

# Kino wielojęzyczne jako pole komunikacji międzykulturowej

TERESA RUTKOWSKA

*Językiem macierzystym ludzkości nie był jeden język, był to raczej zbiór wszystkich języków. Być może Adam nie otrzymał był tego daru, został mu on tylko przyobiecany, a grzech pierworodny przerwał powolny proces jego opanowywania. Jako dziedzictwo pozostawił swym potomkom zadanie zgodnego i całkowitego opanowania wieży Babel.*

Umberto Eco, *W poszukiwaniu języka uniwersalnego*

*Każdy z nas mówi swoim językiem, innym niż inni, ale współdzielimy wszyscy tę samą strukturę duchową.*

Alejandro González Iñárritu

Kwestia języka, w jakim wypowiadają się bohaterowie filmów, budziła zainteresowanie producentów, dystrybutorów i krytyków, od chwili gdy narodziło się kino dźwiękowe. Tak jak i dziś, od początku podłoże tego zainteresowania było przede wszystkim natury ekonomicznej, chodziło o pozyskanie jak największej widowni międzynarodowej, w sytuacji gdy dźwiękowa modernizacja studiów i sal filmowych wymagała kolosalnych kosztów. Potencjał finansowy i produkcyjny Hollywood zawsze zagrażał kinematografiom europejskim. Na przełomie lat 20. i 30. filmy w rodzimych językach, których realizację wspierały tworzone pospiesznie protekcyjnistyczne regulacje prawne, miały być konkurencją dla filmów amerykańskich. Dotyczyło to paradoksalnie także Wielkiej Brytanii – brzmienie brytyjskiej mowy dobiegające z ekranu wprawiało widzów w zachwyt – jak pisze Iwona Sowińska w rozdziale *Historii kina* poświęconym przełomowi dźwiękowemu<sup>1</sup>. Swoistość kinematografii narodowych nabiera znaczenia dopiero od chwili wprowadzenia dźwięku. W Europie, zwłaszcza we Francji, Niemczech, Hiszpanii i we Włoszech, dość szybko zyskano świadomość ideologicznej siły kina, w czym język narodowy miał potężny udział, a co sprawiło, że powoli wznosiło się ono na poziom sprawy państwowej. Międzynarodowy obieg filmów narodowych, w kontekście ekonomicznym i coraz częściej politycznym, wymagał tłumaczenia mówionych dialogów, a przy tym możliwie adekwatnego (z punktu widzenia producentów i cenzury) transferu znaczeń. Dokonywało się to na różne sposoby. Jednym z najbardziej popularnych, choć zaniechanych już po kilku latach, było przygotowywanie różnojęzycznych wersji filmów (okazuje się zresztą, że nie do

końca zaniechanych, jak świadczy przykład *Nosferatu* /1979/ Herzoga przygotowanego równocześnie w wersji angielskiej i niemieckiej). Amerykanie nie rezygnowali z ekspansji. Paramount zakupiło już w kwietniu 1930 r. studio Gaumont-Saint-Maurice w Joinville pod Paryżem i wyposażyło je w nowoczesną aparaturę dźwiękową, co umożliwiło realizację obrazów w wielu wersjach językowych z tą samą lub wymienną obsadą aktorską, często pod rozmaitymi tytułami, uzupełnianych o sekwencje realizowane w Hollywood. Byli aktorzy wielojęzyczni, jak Claudette Colbert, Maurice Chevalier czy nasz Jan Kiepura, byli też tacy, którzy specjalizowali się w fonetycznej wymowie uczonych na pamięć dialogów obcojęzycznych – jak na przykład odtwórcy ról Flipa i Flapa w filmie *The Laurel and Hardy Murder Case* (1930) recytujący kwestie po niemiecku, hiszpańsku i włosku. W najlepszym okresie realizowano filmy w kilkunastu językach jednocześnie (francuskim, szwedzkim, hiszpańskim, włoskim, niemieckim, portugalskim, czeskim, duńskim, rumuńskim, serbskim, norweskim, nawet rosyjskim), w systemie ciągłym, dzień i noc, w kilku salach studyjnych. Ten proces produkcji w czasach wielkiego kryzysu okazał się dla Paramountu zbyt kosztowny, a efekt dokonań i sukces kasowy za trudny do przewidzenia, choć widownia europejska, przy wsparciu prasy i reklamy, szybko uległa magii kina hollywoodzkiego. Niemiecka firma Tobis prowadziła z sukcesem konkurencyjną wobec USA działalność we Francji i w Anglii (ich pierwszą produkcją była trzyjęzyczna wersja musicalu *City of Song* w reżyserii Carmine Gallone). Tę metodę stosowano też w innych krajach. Francuskie wersje kręcono na przykład w studio Neubabelsburg w Berlinie oraz w Londynie. Tańszym i szybszym sposobem okazał się dubbing, stosowany do dziś<sup>2</sup>. Napisy w systemie rozpowszechniania przed wojną – jak pisze we wspomnianym tekście Sowińska<sup>3</sup> – były postrzegane jako regres, poza tym gorzej wyedukowana publiczność ich nie lubiła. W 1929 r. Mussolini wydał dekret, zgodnie z którym ścieżka dźwiękowa każdego pokazywanego we Włoszech filmu musiała być nagrywana po włosku, bez względu na kraj produkcji, co miało sprzyjać utrwalaniu jedności narodu, który mówił rozmaitymi dialektami. W Hiszpanii czasów Franco i w hitlerowskich Niemczech opracowano system kwotowy filmów z napisami i dubbingowanych, ze znaczącą przewagą tych drugich<sup>4</sup>.

