

## Komunikacja wielojęzyczna w sztuce filmowej

Tłumaczenie dzieł literackich i filmowych jest niekwestionowanym i niezastąpionym sposobem udostępnienia ich szerokiemu kręgowi odbiorców. Tymczasowe zawieszenie logiki rzeczywistego świata, w której znajomość lub niezajomość danego języka obcego decyduje o możliwościach poznawczych, nie podlega dyskusji. To samo odstępstwo od logiki dnia codziennego na rzecz zasad recepcji wytworów fikcji następuje w przypadku filmów kręconych w innym języku niż ten, którym w rzeczywistości musieli (w filmach opartych na faktach historycznych) lub musieliby posługiwać się bohaterowie w obrębie przedstawianego świata. I tak nikogo nie dziwi Tom Cruise wcielający się w *Walkirii* (2008) w postać niemieckiego oficera i konwersujący w płynnej angielszczyźnie z innymi członkami Wehrmachtu.

Sytuacja robi się bardziej skomplikowana, gdy prezentowana jest komunikacja z udziałem osób posługujących się zwykle językiem innym niż zrozumiały dla widza główny język filmu, a w szczególności komunikacja w innym języku. Wybierając sposób przewyciężenia barier komunikacyjnych między bohaterami, autor scenariusza musi liczyć się z zasadami wiarygodności w ramach narzuconych przez daną konwencję, a jednocześnie zazwyczaj z koniecznością przedstawienia epizodu komunikacji w taki sposób, by był on zrozumiały dla widza. Z jednej strony przedstawienie komunikacji między postaciami pochodzącymi z różnych krajów powinno na ogół liczyć się z faktem, że świat zamieszkały jest przez ludzi mówiących różnymi językami, którymi nie wszyscy posługujemy się z równą sprawnością. Z drugiej strony nie należy ignorować tak zwanego *suspension of disbelief*, gotowości widza do akceptacji fikcyjnej logiki dzieła artystycznego,

ograniczonej tylko konwencją gatunkową i niezgodnej z logiką rzeczywistości. W ramach szczególnie mało restrykcyjnych konwencji dopuszczalny jest nawet przypadek skrajny, w którym twórca filmu po prostu nie przyjmuje do wiadomości zróżnicowania językowego świata istniejącego poza fikcyjnymi realiami filmu. Akceptacja alternatywnej logiki jest w tym przypadku naturalną kontynuacją powszechnych zasad recepcji wytworów fikcji; zgodnie z tymi zasadami odbiorca

akceptuje fantazję jako obiektywną rzeczywistość w czasie, w którym otoczony jest fantazją, a kiedy ta się kończy, nie wymaga, by wszystkie opowiedziane historie były ze sobą w zgodzie (...) tak jak wymaga tego od doświadczeń napotykanych w realnym życiu. Poeta i słuchacz nie są zobowiązani do zintegrowania sztucznego świata poezji z rzeczywistym światem swojej codziennej egzystencji na podstawie zasad logicznego myślenia (Caudwell 1973, s. 43).

Chociaż zawieszenie wymogu liczenia się z rzeczywistością stanowi powszechną cechę recepcji dzieł filmowych, różne gatunki różnią się co do stopnia tolerancji dla rozmijania się z logiką rzeczywistości. W obrębie tego samego gatunku mogą również wystąpić różnice w sposobach obchodzenia się z komunikacją interkulturową wynikające z różnic co do zamierzonego efektu dzieła, to znaczy sposobu jego oddziaływania na odbiorcę.

W procesie przedstawiania komunikacji między osobami reprezentującymi różne kraje i języki rodzime znajduje zastosowanie szereg różnorodnych technik. Niniejszy artykuł stawia sobie za cel zdefiniowanie ich w oparciu o autentyczne przykłady, jak również wskazanie sposobu ich funkcjonowania w obrębie poszczególnych gatunków, ze szczególnym uwzględnieniem technik zorientowanych na maksymalizację poczucia realności w odbiorze filmu i tym samym zdolności odbiorcy do identyfikacji z protagonistami. Ponadto ukazano na przykładach, jak poszczególne techniki i ich kreatywne przekroczenia dają się wykorzystać do tworzenia efektów komicznych.

## 1. Techniki przedstawiania komunikacji obcojęzycznej i interkulturowej

### 1.1. Zrozumiałość

Przy zastosowaniu wymienionych tu technik i strategii komunikacja werbalna z udziałem postaci reprezentujących różne języki rodzime jest zrozumiała dla widza, niezależnie od stopnia jego znajomości języków obcych.

