazujące jednak istotną informację) „Nota da edição portuguesa” („Przypis do wersji portugalskiej”), wyjaśniający, iż „as expressões em português que surgem entre „aspas”, encontram-se em português na edição original” („wypowiedzi po portugalsku, które

pojawiają się w „znakach cytowania”, znajdowały się w wersji portugalskiej w oryginalne” [Pedrosa, 2012a: 2]⁷.

W wersji polskiej języki to oczywiście polski (tłumaczenie z francuskiego), portugalski (bez poprawek językowych, poza dwoma przypadkami), hiszpański, angielski i francuski. Czytelnik polski nie jest opatrzonej w tłumaczenia tekstów obcych dla niego językowo (podobnie jak czytelnik francuski). Na język polski została przetłumaczona tylko główna część tekstu, czyli język podstawowy komiksu. Nietłumaczenie wypowiedzi portugalskich i hiszpańskich stawia jednak czytelnika polskiego w zupełnie innej sytuacji niż francuskiego, który dzięki podobieństwu swojego języka do hiszpańskiego i portugalskiego jest w stanie częściowo zrozumieć wypowiedzi postaci. Polski czytelnik takiego komfortu zostaje pozbawiony.

W dedykacji francuskiej, w której autor dziękuje za przetłumaczenie dialogów portugalskich i ostateczny kształt tekstów portugalskich, pojawia się błędnie zaznaczony akcent – *grave* zamiast *agudo*; *até já* zamiast *até já* [Pedrosa, 2012a: 2]. Ten fragment podziękowań z błędem może oddalać podejrzenie o to, że błędy w języku portugalskim są intencjonalnie pozostawione, i uzasadnia poniekąd ich poprawienie w portugalskim tekście docelowym. Dziwna bowiem byłaby sytuacja, w której Portugalczycy w Portugalii popełniają akurat takie błędy, jak kiedy wśród wypowiedzi ulicznych słyszymy „onde é o telemovel?” zamiast „onde está o telemóvel?” [zob. Pedrosa, 2011b: 54]. Tak czy inaczej, w perspektywie ogólnej należy pamiętać o dwóch rzeczach. Po pierwsze, odbiorca tekstu francuskiego, który nie zna języka portugalskiego, nie wyłapie błędów, na ogół małego kalibru. Dla odbiorcy francuskiego element portugalski będzie egzotycznym dodatkiem, uzasadnionym akcją rozgrywającą się w rozpiętym między różnojęzyczne społeczności światem przedstawionym. Odbiorca portugalski błędy wyłapie

⁷ Zamieszczone tutaj tłumaczenie jest przekładem autora niniejszego artykułu, gdyż dopisek ten nie pojawia się w tłumaczeniu wersji polskiej. W cytacie pozostawiam znaki górne cytowania [„, ”] zamiast [«»] używanych dla oznaczenia cytatu w cytacie, gdyż istotny jest ich ikoniczny charakter dla tekstu docelowego portugalskiego. Niemniej jednak warto zwrócić uwagę na edytorski błąd wersji portugalskiej – dopisek sugeruje, że interesujące nas teksty pojawiają się w podwójnych górnych znakach cytowania, natomiast w tekście przekładu, w dymkach, pojawiają się w pojedynczych górnych znakach cytowania.