Publiczność dość szybko przyswoiła wygodną w odbiorze konwencję dubbingową, godząc się na niedociągnięcia techniczne, z czasem coraz mniej dotkliwie. W okresie po II wojnie światowej, kiedy w Europie Zachodniej dynamicznie rozwijały się rozmaite formy wymiany i koprodukcji filmowej (także z Hollywood), dubbing i napisy występowały obocznie. Choć kino o ambicjach artystycznych, europejskie kino autorskie preferowało napisy, to w USA filmy te – jeśli były w obiegu kinowym – zwykle dubbingowano, a wersje oryginalne z napisami udostępniano tylko w salach studyjnych. Jak wykazuje Mark Beltz<sup>5</sup>, sprawa była jednak bardziej skomplikowana. Przywołuje tu casus filmów Antonioniego. Filmy *Noc* (1961), *Zaćmienie* (1962) czy *Czerwona pustynia* (1964) powstały po światowym sukcesie *Przygody* (1960) i umożliwiły twórcom zatrudnienie międzynarodowych gwiazd, Jeanne Moreau, Alaina Delona i Richarda Harrisa, którzy – co zrozumiałe – nie mówią w tych filmach własnym głosem, lecz są dubbingowani przez włoskich aktorów, bo w tej wersji językowej zostały nakręcone. Tak też było z Anthonym Quinnem w *La stradzie* Felliniego i innymi aktorami zagranicznymi, z udziału których twórca chętnie korzystał, a także u Viscontiego, np. w *Lamparcie* z Burtem

Lancasterem (podobnie aktorzy europejscy byli z reguły dubbingowani, gdy grali w filmach amerykańskich). Tak więc wybitni artyści, niejako u źródła, byli pozbawiani ważnego środka ekspresji, co – jak w przypadku Moreau z jej bardzo charakterystycznym tembrem głosu – mogło budzić u kinomanów opór, ale nie pomniejszało rangi artystycznej tych dzieł. Jak bowiem dowodzi Beltz, wielcy twórcy kina, Antonioni, Bertolucci, Wenders czy Pasolini, jak i wielcy gwiazdorzy, są powszechnie postrzegani raczej przez pryzmat swojej indywidualności niż narodowości.

Szczególny asumpt do rozważań na temat funkcji i konsekwencji dubbingu dała *Pogarda* (1963) Jean-Luca Godarda. Włoski krytyk Adriano Arpo pisze o tej produkcji jako o *najbardziej sensacyjnym przypadku zdrady oryginalnego filmu w historii kina*<sup>6</sup>. *Pogarda* była pierwszą zagraniczną koprodukcją 33-letniego reżysera i pierwszą o tak dużym budżecie. Ale współpraca z zagranicznymi producentami obfitowała w kłopoty. Amerykanie mieli zastrzeżenia natury obyczajowej, a włoski producent, Carlo Ponti (skądinąd znakomity producent między innymi *La strady* Felliniego i zagranicznych filmów Antonioniego: *Powiększenia*, *Zabryskie Point* i *Zawód: reporter*), nie tylko skrócił film ze 103 min (w wersji amerykańskiej) do 84 min, ale w dodatku go zdubbingował, niwecząc w ten sposób zarówno sens powiązań fabularnych autotematycznej opowieści o filmowej realizacji *Odysei* oraz istotę poruszanych w niej problemów, jak i czyniąc funkcję jednej z postaci, tłumaczki Franceski, bezsensowną. Bohater filmu, scenarzysta Paul Javal (Piccoli) i jego żona Camille (Bardot) nie znają angielskiego ani włoskiego, producent Jeremy Prokosch (Palance), Amerykanin, nie mówi w żadnym obcym języku, reżyser Fritz Lang, który gra tu samego siebie, porozumiewa się z producentem i scenarzystą, ale wymaga pomocy przy pracy z włoską ekipą (akcja bowiem toczy się we Włoszech), która kieruje się typowym dla południa Włoch podejściem do dyscypliny i terminowości. Francesca, Włoszka, łączy wszystkie te postaci i umożliwia im wymianę myśli, która okazuje się wszakże jałowa, ponieważ każdy z bohaterów kieruje się własnym systemem wartości i żyje we własnym świecie. Na dramacie totalnego niezrozumienia, a także głębokiej i zasadniczej rozbieżności w pojmowaniu funkcji kina przez przedstawiciela komercyjnej wytwórni i przez ambitnego twórcę zasadza się zamysł Godarda. Brak komunikacji pogłębiają kłopoty językowe i przekłamania w tłumaczeniu (będące realnie w dużej mierze także udziałem Godarda podczas realizacji). Zresztą tłumaczka nie traktuje swego zadania zbyt skrupulatnie, zachowuje status outsiderki, dość obojętnej wobec zmagania twórczych i miłosnych komplikacji scenarzysty oraz jego żony. Ale to dzięki niej pozostali mogą mówić we własnych językach. We włoskiej wersji dubbingowanej (źle przyjętej przez widzów) snuje się ona po ekranie bez powodu, a nieporozumienia skłaniają do podejrzeń o poziom intelektualny protagonistów. *Pogarda* należy bowiem do gatunku nazywanego przez badaczy *polyglot cinema* – kina wielojęzycznego, które nie może być dubbingowane bez zniweczenia sensów, bo takowe zasadzają się na współistnieniu różnych języków. Jedynym właściwym sposobem rozpowszechniania tych filmów są więc kopie z napisami. Przy okazji warto zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt tej sytuacji, uwzględniany niekiedy w rozważaniach o proveniencji neokolonialnej, który obejmuje zresztą znacznie szersze spektrum problemów. Otóż proces przekładu dialogów (*translatio*), jak każde tłumaczenie, nie jest ideologicznie przezroczysty, zwłaszcza gdy chodzi o języki zmarginalizowane, bywa więc – jak pisze

Robert J. C. Young – *częścią procesu zdominowania, zdobycia kontroli, przemocą dokonywaną na poddawanych przekładowi języku, kulturze i ludziach*<sup>7</sup>, z drugiej jednak strony – na zasadzie dwukierunkowości – *translatio* może stać się impulsem do oporu i działania dla symbolicznie pojmowanego „tłumacza kulturowego” (często jest nim imigrant), który domaga się podmiotowego współdziałania i wnosi w przestrzeń hegemonu własny багаż kulturowy. Antropolodzy nazywają ten ruch z peryferii ku centrum „kreolizacją”.