#### (1) Ignorowanie wielojęzyczności

W tej konstrukcji kwestia zrozumiałości przekazu mającego miejsce w warunkach komunikacji interkulturowej nie powstaje w ogóle. Wszystkie istoty ludzkie,

jak również przybysze z gwiazd, posługują się tym samym językiem. To proste rozwiązanie znajduje często zastosowanie w komediach i innych popkulturowych gatunkach filmowych takich jak film akcji, fantasy czy science fiction, których konwencje minimalizują wymagania odnośnie do realizmu.

**Przykład:** *To nie tak jak myślisz, kotku*, 2008, komedia zrealizowana w języku polskim. Do polskiego hotelu przybywa para stereotypowych Brytyjczyków, perfekcyjnie posługujących się językiem polskim i rozmawiających w tym języku również między sobą; źródło tego stanu rzeczy pozostaje bez wyjaśnienia.

W filmach, w których wielorakość języków jest wzięta pod uwagę, a intencją twórców jest udostępnienie widzowi treści toczonych w nich dialogów, zastosowane zostają środki extradiegetyczne – zewnętrzne w stosunku do narracji, czyli opowiadanej historii – takie jak napisy lub lista dialogowa, lub też diegetyczna inscenizacja, w której sama narracja zawiera elementy umożliwiające widzowi śledzenie interakcji toczącej się w warunkach wielojęzyczności.

### (2) Nacechowanie języka postaci obcojęzycznych

Cudzoziemcy mówią w języku odbiorcy (głównym języku filmu), ale ich umiejętności językowe odbiegają od perfekcji – są rozpoznawalni na podstawie wymowy, robią błędy syntaktyczne i leksykalne, niekiedy również wtrącają wyrażenia z innych języków. Trudności w komunikacji i przypadki znaczących pomyłek i błędnych interpretacji mogą zostać stematyzowane i odgrywać rolę w przebiegu akcji.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*, 1984, dramat antywojenny zrealizowany w języku niemieckim. Podczas pobytu w polskim więzieniu niemieckojęzyczny protagonista – młody żołnierz wzięty do niewoli po kapitulacji Niemiec w drugiej wojnie światowej – porozumiewa się z polskimi współwięźniami, lekarzem więziennym i oficerem śledczym po niemiecku, przy czym są oni oznakowani jako osoby posługujące się tym językiem jako obcym poprzez niedoskonałą wymowę i inne niedociągnięcia.

### (3) Postać dwujęzyczna jako tłumacz

W epizodach komunikacji między postaciami reprezentującymi różne języki rodzime używany jest język nieznanый zarówno widzowi, jak i niektórym uczestnikom komunikacji. Akcja filmu stawia do dyspozycji bohaterów tłumacza, który umożliwia im komunikację; w ten sposób jej treści stają się zrozumiałe również dla widza.

**Przykład:** ponownie *Der Aufenthalt*. Główny bohater zostaje przesłuchany przez polskiego współwięźnia po trafieniu do wspólnej celi; przesłuchanie odbywa się za pośrednictwem innego współwięźnia władającego obydwoma językami.

### (4) Powtórzenie w języku odbiorcy

W tym przypadku autor przekazu w języku obcym przejmuje jednocześnie rolę tłumacza i powtarza swoją wypowiedź w głównym języku filmu, by udostępnić jej

treść innym postaciom niewładającym tym językiem; w ten sposób staje się ona zrozumiała również dla widza.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*. W trakcie wizyty u lekarza niemiecki protagonista jest prowokowany seksualnie w obecności innych kobiet przez obecną tam współwięźniarkę. Reagując na to, lekarz wyjaśnia kobietom po polsku, że mają do czynienia z esesmanem i mordercą, i powtarza część przekazu po niemiecku na użytek protagonisty, aby ten zdał sobie sprawę ze swojej stygmatyzacji.

### (5) Protagonista jako tłumacz

Szczególny przypadek zastosowania tłumaczenia to „efekt doktora Watsona“; osobą władającą językiem nieznanym odbiorcy jest tu jedną z centralnych postaci, która przekłada przekaz obcojęzyczny na główny język filmu na użytek innej postaci, przez co staje się on również zrozumiały dla widza. Technika ta przywodzi na myśl przygody *Sherlocka Holmesa* autorstwa Arthura Conan Doyle’a, gdzie genialny detektyw wyjaśnia swoje procesy dedukcyjne narratorowi pierwszoosobowemu, doktorowi Watsonowi; w ten sposób zostają udostępnione czytelnikowi.