zaś bez problemu. Po drugie, należy zdawać sobie sprawę z tego, że rodzimi użytkownicy języka nie mówią w stu procentach bezbłędnie, i Portugalczycy nie są tutaj wyjątkiem. Na przykład sytuację, w której Simon Muchat po przyjeździe trafia na lizbońską ulicę i słyszy urywki rozmów [Pedrosa, 2011b: 50], możemy z łatwością wyjaśnić. Portugalski pojawia się w kolorowych dymkach jako fragmenty kilku różnych rozmów, w których błąd wobec gramatycznej, podręcznikowej normy pojawia się w zapisie „vou tenta fazer” zamiast „vou tentar fazer”. Zamiast formy bezokolicznikowej czasownika *tentar* (próbować), wymaganej w strukturze opisowej *ir+inf* (wyrażanie przyszłości), pojawia się forma osobowa *tenta* (3 os. l. poj.). W wypowiedzi „r” mogło zostać zredukowane lub wypowiedziane tak, że ucho Simona/Cyrila tego nie wychwytiło. Choć jest to oczywisty błąd językowy, kontekst pojawienia się wypowiedzi może być elementem łagodzącym jego wydźwięk, a nawet usprawiedliwiający, jeśli uznamy, że autor zamierzał oddać tę scenę tak, jak ją usłyszał. Jest to zatem błąd intencjonalny, który albo wskazuje na stylizację na język ulicy i staje się częścią pedrosolektu, albo jest jego częścią poprzez filtr pamięci. Obie interpretacje mogą się oczywiście łączyć, ale ani na chwilę nie tracą wymiaru stylizacyjnego. Ten błąd w wersji portugalskiej poprawiono [zob. Pedrosa, 2012a: 50]. W polskiej również się nie pojawia, co nie jest efektem korekty w procesie tłumaczenia (wydawca jasno dał do zrozumienia, że tekstów portugalskich nie redagował), a raczej poprawki już istniejącej w wersji przekazanej polskiemu wydawcy do tłumaczenia [zob. Pedrosa, 2013: 50]. Podobnie ma się zapewne sprawa „,tá bem” (forma z apostrofem, skrócona/mówiona od „,está bem”), które tylko w wersji francuskiej występuje w błędnej formie „,ta bem” [Pedrosa, 2011b: 10].

W samej dedykacji dochodzi do jeszcze jednej zabawnej sytuacji. Oryginalne zdanie francuskie „Abraço à Luis [poprawnie: «Luís»] Beira et aux organisateurs du Festival de Sobreda [...]” [Pedrosa, 2011b: 2] zostaje przetłumaczone na polski jako „Abraço Luisowi Beira i organizatorom festiwalu w Sobredzie [...]” [Pedrosa, 2013: 2]. Ten fragment jest w polskim kontynuacją struktury „dziękuję kolejnym osobom”, których imiona i nazwiska pojawiają się w następujących po sobie fragmentach. Z wersji polskiej możemy więc wydedukować, że osoba, o której mowa, nazywa się „Abraço Luis Beira” (takiego odczytania wersja francuska nie powoduje, gdyż po „Abraço”, a przed „Luis Beira”

pojawia się przyimek), podczas gdy „abraço” po portugalsku oznacza pozdrowienie (dosłownie „uścisk”, a funkcjonalnie „pozdrawiam/ściskam”). Zatem zwykle dodanie „dla”, przy zachowaniu oryginalnie egzotycznej wstawki, dałoby wersję poprawną – „Abraço dla Luisa Beiry”. Współistnienie kilku języków w wersji oryginalnej może prowadzić do takich anegdotycznych błędów, które znający język czytelnicy wychwytyją bez problemu.

Warto w kontekście stylizacji implicytnej dla języka komiksowego odnotować, że w elementach tegoż zauważamy np. różne kolory dymków⁸. Portugalski pojawia się na ogół w pomarańczowych lub bladżółtych, francuski mówiony przez Portugalczyków też jest bladżółty.