### Polyglot cinema

Ostatnie lata przyniosły prawdziwą lawinę filmów wielojęzycznych, co w sposób oczywisty ma związek ze zmianami migracyjnymi, realnymi i wirtualnymi we współczesnym świecie. Eksplikacji kategorii *polyglot cinema* dokonał w syntetyczny sposób Chris Wahl w tekście opublikowanym w „Cinemascope”<sup>8</sup>. Wskazuje tam na nową perspektywę badawczą, która ma ujawnić  *pewne związki, które zawsze istniały, związki niewidoczne (...). Ponieważ owa nowa perspektywa po prostu próbuje „zobaczyć” języki, zamiast ich jedynie słuchać*<sup>9</sup>. Z pewnością nie chodzi tu o filmy, w których pojawiają się pojedyncze obcojęzyczne frazy, uzasadnione na przykład umiejscowieniem akcji. W jego ujęciu filmy wielojęzyczne wskazują na istnienie geograficznych, politycznych granic, wizualizują rozmaite społeczne, osobowe i kulturowe konfiguracje i poziomy komunikacyjne. Różnice językowe, a wraz z nimi różnice głębszej natury, mają tu istotne znaczenie fabularne.

Pierwsze takie filmy powstały już na początku ery dźwiękowej kina, by wspomnieć bezpretensjonalny *Halo Berlin! Halo Paryż!* (*Allo Berlin! Ici Paris!*, 1932) Juliena Duviviera o perturbacjach sercowych wynikających z kłopotów językowych i rozdzielenia geograficznego Francuzki i Niemca pracujących w centralach telefonicznych w Paryżu i Berlinie (znamienne, że w obu krajach film pierwotnie był wyświetlany bez napisów) albo ambitny film Geорга W. Pabsta *Braterstwo* (*Kameradschaft*, 1931) o solidarności francuskich i niemieckich górników wobec zagrożenia życia w przygranicznej kopalni. Cechy *polyglot cinema* mają też *Towarzysze broni* (*La grande illusion*, 1937) Jeana Renoira, gdzie różnice narodowościowe, językowe i społeczne nie unicestwiają szansy na międzyludzkie porozumienie.

Wahl sądzi, że filmom wielojęzycznym można przypisać szczególne cechy gatunkowe, konwencje i kody. Z uwagi na strukturę i temat wyróżnia następujące warianty *polyglot cinema*:

1. Film epizodyczny – gdy każdy z epizodów połączonych wspólnym tematem został zrealizowany w innym miejscu i w innym języku, jak *Noc na ziemi* Jar-muscha (*Night on Earth*, 1991).

Należy zwrócić uwagę, że ostatnie lata przyniosły kilka godnych odnotowania przykładów takich wielojęzycznych filmów, w których współuczestniczyli wybitni twórcy z różnych krajów. Mowa tu o *11.09.01* (2002) na temat zamachów z 11 września albo *Kocham kino* (*Chacun son cinéma ou Ce petit coup au coeur quand la lumière s'éteint et que le film commence* – w polskiej wersji zrezygnowano z długiego tytułu znaczącego tyle co: *Każdy ma swoje kino lub To drobne uderzenie serca, gdy gaśnie światło, a zaczyna się film* /2007/). Koncepcję *polyglot*

*cinema* oddaje doskonale projekt Larsa von Triera zrealizowany w jego *Zentropie, Wizje Europy* (2004), w którym 25 twórców z 25 krajów członkowskich Unii przedstawiło swoje impresje na temat Europy w pięciominutowych etiudach w bardzo rozmaitych konwencjach (czasem zresztą, jak w epizodzie Béli Tarra, pozbawione dialogów). Czas trwania, nie temat, był jedynym wyznacznikiem utworów złączonych w *10 minut później – Trąbka* (2002).

2. Film *przymierza (alliance)* – w którym, jak wyjaśnia Wahl, język symbolizuje zarówno zrozumienie, jak i jego brak, konfrontację stereotypów i uprzedzeń kulturowych, poszukiwanie punktów wspólnych we wrogim świecie. Często istotna jest tu rola pośrednika (tłumacza), który ułatwia taką komunikację (jak Francesca w *Pogardzie*), albo zaistnienie sytuacji zmuszającej do współdziałania.

Tak jest we wspomnianym wcześniej *Braterstwie* Pabsta czy *Niemandsland* Victora Trivasa (1931) o żołnierzach wrogich armii złączonych niedołą we frontowym okopie czy w filmie Rosselliniego *Paisa* (1946), w którym wymęczeni wojną Włosi nawiązują kontakt z aliantami. Szczególną wersją takiej opowieści jest *Kukulka (Kukuszka, 2002)* Aleksandra Rogożkina o trójce bohaterów: Laponce, Finie i Rosjaninie, którzy usiłują przetrwać w tundrze w ostatnich dniach wojny. Ten sam motyw niezrozumienia, ale rozegrany w skrajnie odmienny sposób, pojawia się potem w *Essential Killing* (2010) Jerzego Skolimowskiego.

3. Filmy, które ewokują skutki globalizacji i swobodnego przekraczania granic, jak *Lisbon Story* (1994) Wendersa ukazującego bohatera w sytuacji wyobcowania wobec niemożności, mimo prób, pokonania bariery językowej.

Do grupy tej należą też omówione dalej filmy *Babel* (2006) Alejandro Gonzáleza Iñárritu i *Między słowami (Lost in Translation, 2003)* Sofii Coppoli.

4. Filmy o emigracji, poświęcone problemom adaptacji emigrantów, tożsamości, tradycji. Wahl przywołuje tu utwory Fatiha Akin, reżysera niemieckiego o tureckich korzeniach, autora, między innymi, *Głowa w mur (Gegen die Wand, 2004)*, *Na krawędzi nieba (Auf der anderen Seite, 2007)* czy *Soul Kitchen* (2009).

Istnieje też w Europie prężny nurt kina diaspory południowo- i wschodnioazjatyckiej, afrykańskiej czy karaibskiej we Francji określane mianem *beure cinéma* (*beure* w slangu oznacza tu Araba), który jest częścią działań artystycznych o szerszym zasięgu, także w sztukach plastycznych, teatrze, muzyce i literaturze. Karim Dridi, reżyser pochodzenia tunezyjskiego, w filmie *Bye, bye* (1995) opowiada o podróży z Francji do odległej ojczyzny przodków ze świadomością drastycznych paradoksów postkolonializmu i skutków oderwania od rodzimej tradycji.