**Przykład:** *Around the World in 80 Days*, 2004, komedia zrealizowana w języku angielskim. Jeden z protagonistów, Chińczyk z pochodzenia, tłumaczy wypowiedzi drugorzędnych postaci w języku chińskim na użytek angielskojęzycznego towarzysza podróży w trakcie ich wspólnego pobytu w chińskiej wiosce; przekłada między innymi głośne okrzyki współwięźnia trzymanego w dybach i uskarżającego się na nudę.

W przeciwieństwie do wymienionych powyżej elementów diegetycznej inscenizacji, środki ekstradiegetyczne, czyli przede wszystkim napisy w języku widza, są zabiegiem niekryjącym swojej sztuczności. Napisy oferują widzowi dodatkową wiedzę na temat sytuacji, której nie posiadałby, będąc świadkiem przedstawionych wydarzeń bezpośrednio, czyli bez pośrednictwa ekranu filmowego, gdyż zawarte w nich epizody komunikacji obcojęzycznej byłyby dla niego niezrozumiałe. Można tu dodatkowo wyodrębnić dwie konstelacje w zależności od tego, czy wypowiedź w języku obcym jest zrozumiała dla protagonisty jako postaci, z którą potencjalnie identyfikuje się odbiorca filmu.

### (6) Środki ekstradiegetyczne tłumaczące przekazy zrozumiałe dla głównych postaci

W fikcyjnej rzeczywistości dzieła filmowego jedna z głównych postaci rozumie lub wypowiada tekst w obcym języku; widz poznaje jej treść dzięki napisom w głównym języku filmu (sporadycznie znajduje zastosowanie również *voice over*, lista dialogowa odczytywana przez niewidocznego lektora). Tym samym w proces recepcji filmu wkracza w widoczny sposób wszytkowiedzący narrator. Iluzja dzielenia punktu widzenia z bohaterem filmu nie jest zamierzona i nie powstaje.

**Przykład:** *Lalka*, 1977, serial zrealizowany w języku polskim. W kluczowej scenie narzeczona protagonisty, łudząc się, że nie włada on angielskim, prowadzi

w tym języku rozmowę o intymnej treści ze swoim kochankiem w obecności narzeczonego. W efekcie zaręczyny zostają rozwiązane. Na potrzeby widza treść rozmowy oddają napisy w języku polskim.

### (7) Środki ekstradiegetyczne jako instrument ironii dramatycznej

Napisy tego rodzaju oddalają odbiorcę w jeszcze większym stopniu od iluzji bezpośredniego śledzenia toczącej się akcji wraz z bohaterem filmu. Wypowiedź w obcym języku jest zrozumiała dla widza, gdyż jej znaczenie tłumaczy napis w głównym języku filmu; w przeciwieństwie do widza nie rozumie jej natomiast postać filmowa, poddana ograniczeniom zgodnym z realiami filmu. Ogranicza to wydatnie możliwość identyfikacji widza z daną postacią, gdyż konsekwencją zastosowania napisów jest różnica w ich stanie wiedzy.

**Przykład:** *Killers*, 2010, komedia zrealizowana w języku angielskim. W trakcie pobytu w Monaco amerykańska protagonistka zostaje zagadnięta w windzie po francusku przez nieznanego mężczyznę. Jego próby nawiązania rozmowy, zrozumiałe dla widza dzięki towarzyszącym im napisom, napotykają na przeszkodę – protagonistka nie mówi po francusku, choć niechętnie się do tego przyznaje.

### 1.2. Częściowa zrozumiałość

Wypowiedź w języku obcym nie jest w całości zrozumiała dla widza, ale może on uchwycić sedno sprawy. Wymienione poniżej techniki udostępnienia są środkami diegetycznej inscenizacji. Należy przy tym zaznaczyć, że również napisy niekiedy oddają tylko z grubsza sens wypowiedzi, pomijając mniej istotne szczegóły.