⁸ Zacytujmy w tym miejscu tłumacza tego komiksu na język polski, Wojciecha Birka, który z pozycji teoretyka komiksu podjął się interpretacji znaczeniowej gry kolorów tła dymków: „Osobnym obszarem specyficznej ekspresji są w *Portugalii* dymki dialogowe. Komiks, opowiadający o odnajdywaniu przez bohatera portugalskich korzeni, niezwykle intensywnie eksploatuje warstwę językową i brzmieniową świata przedstawionego: Komiks pełen jest odgłosów i głosów tła, urwanych wypowiedzi i różnorodnych dźwięków. Autor sięga tu po szereg zabiegów podkreślających charakter poszczególnych wypowiedzi. Najbardziej czytelnym jest kolor tła dymków dialogowych: francuskie (w oryginale) wypowiedzi Francuzów mają standardowe białe tło, Portugalczycy mówią po portugalsku na żółtym tle; głos w słuchawce telefonicznej brzmi seledynowo, gołębie gruchają na liliowo, radio gra na zielono... Jednak na tym nie koniec: są jeszcze Portugalczycy mówiący po francusku (czysto lub z akcentem) i próbujący mówić po portugalsku bohater. Wszystko to przekłada się na skomplikowaną grę kolorów tła dymków, która tworzy ideograficzny, choć nie do końca spójny i rygorystycznie przestrzegany system. Znamienna jest scena, w której bohater, podczas pierwszego pobytu w Portugalii, nagle «zakochuje się» w melodii miejscowego języka. Simon wychodzi na pełną ludzi ulicę i słyszy wokół siebie strzępy portugalskich wypowiedzi (przycaczanych *in extenso* w dymkach na bladżółtym tle). W pewnym momencie jedna z nich – jak inne niezrozumiała dla bohatera – przybiera bladobłękitny kolor tła, następnie dosłownie **przechodzi** przez uszy bohatera (dymek «wchodzi» jednym uchem, a «wychodzi» drugim) i od tej chwili wszystkie wypowiedzi nabierają tej bladobłękitnej barwy, tracąc za to po chwili swój pierwotny sens. «Słychać» je tylko jako jednolite «la la la», co jednak nie jest oznaką nieznaczącego bełkotu, a podkreśla melodyjność mowy, która zmienia się w uszach i umyśle ogarniętego estetyczną błogością bohatera w muzykę dla duszy. Zmiana koloru dymków z «obiektywnej» żółci na «subiektywny» błękit oznacza tu zmianę percepcji głosów i stanu emocjonalnego słuchającej ich postaci. Dodatkowo owej przemianie towarzyszy zniknięcie linearnie oznaczonej ramy kadrów” [Birek, 2014: 34-35].

Żonglowanie kolorami dymków może oddawać różny poziom rozumienia/słyszenia przez Simona języka portugalskiego. Jest to element w zasadzie w samym procesie przekładu nienaruszalny, ale jego integralność tonuje zachodzące siłą rzeczy spłaszczenia w wersjach tekstów tłumaczonych. Podobnie jak dodane w wersji portugalskiej znaki cytowania w wypowiedziach istniejących po portugalsku w tekście wyjściowym. Paradoksalnie więc wobec założeń Bermiana w komiksie „dodawanie” (trzecie na liście tendencji deformujących „wydłużanie”) może częściowo ocalać „superpozycje”. Czyli jedna tendencja deformująca zostaje zastosowana po to, żeby uniknąć deformacji wyższego rzędu.

W świetle tychże kolorowych dymków w jednej ze scen mamy do czynienia z bardzo ciekawą stylizacją uzyskaną za pomocą komiksowych środków wyrazu. Chodzi o rozróżnienie kolorem dymka innego (niepoprawnego, z naleciałościami portugalskimi) stylu języka francuskiego i innego języka (portugalskiego) od wypowiedzi w poprawnym francuskim. W tej scenie córka rozmawia z matką (babcią Simona) [Pedrosa, 2011b: 10]. Córka mówi w poprawnym francuskim w białym dymku, babcia najpierw po portugalsku, a potem po francusku z naleciałościami portugalskimi, w dymku takiego samego koloru – bladożółtym (kolory te są integralne dla wszystkich omawianych wersji językowych). W wersji francuskiej komiksu mamy zatem dwa różne języki i trzy różne rejestry. W wersji portugalskiej pojawia się jeden język (portugalski) i jeden rejestr (całkowicie poprawny portugalski). W wersji polskiej mamy natomiast dwa języki i trzy rejestry, gdyż wypowiedzi portugalskie zachowano, a francuski babci z naleciałościami wystylizowano tak, aby odróżniał się od rejestru polskiego wypowiedzi córki. Oczywiście w wersji portugalskiej, aby zaznaczyć kwestie z wersji francuskiej wypowiedziane po portugalsku, dodano znaki cytowania, co możemy uznać za próbę oddania innego języka za pomocą komiksowych środków wyrazu. Jednak ów przetłumaczony język francuski babci w wersji portugalskiej nie jest stylizacją – jest całkowicie poprawnym językiem portugalskim (por. Tabela 1).