5. Filmy kolonialne to według klasyfikacji Wahla te, które ukazują sytuację obcości i wykorzenia w własnym kraju, jak cytowany przez niego niemiecki *Nigdzie w Afryce (Nirgendwo in Afrika, 2001)* Caroline Link, w którym wygnana z Niemiec hitlerowskich żydowska rodzina osiedla się w Kenii i usiłuje podporządkować swoim obyczajom (także językowym) miejscowych pracowników. Osmane Sembene, twórca senegalski, autor takich filmów jak *Xala* (1974) czy *La noire de...* (1966), często koncentrował narrację wokół kwestii języka jako symbolu niezależności (tubylczy *wolof*) lub dominancji kolonialnej (francuski).

6. Filmy egzystencjalne – tak określa Wahl filmy, których tematem jest podróż, przemierzanie przestrzeni połączone z podróżą duchową i koniecznością zmierzania się z coraz to innym, odmiennym doświadczeniem kulturowym.



*Babel*, reż. Alejandro González Iñárritu (2006)



*Między słowami*, reż. Sofia Coppola (2003)



*Kukulka*, reż. Aleksander Rogożkin (2002)

Takim filmem jest na przykład *Kamataki* (2005) kanadyjskiego reżysera Claude'a Gagnona, który opowiada o wyprawie do Japonii młodego mężczyzny o kanadyjsko-japońskich korzeniach. Nieznający języka chłopak, wychowany w zachodniej kulturze, w wielkim mieście, po nieudanej próbie samobójczej, pogrążony w depresji wywołanej śmiercią ojca, przyjeżdża do stryja mieszkającego w dżungli, z dala od metropolii. Stryj jest artystą, który praktykuje sztukę życia, a także prastarą sztukę wypalania ceramiki. Terapia, jaką proponuje bratankowi, polega na „odkrywaniu w sobie japońskości” przez zmianę perspektywy i systemu wartości oraz archaiczną, żmudną pracę w oderwaniu od jakichkolwiek akcesoriów współczesności. Trudności językowe i stan melancholii, w jakiej jest pogrążony Kanadyjczyk, sprzyjają milczeniu, refleksji i uważnej obserwacji. Opanowanie japońskiego jest ostatnim etapem tej podróży w głąb siebie.

Jak widać, powyższa klasyfikacja jest nieostra i nierozłączna, wskazuje raczej na pewne dominanty problemowe. Niektórym z wymienionych wcześniej filmów z powodzeniem można przypisać formułę mieszaną, a wiele z nich da się podciągnąć pod kategorię filmów egzystencjalnych. Należy podkreślić, że Wahl uważa filmy wielojęzyczne za wybitnie europejski gatunek filmowy, ale przykłady *Babel* Iñárritu, *Między słowami* Coppoli czy *Kalendarza* (1995) Egoyana, a także wspomnianych filmów epizodycznych, tych wreszcie, które wywodzą się od twórców z Azji czy Afryki, świadczą o tym, że i w „trzecim”, i „czwartym” kinie pozaeuropejskim tkwi duży potencjał w tej dziedzinie.

Wydaje się też, że nie od rzeczy byłoby wyróżnić osobną grupę filmów, które rozwijają kwestię komunikacji (i jej braku) z osobami głuchoniemymi i skazanymi w związku z tym na język migowy (jako język obcy) lub milczenie. Byłyby to:

7. Filmy komunikacji niewerbalnej – jak *Dzieci gorszego Boga* (reż. Randa Haines, 1986) czy *Fortepian* (reż. Jane Campion, 1993), a także wspomniany *Babel*.

Klasyfikacja Wahla odnosi się wyłącznie do filmów fabularnych, ale z pewnością interesujących przykładów mogłoby też dostarczyć kino dokumentalne, które proponuję objąć kolejną kategorią<sup>10</sup>.

8. Filmy wielojęzyczne dokumentalne.

W filmach antropologicznych ze względów poznawczych wydaje się coraz bardziej istotne udzielenie głosu bohaterom, bo – jak mówi David MacDougall – tylko film potrafi odtwarzać prawie pełną wzrokową i słuchową gamę doświadczeń werbalnych<sup>11</sup>, jak również z uwagi na przyznanie bohaterom podmiotowości. Chciałabym jednak przywołać interesujące eksperymenty dokonywane przez Brytyjczyka Alastaira Cole'a i jego stowarzyszenie producenckie Tongue Tied Films, które koncentrują się na zagadnieniu wielojęzyczności na przecięciu antropologii lingwistycznej i lingwistyki społecznej. Zrealizował on między innymi film *Do You Really Love Me?* (2011), którego bohaterami jest 6 różnojęzycznych par opowiadających o swojej miłości i różnicach kulturowych, o sposobach porozumiewania i uczenia się siebie nawzajem. Mówią o tym w językach włoskim, angielskim, francuskim, hiszpańskim, serbochorwackim, słoweńskim, rumuńskim, macedońskim, chińskim, węgierskim, czeskim i kirgiskim, własnymi słowami, słowami piosenek, a czasem słowami szkockiego psychiatry i poety R. D. Lainga. Cole zrealizował też film *C'Moan Get Aff* (2010) o tym, co definiuje język i wielojęzyczność w Szkocji z punktu widzenia kierowcy autobusu w Glasgow. W 2010 r. Amerykanie Marcia Jarmel i Ken Schneider nakręcili dokument *Speaking in Tongues* o czwórce

uczniów, których rodzice zdecydowali się posłać ich do szkół publicznych z wykładowym językiem obcym. Film opowiada o dzisiejszej Ameryce, w której 31 stanów przyjęło zasadę „English Only” dominacji języka angielskiego<sup>12</sup> – jako jedyne oficjalnego i urzędowego języka w USA, a także o obawach i uprzedzeniach wobec imigrantów, segregacji, o potrzebie wyrażania własnej tożsamości i komunikacji międzykulturowej oraz o jej skutkach społecznych w aspekcie dwu- i wielojęzyczności.