### (8) Mieszanie języków w poszukiwaniu wyrażeń obcojęzycznych

Postać filmowa posługuje się językiem obcym, ale w sposób niedoskonały, i z trudem szuka odpowiednich słów; widz staje się świadkiem „głośnego myślenia” w głównym języku filmu, przemieszonym z odpowiednikami w języku obcym. Użycie języka obcego zostaje zasygnalizowane, ale widz jest w stanie śledzić dany epizod komunikacji bez jego znajomości. Ten wysoce sztuczny chwyt znajduje zastosowanie tylko w gatunkach filmowych, których wymogi co do realizmu są niewielkie, na przykład w komediach. W zależności od tego, czy wypowiedź w obcym języku ulega przełożeniu na główny język filmu w części czy też w całości, mamy tu do czynienia ze zrozumiałością całkowitą lub częściową.

**Przykład:** *Private Benjamin*, 1980, komedia zrealizowana w języku angielskim. Amerykańska protagonistka rozmawia przez telefon ze swoim francuskim dekoratorem wnętrz, któremu wyjaśnia, jak należy przysposobić dom jej narzeczonego do uczytu weselnej. Widz zapoznaje się z jej życzeniami, ponieważ przyszła panna

młoda z trudem szuka słów i pomaga sobie angielszczyzną przed powtórzeniem ich po francusku.

### (9) Kontekst jako wskazówka interpretacyjna

Komunikacja odbywa się w nieznanym widzowi języku obcym. Pomocne w domyśleniu się jej treści są wskazówki wynikające z kontekstu sytuacyjnego, włączając w to przekaz wizualny, między innymi tzw. mowę ciała postaci uczestniczących w epizodzie. Ze szczególną odmianą tej techniki mamy do czynienia w sytuacji, gdy postać filmowa będąca odbiorcą przekazu w filmie również nie zna języka przekazu, w wyniku czego nadawca upraszcza jego werbalną formę i pomaga sobie środkami parawerbalnymi, na przykład gestykulacją. Niezrozumiałość werbalnego przekazu dla filmowego odbiorcy uzasadnia użycie tego typu środków przez filmowego nadawcę, przez co epizod komunikacji może być (częściowo) zrozumiały dla widza bez uszczerbku dla realizmu przedstawionej sytuacji.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*. Strażnik w polskim więzieniu używa krótkich komend w języku polskim popartych gestami, za pomocą których nakazuje niemieckojęzycznemu więźniowi wstać, iść ze sobą czy stanąć w wyznaczonym miejscu.

### (10) Uproszczenie przekazu w języku obcym

Przekaz przybiera postać krótkiej prostej wypowiedzi w języku obcym. Zawiera ona powszechnie znane internacjonalizmy lub słowa etymologicznie spokrewnione z odpowiednikami w głównym języku filmu, umożliwiające widzowi przynajmniej ogólne zrozumienie treści przekazu.

### (11) Formuły językowe w skonwencjonalizowanej interakcji

Wypowiadany tekst obcojęzyczny jest nieodmiennym lub typowym składnikiem powszechnie znanych rytuałów społecznych, często mających charakter zinstytucjonalizowanych procedur. Dzięki znajomości danego rytuału, występującemu w obrębie obu kultur, widz rozumie ogólną treść werbalnego przekazu. Przykładem tego są nieodmienne składniki liturgii podczas mszy w Kościele rzymskokatolickim czy przyrzeczenie małżeńskie.

**Przykład:** *Private Benjamin*. Angielskojęzyczna protagonistka przystępuje do zawarcia związku małżeńskiego z Francuzem we francuskiej synagodze. Znajomość francuskiego nie jest konieczna, by zorientować się w przebiegu akcji, gdyż wypowiedzenie formuły przyrzeczenia małżeńskiego przez narzeczonych jest nieodłącznym i powszechnie znanym elementem ceremonii zaślubin.

### (12) Tłumaczenie uprzednie

Dwujęzyczny tłumacz wyjaśnia bohaterowi filmu, a tym samym widzowi, znaczenie zwrotów, które wystąpią w toku akcji dopiero później, umożliwiając im ich rozpoznanie i zrozumienie w momencie, gdy zostaną z nimi skonfrontowani.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*. Polski współwięzień wyjaśnia niemieckiemu protagonistie, jak należy zdawać raport, kiedy do celi wkraczają strażnicy. Formułka składa się z powitania, przedstawienia się, zwrotu performatywnego („melduje”), wymienienia liczby więźniów w celi i stwierdzenia, że wszyscy są obecni. Protagonista uczy się formułki na pamięć i recytuje ją podczas wizyt strażników. Niemiecki widz jest świadkiem procesu nauki, co pozwala mu zrozumieć później treść wypowiedzianej formułki.