W tej scenie uwagę zwraca jednak coś jeszcze. Kiedy córka mówi: „Parle en français, Maman, Martine ne comprend pas bien. . .” („Mów po francusku, mamo, Martin nie rozumie za dobrze”), odpowiedź w wersji francuskiej faktycznie pada po francusku, jednak w wersji polskiej – po polsku, a w portugalskiej – po portugalsku. Wyróżniki graficzne (kolor

dymka i znaki cytowania) nie pomagają zatrzeć tego dziwnego wrażenia. W wersji polskiej stylizacja wypowiedzi na polski z naleciałościami (oddający niepoprawny francuski) ratuje scenę, natomiast same znaki cytowania w wersji portugalskiej to jednak za mało. Wszystkie te elementy – kolor dymka, znaki cytowania i rejestr języka – są redundantne w funkcji stylizującej wypowiedź. Stylizacji polskiej odpowiadają portugalskie znaki cytowania. Jednak „portugalska” stylizacja graficzna wywiera znacznie słabszy efekt niż „polska” stylizacja językowa, pomijając już fakt, że „portugalska” deformacja zacierająca heterofonię i „portugalska” językowa sytuacja przekładowa zacierająca heterogłosję nie zostają całkowicie uratowane przez Bermanowskie egzotyzujące znaki cytowania.

Podobny przypadek obserwujemy, kiedy Simon jest odbierany w Lizbonie przez organizatorów festiwalu Salão de BD da Sobreda da Caparica [Pedrosa, 2011b: 51]⁹. Portugalczyk mówi po francusku w dymku, którego barwa może oddawać inny akcent, pewien dziwny element w jego wymowie. Francuski używany przez Portugalczyków ma na ogół inny kolor dymka niż stosowany do portugalskiego. Podobnie jak w omawianym powyżej przypadku, także tutaj mamy do czynienia ze stylizowaniem francuskiej wypowiedzi Portugalczyka w przekładzie polskim i z ponownym spłaszczeniem tego aspektu po portugalsku. Dodatkowo w wersji polskiej Simon dwukrotnie przerywa swoją wypowiedź wielokropkiem, co podkreśla jego wahanie. Pojawia się zatem dodatek wobec tekstu oryginalnego (Bermanowska deformacja), wzmocnienie stylistyczne wypowiedzi. „Francuski portugalski” z wersji polskiej ponownie zasadza się na zmiękczeniach przez używanie spółgłoski „s”, co przypomina trochę zapis w rejestrze zbliżonym do „języka pijackiego” (por. Tabela 2).

Wspominany kolor dymków spełnia nadrzędną funkcję rozróżnienia języków wypowiedzi postaci i oddania wrażenia, że oto słyszymy je tak, jakbyśmy zaglądali do głowy uczestnika wydarzeń – Simona, który po jakimś czasie przebywania w Portugalii zaczyna coraz skuteczniej wychwytywać słowa; dymkowy kolor „słyszenia” zmienia się

⁹ Dla uniknięcia zbyt dużej liczby przypisów w tekście zaznaczmy, że strony, na których pojawiają się omawiane przykłady, pokrywają się ze sobą we wszystkich wersjach językowych, przy czym tylko wersja polska nie stosuje numeracji stron.

na błądźółty, jak przy francuskim używanym przez Portugalczków. Dochodzi więc do kolorystycznego zbliżenia recepcji językowej. Stylizacja odbywa się na poziomie komiksowych jednostek integralnych, tych elementów języka komiksowego, które nie podlegają tłumaczeniu, ale w obliczu pewnych nieuniknionych zatarć Bermanowskich superpozycji kompensują częściowo pewne straty przekładowe. Aspekt kolorowych dymków ujawnia się z całą siłą komiksowych środków wyrazu, kiedy podczas pobytu w Portugalii budzą się uśpione przez długi czas w Simonie uczucia. Kolor-marker obcego języka błędnie w sekwencji, w której wspomnienie Portugalii ożywa i Portugalczycy jawią się Simonowi jako bracia [Pedrosa, 2011b: 58-59]. Podobne zonglowanie kolorystyczne pojawia się jeszcze, kiedy portugalski kuzyn Simona mówi różnymi kolorami dymków po francusku, co może np. sugerować jego nierówną wymowę [Pedrosa, 2011b: 191].