W pewnym sensie kino wielojęzyczne jest transkulturową odpowiedzią na swoisty imperializm językowy Hollywoodu. Powiada się, że *po II wojnie światowej angielski stał się „wulgatą angloamerykańskiej władzy”, wszyscy, od pani Bovary po Boga, mówią po angielsku*<sup>13</sup>, uczyniono go kinowym *lingua franca*. Jak pisze Thomas Elsaesser<sup>14</sup>, mottem tego stanu rzeczy mogłaby być ironiczno-smutna refleksja jednego z bohaterów filmu Wendersa *Z biegiem czasu (Im Lauf der Zeit, 1976): Jankesi skolonizowali naszą podświadomość*. Najdobitniej określili to Ella Shohat i Robert Stam: *Wchłaniając świat jak brzuchomówca, Hollywood ograniczyło innym grupom narodowym możliwości samoekspresji. (...) Hollywood zarówno przyczyniło się do wszechświatowego upowszechnienia języka angielskiego, jak i wykorzystało to upowszechnienie do subtelnej erozji lingwistycznej autonomii innych kultur*<sup>15</sup>. Próby w obrębie samego Hollywood przełamania tego monopolu, podejmowane np. przez Mela Gibsona w *Pasji* (zrealizowanej w języku aramejskim, łacińskim i hebrajskim /2004/) i *Apocalypto* (z wykorzystaniem języka Majów jukatańskich /2006/), mają walor przede wszystkim egzotycznej ciekawostki. Filmy wielojęzyczne w zglobalizowanej rzeczywistości bywają świadectwem oporu wobec kuszącej, atrakcyjnej, bo wszechwładnej hegemonii językowej, wskazują na potrzebę respektowania różnorodności i kondycji „pomiędzy”, hybrydycznej, płynnej, niejednoznacznej, w której różnica i czerpanie z rozmaitych źródeł tradycji stają się wartością. Z pewnością mogą dostarczyć ciekawego materiału psycholingwistom i antropologom.

### Lost in translation – saved in translation<sup>16</sup>

Film Sofii Coppoli *Lost in Translation* w Polsce wszedł na ekrany pod tytułem *Między słowami*. Paradoksalnie w polskim tłumaczeniu tytułu zaginęło to, co w wersji anglojęzycznej staje się punktem wyjścia sytuacji psychicznej bohatera i co jest kołem zamachowym dalszej akcji – czyli zagubienie w obcojęzycznej rzeczywistości. Znany aktor, Bob Harris (Bill Murray), przybywa do Tokio, by nakręcić reklamę whisky Suntory. Sekwencja kręcenia reklamy rozpoczyna się obszerną eksplikacją japońskiego reżysera, która przełożona przez tłumaczkę na angielski sprowadza się do jednego zdania: *Chce, żeby pan się obrócił i spojrzal w kamerę*. Kiedy aktor, zdezorientowany tą lapidarnością, zadaje techniczne pytanie, tłumaczka obszernie przekłada je reżyserowi, co wzmaga niepokój Boba i stan wzajemnego niezrozumienia. Widz jest w podobnej sytuacji, co Bob – japoński dialog nie jest tłumaczony, ale uderza różnica w długości fraz angielskich (krótkich) i japońskich (długich). Coppoli chodziło o to, by odbiorca – jak bohater – odniósł wrażenie obcości. Co ciekawe, w rezultacie widzwie japońskojęzyczni poczuli się dyskryminowani tą sceną do tego stopnia, że na łamach „New York Timesa” ukazało się sprostowanie Motoko Rich z owym brakującym tłumaczeniem pt. *What*



*Else Was Lost in Translation*<sup>17</sup> (autorka potraktowała zamysł reżyserski, czemu dała szerszy wyraz także w innym tekście<sup>18</sup>, analogicznie do neokolonialnej, powszechnie stosowanej praktyki nietłumaczenia języków miejscowych w zachodnich filmach podróżniczych, gdzie mowa tubylcza zwykle jest niezróżnicowanym szumem w tle). Co znamienne, jej tłumaczenie nie wnosi zbyt wiele, wskazówki reżysera są bowiem nieprecyzyjne i chaotyczne (może z wyjątkiem informacji, że Bob powinien się wzorować na Humphreyu Bogarcie z *Casablanki*), ponieważ brak komunikacji ma tu charakter wielopoziomowy i głębszy, począwszy od różnicy między konwencją reklamy a konwencją kina ambitnego. Dla Boba równie niezrozumiała okaże się potem formuła telewizyjnego show, jak i zachowanie czy ekspresja Japończyków, wreszcie styl rozrywek, jaki proponują (sceny z „masażystką” przyslaną mu do pokoju przez sponsora i w lokalu ze striptizem), przy czym jego postawa nie wynika z wrogości czy poczucia wyższości. Zmęczenie, bezsenność spowodowana zmianą czasu i pragnienie szybkiego powrotu do domu nie sprzyjają przełamywaniu dystansu. Będzie w Japonii zbyt krótko, by wniknąć głębiej w tę rzeczywistość. Zresztą owa obcość ma swoje dobre strony. Niejako skazuje dwoje bohaterów na siebie. Dlatego na pytanie poznanej w Tokio Charlotte: *Czemu oni zmieniają „r” na „l”?* Bob odpowiada: *Dla żartu, żeby zamieszać. Chcą się jakoś rozerwać, bo my ich nie bawimy.* Ona wtedy ripostuje: *Nie przyjeżdżajmy tu więcj. Nie będzie już tak zabawnie.* Rację ma zapewne Tessa Dwyer<sup>19</sup>, która zwraca uwagę na podobieństwo *Lost in Translation* do *Pogardy* Godarda w związku z problemem samotności, braku zrozumienia i empatii, skomplikowanymi układami między małżonkami i funkcją tłumaczki, której wysiłki obracają się wniwecz, bo różnice sięgają głębiej niż sens poszczególnych słów i zdań. Tytuł polski natomiast przesuwa akcent z kwestii szeroko rozumianych problemów komunikacji międzyludzkiej i transkulturowej na intymną relację Charlotte i Boba, która rozgrywa się nie na poziomie werbalnym, ale raczej na obszarze tego, co nie zostało dopowiedziane.

*Babel* Alejandro Gonzáleza Iñárritu jest chyba najbardziej spektakularnym przykładem kina wielojęzycznego ze wszystkimi tego konsekwencjami. Meksykański reżyser średniego pokolenia sam poniekąd funkcjonuje jako obywatel świata, chętnie uczestniczy w międzynarodowych koprodukcjach, na różnych obszarach językowych, zachowując przy tym indywidualny styl, który pozwala go postrzegać jako spadkobiercę latynoamerykańskiego „trzeciego kina”. Film ten uważa się dość powszechnie za ostatnią część trylogii, po *Amores Perros* (2000) i *21 gramach* (2003) – przede wszystkim za sprawą chwytu narracyjnego, który polega na uwzględnieniu czynnika sprawczego przypadkowego stykającego ze sobą ludzi, którzy w innych okolicznościach nie mieliby ze sobą nic wspólnego. W *Amores Perros* jest to wypadek samochodowy, w *21 gramach* – przeszczepione serce. *Babel* jednak ma konstrukcję bardziej skomplikowaną. Bohaterowie trzech równoległe poprowadzonych głównych wątków nigdy się ze sobą nie zetkną, bo granice polityczne, kulturowe i mentalne w globalnym świecie są nie do zniwelowania, choć łączy ich jeden, niewłaściwie użyty przedmiot – karabin myśliwski. W finale filmu, gdy widz jest w stanie rozpoznać wszystkie skomplikowane sploty akcji, fabuła na tym pierwszym poziomie – dająca się streścić niejako od końca – okazuje się dość prosta. Komplikuje się dopiero w rozgałęzieniach wątków pobocznych: japoński biznesmen po udanym polowaniu w Maroku w dowód wdzięczności da-

rowuje swój karabin miejscowemu przewodnikowi. Ten sprzedaje go pasterzowi kóz, który kupuje go dla nastoletnich synów, by mogli bronić stada przed szakalami. Chłopcy wypróbują możliwości broni, a jeden z nich celuje do przejeżdżającego autokaru wycieczkowego. W rezultacie poważnie ranna zostaje amerykańska turystka (Cate Blanchett), która wyjechała do Maroka z mężem (Brad Pitt), by odnaleźć spokój po nagłej śmierci najmłodszego dziecka. Rozpoczyna się walka o jej życie. Zaangażowani są w nią mieszkańcy wioski, w której zatrzymał się autobus, a pośrednio – choć mało skutecznie – także miejscowa policja i ambasada amerykańska, dla których ważniejsze jest jednak ustalenie, czy doszło tu do zamachu terrorystycznego. Chłopców i ich ojca policja dopada w górach, a gdy starszy z nich zostaje postrzelony (zastrzelony?) przy próbie ucieczki, młodszy poddaje się i bierze winę na siebie, w przeświadczeniu że Amerykanka nie żyje. Tymczasem w San Diego meksykańska opiekunka dwojga dzieci wspomnianej pary Amerykanów zabiera je ze sobą na ślub syna po drugiej stronie granicy, bo nie ma ich z kim zostawić. Tam odbywa się ceremonia zaślubin i huczne wesele. Komplikacje w drodze powrotnej sprawiły, że znalazła się z dziećmi na przygranicznej pustyni w obeszładniającym upale. Oddaliła się, by szukać dla nich pomocy. W rezultacie odnalezione dzieci zostają odesłane do domu, a ona deportowana ze Stanów Zjednoczonych z wilczym biletem. Natomiast w Tokio głuchoniema córka japońskiego biznesmena zмага się z traumą po samobójczej śmierci matki, z własnym burzliwym procesem dojrzewania i samoakceptacją oraz trudną relacją z ojcem. Policjantów poszukujących właściciela marokańskiego karabinu podejrzewa o to, że prowadzą śledztwo w sprawie śmierci matki. Niepokój pcha ją do samoniszczących, ryzykownych działań. Krucho porozumienie z ojcem w końcowej scenie daje jednak nadzieję na osiągnięcie spokoju.

Akcja w filmie nie toczy się więc w porządku chronologicznym, tylko synchronicznym. Rozgrywa się naprzemiennie w trzech miejscach oddalonych od siebie geograficznie, z uwzględnieniem sfer czasowych: w pustynno-górkim krajobrazie Maroka, na granicy Stanów Zjednoczonych i Meksyku oraz w wielkomiejskiej scenarii Tokio. Do każdego z tych miejsc przypisani są „tubylczy” bohaterowie, którzy – poza „historią z karabinem” – rozwijają swoje własne historie. Są różnej narodowości i posługują się różnymi językami: angielskim, arabskim, berberyjskim, hiszpańskim, francuskim, japońskim i migowym (japońskim). W tej współczesnej wieży Babel niełatwo im wyjść poza własny krąg kulturowo-językowy i choć na pozór ich drogi nieustannie się przecinają, każda próba przekroczenia tego kręgu jest obciążona ryzykiem niezrozumienia, zwłaszcza gdy natrafia na opór władzy strzegącej porządku i litery prawa. W sytuacjach granicznych ponad różnicami może się jednak nawiązać nić porozumienia, wyzwalając współczucie. Richardowi i Susan, czekającym bezskutecznie na pomoc medyczną, bezinteresownie pomaga tamtejszy tłumacz-przewodnik i jego współplemieńcy, donosząc wodę i żywność, miejscowy weterynarz, który za pomocą dostępnych mu środków ratuje Susan przed wykrwawieniem się na śmierć i właścicielka chaty usmierzająca cierpienie rannej kobiety oszałamiającym ziołem. Pasterze, ojciec i synowie jednoczą się w obliczu śmierci. Niania Amelia zyskuje pocieszenie w ramionach kochającego syna. Empatyczna reakcja policjanta wydobywa Cheiko z otchłani samotności, na którą skazuje ją kalectwo. Wydaje się jednak, że Iñárritu wskazuje przede wszystkim na jeden ponadkulturowy czynnik wspólnotowy – to nieusuwalna odpowie-

działność dorosłych za dzieci ponoszące, nawet bez udziału złych intencji opiekunów, wszystkie konsekwencje niewłaściwych wyborów rodziców.