O ile w większości przypadków poprawianie wypowiedzi portugalskich w tłumaczeniu na portugalski jesteźmy w stanie uznać (choć równie uzasadnione, mając na uwadze „pamięciowy” pedrosolekt, byłoby ich niepoprawianie) i zaakceptować jako konieczność w danej sytuacji tłumaczeniowej, o tyle sytuacja, kiedy Simon uczy się portugalskiego z podręcznika, czytając na głos pewne kwestie [Pedrosa, 2011b: 60-61], jest bardziej skomplikowana i wymagałaby od tłumacza portugalskiego dłuźszej chwili refleksji. Zgodnie z ogólnie przyjętą strategią w wersji portugalskiej do niepoprawnie sformułowanego zdania po portugalsku wprowadzono poprawki, co jest konsekwentnym działaniem portugalskiego tłumacza komiksu. W tej scenie naleźało jednak raczej wziąć pod uwagę jej podwójny kontekst, uzasadniający błędne odczytanie przez Simona zdań z książki. Po pierwsze, Simon jest pijany. Po drugie, uczy się języka, więc nawet jeśli zdanie w książce jest zapisane poprawnie, to on nie musi go poprawnie czytać. To, co w wersji francuskiej jest niepoprawne, ma uzasadnienie, które przy odpowiedniej uwadze również czytelnikowi portugalskiemu pozwoliłoby uznać błędnie sformułowane w jego języku zdanie za prawdopodobne w tej właśnie sytuacji. Pozostawienie w portugalskim tekście docelowym błędów francuskiego tekstu wyjściowego byłoby udaną stylizacją wypowiedzi pijanego człowieka, który ucząc się, popełnia błędy. Nie ulega wątpliwości, że byłby to bardziej odpowiedni wybór tłumaczeniowy. Niekonsekwencją ocierającą się o zaburzenie sytuacji komunikacyjnej jest użycie w wersji

portugalskiej podwójnych znaków cytowania, podczas gdy wypowiedzi portugalskie z wersji francuskiej pojawiały się do tej pory w pojedynczych znakach cytowania (por. Tabela 3).

Jedna ze skomplikowanych stylizacji w oryginale została odmiennie potraktowana w tekstach polskim i portugalskim. Sekwencja, a w zasadzie jeden jej kadr z dialogiem, dotyczy dzieciństwa Simona i jego rozmowy telefonicznej z babcią [Pedrosa, 2011b: 81], w której pojawia się dziwny zapis wypowiedzi po portugalsku, przypominający środki językowe zastosowane już kiedyś przez autora w komiksie *Trzy cienie*. Babcia w wersji francuskiej wtrąca wypowiedź w języku przypominającym portugalski. W ramach przyjętej portugalskiej strategii przekładoznawczej została ona oczywiście zmieniona na wersję poprawną, wymazując mieszany styl wypowiedzi babci. Tłumacz w wersji polskiej zrozumiał intencje Pedrosy i wtręt quasi-portugalski zachował w oryginalnym brzmieniu (por. Tabela 4).

Do stylistycznych zgrzytów w sztuce przekładoznawczej możemy jeszcze dodać sytuację, kiedy Simon prowadzi rozmowę z podwożącym go kierowcą portugalskim, podczas której dzięki bliskości języków francuskiego i portugalskiego, oraz pomocy podręcznika do portugalskiego, Simon mniej więcej dogaduje się z kierowcą [Pedrosa, 2011b: 228-229]. W tłumaczeniu portugalskim odbiór sceny jest zaburzony, ponieważ poza komiksowymi wyróżnikami, markerami innego rejestru bądź języka, obie postaci mówią dokładnie tym samym językiem – a rozumieją się z trudnościami. W wersji polskiej sytuacja niezrozumienia została zintensyfikowana dystansem językowym między polskim i portugalskim, co też jest rezultatem niepożądanym. Zachwiana została bowiem wiarygodność sceny, w której postacie częściowo się rozumieją. Trudno uwierzyć, że mówiący po polsku Simon i mówiący po portugalsku kierowca cokolwiek ze swoich wypowiedzi rozumieją.