W filmie *Kukulka* Aleksandra Rogożkina stan niemożności porozumienia językowego osiąga apogeum. Historia nosi znamiona magicznej baśni, w której centralną rolę odgrywa kobieta, uosobienie biologicznej siły przetrwania, obdarzona w dodatku mocą uzdrawiania. Akcja rozgrywa się w Laponii w ostatnich dniach II wojny światowej, po zerwaniu przez Finlandię sojuszu z Niemcami i po rozejmie z ZSRR. Wycofujący się z linii frontu niemiecki oddział zostawia na pewną śmierć przykutego do skały fińskiego żołnierza przebranego w mundur SS. W tym samym czasie i miejscu samochód konwojujący kapitana wojsk radzieckich, niesłusznie oskarżonego o szpiegostwo przez oddziałowego politruka, zostaje ostrzelany przez radzieckie samoloty. Ciało żołnierzy odnajduje młoda kobieta mieszkająca samotnie na farmie reniferów. Gdy szykuje prowizoryczny pogrzeb, okazuje się, że niedoszły więzień żyje. Zabiera go więc do chaty i leczy z ran. Wkrótce na tę samą farmę, jedyną w okolicy, dociera Fin, który zdołał się uwolnić z uwięzi. Gdzieś w oddali przetacza się front. Rosjanin, Fin i Laponka nie znają innych języków poza własnym. Rosyjski, fiński i lapoński są na tyle odmienne, że nie dają żadnej możliwości werbalnego kontaktu, ale bohaterowie mówią bezustannie, opowiadają swoje historie, wyrażają opinie i sądy o świecie, udzielają sobie rad, a nawet się kłócą. Sens wypowiedzi każdego z nich pozostaje nieznanym dwojgu pozostałym – dociera on tylko do widzów w postaci napisów. Widz o bohaterach dowiadyuje się coraz więcej. Wie, z jakich rodzin pochodzą, jakie mają wykształcenie, jakie upodobania i plany na czas pokoju. Oni sami zaś do końca nic o sobie nie będą wiedzieć. Nie mogą być pewni nawet swoich imion (Rosjaninowi Fin przypisuje imię, które w rzeczywistości jest często powtarzaną w wyniku zniecierpliwienia odzywką: *Paszoł*). Za sprawą zabiegów gospodyni początkowa wrogość obu mężczyzn, walczących wcześniej po dwóch stronach frontu, przeradza się w pewien rodzaj męskiej solidarności, gdy zaczynają współpracować w pracy na farmie. Co godne uwagi, mężczyźni tylko raz łączą wspólne doświadczenie kulturowe – gdy kąpią się w zaimprovizowanej łaźni, co przez kobietę przeświadczoną, że nadmierna dbałość o higienę zagraża zdrowiu, zostaje odebrane z ciekawością i niepokojem. Innym razem Fin i Laponka jednoczą się przeciwko Rosjaninowi niechęcią do spożywania grzybów uznawanych przez nich za trujące. Ale Laponka jest opiekuńcza, pogodna i wyrozumiała, jej oczekiwania są proste i odnoszą się do najbardziej elementarnych sfer bytowania. Pomiedzy owdowiałą kobietą a mężczyznami narasta napięcie erotyczne. Potem następują zdarzenia, które zakłócają dotychczasową równowagę. Kobieta wybiera na partnera młodego Fina. Pod wpływem zazdrości, ale też na skutek złej interpretacji zachowania Fina, Rosjanin do niego strzela, ciężko go raniąc. W tym samym momencie dowiadyuje się ze znalezionej ulotki, że wojna się skończyła. Przynosi więc rannego do domu i oddaje w ręce kobiety, która nie zna przyczyny tragedii, ale wkłada cały wysiłek w przywrócenie umierającego do życia. Potem z kolei obdarza swą łaską Rosjanina. Kiedy w końcu mężczyźni ją opuszczą i każdy pójdzie w swoją stronę, ona wyda na świat bliźnięta, którym opowie własną wersję wojennych zdarzeń, piękniejszą i szlachetniejszą niż ta, która zapisała się w świadomości widza. Film ma czytelne przesłanie pacyfistyczne – koncentruje uwagę na ludziach nieświadomych mechanizmów, które rozpętują spiralę zniszczenia i zgłady, pragnących powrotu do zwykłej, spokojnej egzystencji.

Film *Wizje Europy* (2004) według koncepcji von Triera oddaje głos młodym twórcom kina europejskiego. W pewnym sensie można go traktować jako historyczną kontynuację idei Europy zarysowanej przez von Triera w jego filmie *Europa* z 1995 r. Twórcy ze wszystkich państw zjednoczonej Europy dostali za zadanie realizację pięciominutowych filmów, które syntetycznie zobrazują ich własną, osobistą koncepcję tego, co dzisiaj oznacza Europa. Formuły poszczególnych filmów są bardzo rozmaite, od pozbawionych dialogu etiud (poetyckiej litewskiej Šarūnasa Bartasa, metaforycznej gorzkiej Petera Greenawaya czy boleśnie ironicznej Małgorzaty Szumowskiej), po reportaże publicystyczne (jak ten włoski Franceski Comencini o zatruciu chemicznym okolic Wenecji czy portugalski – o tragicznym losie uciekinierów z Afryki, którzy giną w wodach Morza Śródziemnego). Kwestii emigracji i integracji, zamykania i otwierania granic jest poświęcona większość filmów wchodzących w skład projektu. Niektóre dotyczą też różnic językowych. O tym w satyrycznym tonie opowiada film luksemburski Andy’ego Lauscha, obrazujący lekcję „luksemburskiego” dla prostytutek ze Wschodu, czy hiszpański film o szkole podstawowej w Maladze, w której uczą się dzieci różnych narodowości, a także przewrotny film duński, którego bohater ma kłopot z prawidłowym wypowiedzeniem słowa „Europa” po angielsku. W epizodzie czeskim korespondenci, przedstawiciele ambasad i zagranicznych instytutów kultury w Pradze z dużym trudem i nie najlepszym skutkiem podejmują próbę odśpiewania (*a capella*) czeskiego hymnu. Wydzźwięk projektu jest raczej pesymistyczny niż radosny. Widać też wyraźny podział na Europę starą (zasobniejszą) i nową (uboższą – tu szczególnie dramatyczną wymowę ma niemy film węgierski Béli Tarra pokazujący w długiej jeździe kamery niekończący się szereg ludzi stojących w kolejce po rację żywnościową).