Podobnym zachwianiem okazuje się także kwestia kartki pocztowej, stanowiącej jeden z dodatków do głównej historii [Pedrosa, 2011b: 238]. Kartka napisana jest po portugalsku i zawiera błędy. Jej tłumaczenie umieszczono w ramach na sąsiedniej stronie. W wersji portugalskiej językowa wersja portugalska na kartce i przetłumaczona obok różnią się, to nie jest ten sam tekst, a przecież w zamierzeniu miał być. W wersji portugalskiej po prostu poprawiono błędy znajdujące się

w treści pocztówki. Rozchwiano zatem w pewnym sensie wiarygodność tego ważnego elementu narracji.

Wspominane na samym początku marginalne wstawki w angielskim (rozmowa na ulicy i pytanie o drogę do plaży [Pedrosa, 2011b: 57]) i hiszpańskim (fragment piosenki słyszanej w radio podczas podróży autobusem [Pedrosa, 2011b: 188]) zostały w obu tekstach docelowych zachowane w języku oryginalnym, co pozwala wybrzmieć wielojęzyczności tekstu w odpowiedni sposób.

Konkluzje

Skupienie się w powyższej analizie na dwóch Bermanowskich tendencjach deformujących tekst uwidocznilo, jak skomplikowanym zagadnieniem jest współistnienie w tekście wyjściowym kilku języków. Przy okazji ujawniły się również inne tendencje deformujące tekst oprócz zacierania superpozycji oraz niszczenia sieci elementów rodzimych, co wynika z natury wywodu Bermana, czyli stopniowego przechodzenia od jednej tendencji do drugiej w porządku przyczynowo-skutkowym. Każda zmiana pociąga za sobą kolejną. Ciekawe jest to, że zagłębianie się w świat przedstawiony komiksu oraz analiza występowania błędów w zachowanym języku portugalskim uprawdopodobniają ostatecznie tezę o świadomej grze swoistym mieszanym idiolektem Pedrosy, który intencjonalnie zawiera błędy. A zatem w przekładzie portugalskim, w którym w usta Portugalczyków włożono całkowicie poprawione językowo wypowiedzi, doszło do zniszczenia niejednorodności w pedrosolekcie, i to podwójnie: poprzez zignorowanie prawdopodobnej intencjonalności błędu oraz nakładającą się na to stylizację na niepoprawny język ulicy. W pokretny sposób w wersji portugalskiej liczba językowych rejestrów portugalskiego – portugalski poprawny jako przekład poprawnej francuszczyzny oraz portugalski z błędami już w tekście wyjściowym istniejący – zostałyby zachowane, gdyby owe błędy w portugalskim pozostawiono bez zmian. Wówczas opozycja portugalski poprawny vs portugalski z błędami oddawałaby liczbę owych rejestrów, choć zdecydowanie ich odbiór czytelniczy byłby inny. Czy obiektywnie ta inność byłaby mierzalna – to już inna kwestia, ale z pewnością czytelnik portugalski zastanowiłby się, dlaczego w jednym portugalskim są błędy, a w drugim nie, i doszedłby do wniosku, że jest to autorski zabieg narracyjny.

Ponieważ francuski tekst wyjściowy charakteryzuje się heteroglosją (języki: francuski, portugalski, hiszpański i angielski) i heterofonią (dwa rejestry języka francuskiego – poprawny i emigrancki, z naleciałościami), założeniem przekładoznawczym powinno być zachowanie tych zjawisk w tekście tłumaczenia czy to na polski, czy na portugalski. I faktycznie, w wersji polskiej wielojęzyczność i wielogłosowość (polski stylizowany na francuski z naleciałościami emigranckimi) zachowano. Jednak w wersji portugalskiej w naturalny sposób deformacji uległa wielojęzyczność, gdyż przekład na ten język zrównał ze sobą wypowiedzi w dwóch głównych językach oryginału. Spowodowało to szereg sytuacji, w których zachwiane zostało prawdopodobieństwo komunikacyjne, to jest rozumienie częściowe lub niezrozumienie częściowe postaci, np. rozmawiających ze sobą Francuzów i Portugalczków. Wielogłosowość również zniknęła, gdyż „dziwny francuski” stał się całkowicie poprawnym portugalskim.

Hiszpański i angielski zachowane zostały w obu wersjach tłumaczeniowych, ale ponieważ występują sporadycznie, nie powodują komplikacji w rozumieniu danych scen. Napięcie rodzi się w *Portugalii* na linii francuski–portugalski oraz w momencie poprawiania w wersji portugalskiej błędów. O ile poprawienie błędów jest uzasadnione w wypowiedziach Portugalczków (wówczas nie bierzemy pod uwagę autorskiego „filtra pamięci”), o tyle w wypowiedziach uczącego się portugalskiego Simona – już nie.

Splaszczoną sytuację językową w tłumaczeniu portugalskim ratują typowe dla komiksu elementy języka, które w procesie tłumaczenia nigdy nie ulegają deformacji. Stylizacja autorska, polegająca na nadawaniu dymkom różnych kolorów w zależności od narodowości bohatera, częściowo rozładowuje napięcie zatartych superpozycji. W tej samej funkcji pojawiają się znaki cytowania, oznaczające w wersji portugalskiej teksty oryginalnie występujące po portugalsku. Główny tekst francuski przetłumaczony na portugalski znaków tych nie ma, co pozwala odbiorcy dopatrywać się celowego umieszczenia tego markera „inności” danych wypowiedzi.

Widzimy więc, w jaki sposób język komiksowy ząbienia się z sytuacją tłumaczeniową, kompensując pewne nieuniknione deformacje z niej wynikające. Prawda jednak jest taka, że powstałe przekłady polski i portugalski dalekie są od idealnych rozwiązań tłumaczeniowych.

Komiksowy przekaz zasadza się bowiem na redundancji, a niektóre jej elementy w analizowanej sytuacji przekładowej zniknęły. Również bliskość językowa – francuski–portugalski–hiszpański – nie jest w przekładzie równorzędnie oddziałującym na czytelnika elementem.

Bibliografia:

- Berman, A. (1985/2009), „Przekład jako doświadczenie obcego”, tłum. U. Hrehorowicz, w: Bukowski, P. Heydel, M. (red.) (2009), *Współczesne teorie przekładu. Antologia*, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Kraków, s. 249-264.
- Birek, W. (2014), „Po co nam stylistyka komiksu”, w: Kiec, I., Traczyk, M. (red.), *Komiks i jego konteksty*, Fundacja Instytut Kultury Popularnej, Poznań, s. 34-35.
- Groensteen, T. (2007), *The System of Comics*, tłum. B. Beaty, N. Nguyen, University Press of Mississippi, Jackson.
- Jankowski, J. (2013), „Várias viagens: Desde uma reportagem a uma viagem ao seu torrão. Viagens na banda desenhada”, w: Daniel Álvares, M.C., Amaral Curado, A.L., Guimarães de Sousa, S.P. (red.), *O imaginário das viagens. Literatura, Cinema, Banda Desenhada*, Edição Húmos – Universidade do Minho/Centro de Estudos Humanísticos, Braga, s. 245-256.
- Pedrosa, C. (2011a), *Making of Portugal*, [on-line] <http://www.youtube.com/watch?v=KzavAGsjHr8> – 29.09.2014.
- Pedrosa, C. (2011b), *Portugal*, Aire Libre/Dupuis, Charleroi.
- Pedrosa, C. (2012a), *Portugal*, tłum. R. Pereira, ASA, Rio Tinto [przekład portugalski].
- Pedrosa, C. (2012b), *Portugal*, tłum. M. Foschini, Bao Publishing, Novara [przekład włoski].
- Pedrosa, C. (2012c), *Portugal*, tłum. A. von der Weppen, Reprodukt, Berlin [przekład niemiecki].
- Pedrosa, C. (2013), *Portugalia*, tłum. W. Birek, Timof Comics, Warszawa [przekład polski].

STRESZCZENIE

Celem artykułu jest analiza trzech wersji językowych komiksu *Portugal* Cyrila Pedrosy – oryginału francuskiego oraz przekładów na portugalski i polski – pod

kątem problemów przekładowych związanych zarówno z formą (komiks), jak i z treścią, przy wykorzystaniu klasycznych kategorii deformujących tekst przekładu sformułowanych przez Antoine'a Bermana. W toku analizy i interpretacji wyborów tłumaczeniowych ukazane zostają zmiany w tekstach przekładów wymuszone specyficzną sytuacją językową wynikającą z kreacji świata przedstawionego.