Podobne projekty jak ten zrealizowany przez Zentropę są również podejmowane na mniejszą skalę przez inne studia. Warto tu wspomnieć o inicjatywie francuskiej grupy Nisi Masa, której działania są nastawione na współpracę młodych twórców z różnych krajów europejskich, czy Polyglot Cinema w fińskim Turku. Obie te organizacje, działające razem ze wspomnianym wcześniej Alastairem Colem, promują przedsięwzięcia międzynarodowe, poza głównym nurtem kina i politycznymi grupami nacisku. Ich ostatni projekt to *Ciné Boat Films* z czerwca 2011 r., gdy grupa 18 młodych twórców europejskich podróżowała po wyspach archipelagu Turku, rejestrując specyficzne zachowania kulturowe ich mieszkańców. Coraz częściej organizuje się też tego typu działania nieprofesjonalne za pośrednictwem Internetu w ramach tzw. crowdsourcingu, by wspomnieć o projekcie Randall Halla, profesora filmo- i medioznawstwa na uniwersytecie w Pittsburghu, z 4 lipca 2011 r., oddającym głos osobom z całego świata pod hasłem współpracy i integracji międzynarodowej.

Powyższy szkic jest daleki od wyczerpania problemu *polyglot cinema*, sygnalizuje jedynie najbardziej wyraziste jego aspekty. Wydaje się, że sensowna analiza tych zagadnień wymaga ujęcia interdyscyplinarnego w szerokiej perspektywie historycznej.

TERESA RUTKOWSKA

- <sup>1</sup> I. Sowińska, *Przełom dźwiękowy*, w: *Historia kina. Kino klasyczne*, t. 2, red. T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska, Universitas, Kraków 2011, s. 56.
- <sup>2</sup> O wielojęzycznych wersjach filmów amerykańskich i dubbingu por. np. C. G. Crisp, *The Classic French Cinema 1930-1960*, Indiana University Press, Bloomington – Indianapolis 1993, s. 21-25.
- <sup>3</sup> I. Sowińska, dz. cyt., s. 62.
- <sup>4</sup> Por. M. Beltz, *The Name above the (Sub)Title: Internationalism, Coproduction, and Polyglot European Art Cinema*, „Camera Obscura” 2001, 46, t. 16, nr 1, s. 34. Por. też M. Nornes, *Cinema Babel. Translating Global Cinema*, University of Minnesota, Minneapolis 2007. Por. też M. Hendrykowski, *Słowo w filmie: historia, teoria, interpretacja*, PWN, Warszawa 1982.
- <sup>5</sup> M. Beltz, dz. cyt., s. 9.
- <sup>6</sup> Cyt. za J. Tobisch, *Film within Film – Self reflexivity in European Auteur Cinema*, Grin Verlag 2008, s. 25.
- <sup>7</sup> R. J. C. Young, *Postkolonializm. Wprowadzenie*, tłum. M. Król, Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2012, s. 162.
- <sup>8</sup> C. Wahl, *Discovering a Genre: The Polyglot Film*, „Cinemascope – Independent Film Journal”, t. 1, January-April 2005. Por. też. *World Cinemas. Transnational Perspectives*, red. N. Đurovičkova, K. Newman, Routledge, New York – London 2010.
- <sup>9</sup> Por. C. Wahl, dz. cyt., s. 2.
- <sup>10</sup> Pisze o tym Verena Berger w tekście *Voices against the Silence: Polyglot Documentary Films from Spain and Portugal*, w: *Polyglot Cinema. Migration and Transcultural Narration in France, Italy, Portugal and Spain*, red. V. Berger, M. Komori, Lit Verlag, Münster 2010, s. 211-225.
- <sup>11</sup> D. MacDougall, *Kino transkulturowe*, cz. 1, „Kwartalnik Filmowy” 2004, nr 47-48, s. 94; także por. tegoż, *Kino transkulturowe*, cz. 2, „Kwartalnik Filmowy” 2005, nr 49-50, s. 321-331. Zob. także: S. Sikora, *Film i paradoksy wizualności. Praktykowanie antropologii*, Studia Ethnologica, Wydawnictwo DiG, 2012.
- <sup>12</sup> Prawo to zyskało na znaczeniu po wojnie secesyjnej, kiedy to zniesiono legalność urzędową języka francuskiego. Dziś walka o powszechność tego prawa zderza się z ruchem na rzecz mniejszości narodowych. Rząd federalny jednak nie specyfikuje, który język jest językiem oficjalnym, choć większość dokumentów powstaje wyłącznie po angielsku.
- <sup>13</sup> E. Shohat, R. Stam, *The Cinema after Babel: Language, Difference, Power*, „Screen” 1985, 26, nr 3-4, s. 121-128.
- <sup>14</sup> T. Elsaesser, *European Cinema. Face to Face with Hollywood*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2005, s. 39.
- <sup>15</sup> E. Shohat, R. Stam, *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*, Routledge, London 2003, s. 191-192.
- <sup>16</sup> Pod tytułem *Lost in Translation* (pol. wyd. *Zagubione w przekładzie*, Aneks, Londyn 1995) ukazała się w 1995 r. książka Evy Hoffman, urodzonej w Polsce pisarki i językoznawczynie, która opowiada o zmianie tożsamości językowej i psychologicznych skutkach tego procesu dokonującego się stopniowo po jej wyjeździe z kraju wraz z rodziną w wieku 11 lat do Kanady. Z kolei Stanisław Barańczak opublikował zbiór esejów na tematy translatologiczne pt. *Odnalezione w tłumaczeniu* jeszcze w 1992 r. Do tego też – w pewnym sensie – nawiązuje tytuł rozdziału.
- <sup>17</sup> <http://www.nytimes.com/2003/09/21/style/what-else-was-lost-in-translation.html> (dostęp: 25.01.2013).
- <sup>18</sup> M. Rich, *Land of the Rising Cliché*, „The Age”, 17.01.2004. Na tekst ten zwróciła uwagę Tessa Dwyer, *Universally Speaking: „Lost in Translation” and polyglot cinema*, <http://www.lans-tts.be/img/NS4/Dwyer.PDF> (dostęp: 25.01.2013).
- <sup>19</sup> Autorka zwraca uwagę również na podobieństwo pewnych motywów obrazowych, na przykład sekwencji początkowej, w której kamera przesuwa się wzdłuż leżącego ciała bohaterki. Por. T. Dwyer, dz. cyt.