Słowa kluczowe: komiks, Cyril Pedrosa, *Portugal*, Antoine Berman, tendencje deformujące

SUMMARY

Berman's language superpositions and exotization vs *Portugal*, a comic book by Cyril Pedrosa

The present article aims towards analysing three versions of a comic book *Portugal* by Cyril Pedrosa – original French and its translations into portuguese and polish – having in mind translation problems related with form (comic book) as well as with content. The analysis uses classic text deformative categories formulated by Antoine Berman. In course of analysis and interpretation of the translators' choices we were able to show all the changes forced by specific language situation subsequent from the author's creation of the plot situation.

Key words: comic book, Cyril Pedrosa, *Portugal*, Antoine Berman, deformative tendencies

Aneks

Tabela 1

| FR [str. 10] | PT [str. 10] | PL [brak numeracji] |
|---|---|--|
| Não percebo por que é que não ficam alguns dias... | „Não percebo porque é que não ficam alguns dias...’ | Não percebo por que é que não ficam alguns dias... |
| Parle en français, Maman, Martine ne comprend pas bien... | Fala em francês, mamã, a Martine não percebe bem... | Mów po francusku, mamo, Martine nie rozumie za dobrze... |

| FR [str. 10] | PT [str. 10] | PL [brak numeracji] |
|---|--|---|
| Aaaah... En français, en français... | Aaaah... Em francês, em francês... | Aaaah... Po fransuszku, po fransuszku... |
| ,ta bem... | ,tá bem...' | ,tá bem... |
| Dé toute façon, ça né sert à rien, vous faites bien comme vou voulez... | De qualquer forma, não serve de nada, façam como quiserem... | Tak szy owak, to nis nie da, srobie sie so sechsesie... |
| Pffff... | Pffff... | Pffff... |

Tabela 2

| FR [str. 51] | PT [str. 51] | PL [brak numeracji] |
|---|---|---|
| Euh, oui... Mais alors, ilya suuuper longtemps... | Hum, sim... Mas já foi há muito tempo... | No... tak... Ale to było baaardzo dawno temu... |
| J'ai même de la famille ici! | Até tenho aqui família! | Mam tu nawet rodzinę! |
| António, pá! | ,António, pá!' | António, pá! |
| Ah! C'est bon, c'est <u>très</u> bon! | Ah! Que bom, é <u>muito</u> bom! | Ach! To dobrze, to <u>barso</u> dobrze! |
| Olha para a estrada se faz favor!! | ,Olha para a estrada, se faz favor!!' | Olha para a estrada se faz favor!! |
| Il me rend fou à conduire comme ça, cet animal!! | A conduzir assim, esta besta deixa-me doído!! | Ten zwierzak mnie dobija, prowasąc w ten sposób!! |
| Héhé... | Eheh... | Hehe... |
| Tu as de la famille ici, à Lisbonne?? | Tens familia aqui, em Lisboa?? | Masz tu rosinę, w Lizbonie?? |

Tabela 3

| FR [str. 61] | PT [str. 61] | PL [brak numeracji] |
|--|--|---------------------------------------|
| Alors... | Então... | Dobra... |
| „Pouvez-vous m'indiquer la route de la plage?” | „Pouvez-vous m'indiquer la route de la plage?” | „Może mi pan wskazać drogę na plażę?” |
| Hips | Hips | Hhik! |
| „Pode indicar-me o caminho da a praia?” | „Pode indicar-me o caminho para a praia?” | „Pode indicar-me o caminho da praia?” |

Tabela 4

| FR [str. 81] | PT [str. 81] | PL [brak numeracji] |
|---|--|---|
| Aaah... Mon petité Simon... Com'chta? Toudoubeïn? | Aah... Meu pequeno Simon... Como estás? Tudo beem? | Aaach... Mój mały Simon... Com'chta? Szysztko dopsze? |
| Euh... Ça va... | Eh... Tudo bem... | Eech... Dobrze... |
| Et toi, Mémé? | E tu, avó? | A ty, Babuniu? |