### (13) Akwizycja języka obcego

Postać filmowa i widz uczą się nieznanymi im wcześniej zwrotów w języku obcym, na których podstawie w dalszej części filmu są w stanie zrozumieć nowe zwroty w tym języku.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*. Po okresie spędzonym w jednoosobowej celi protagonista zostaje przeniesiony do celi zbiorowej, gdzie jego współwięźniami są inni Niemcy i której stan wynosi dwadzieścia dwie osoby. Recytowana przy wizycie strażników formułka zmienia się odpowiednio w miejscu, w którym poprzednio występował zwrot *jedna osoba*. Po egzekucji niemieckiego współwięźnia przez polski wymiar sprawiedliwości protagonista znów recytuje formułkę i poprawia się po zwrocie *dwadzieścia dwie osoby*, zastępując go nowym, nieużywanym dotąd zwrotem *dwadzieścia jedna osoba*. Można przypuścić, że niemieckojęzyczny widz, który był świadkiem procesu uczenia się i recytowania formułki w pierwszej części filmu, pamięta jeszcze jej pierwotne brzmienie, co pozwala mu odczytać werbalny sens wprowadzonej poprawki, a tym samym również w pełni odebrać ładunek emocjonalny całego epizodu.

Wymienione powyżej techniki mogą występować łącznie w tym samym filmie w różnych kombinacjach, w sumie umożliwiając widzowi partycypację w treściach przekazanych za pomocą obcojęzycznych kodów i podążanie za tokiem akcji mimo braku znajomości tychże kodów. Wspominany kilkakrotnie powyżej dramat *Der Aufenthalt* jest przykładem dowodzącym, że nie musi się to odbywać kosztem obniżenia wymogów dotyczących realizmu przedstawianych sytuacji.

### 1.3. Niezrozumiałość

Widz napotyka na ograniczenia wynikające z własnej nieznaności języka obcego używanego w filmie (lub kilku używanych w nim języków). Ograniczenia w odbiorze filmowej rzeczywistości odpowiadają ograniczeniom, jakim poddany jest w rzeczywistym świecie.

### (14) Wielojęzyczność / wyobcowanie widza

W filmach cechujących się wielojęzycznością epizody, w których komunikacja przebiega w innych językach, są istotne dla przebiegu akcji. Widzowi władające-



mu tymi językami łatwiej jest śledzić przebieg akcji, nawet jeśli koniec końców staje się ona zrozumiała również dla widza, który włada tylko głównym językiem filmu.

**Przykład:** *Ocean's Thirteen*, 2007, komedia kryminalna zrealizowana w języku angielskim. Amerykańscy bohaterowie filmu planują oszustwo w kasynie gry i zamawiają w meksykańskiej fabryce kostki, którymi można manipulować. W rozmowie przy stole trzech robotników fabrycznych prowadzi rozmowę po hiszpańsku. Po kilku innych epizodach widz staje się świadkiem strajku w rzeczowej fabryce, który może pokrzyżować plany głównym bohaterom. Rozmowa nie zostaje przetłumaczona; widz władający językiem hiszpańskim jest uprzedzony z góry o możliwym przebiegu wypadków i tym sposobem góruje nad widzom pozbawionym tego przywileju – tak jak w pozafilmowej rzeczywistości.

### (15) Niezrozumiałość dzielona z protagonistą

Szczególny przypadek niezrozumiałości to sytuacja, w której widz dzieli ją z protagonistą, co może wesprzeć proces identyfikacji z tym ostatnim. Brak wglądu w treści wymiany zdań w obcym języku, ograniczający wiedzę protagonisty, jest istotnym aspektem akcji.

**Przykład:** *Der Aufenthalt*. W pierwszej scenie filmu główny bohater z nieznanymi sobie przyczyn zostaje oddzielony od swojego oddziału i odprowadzony w pojedynkę do aresztu. Ma to miejsce w wyniku konfrontacji na peronie dworca z nieznaną kobietą, która wydaje się go rozpoznawać i relacjonuje coś po polsku polskimi żołnierzom.

Oprócz tych znaczących rodzajów niezrozumiałości występuje również niezrozumiałość niewpływająca na zdolność widza do śledzenia toku akcji. Z widzom mogą dzielić ją w mniejszym lub większym stopniu główne postaci filmu, pozostaje to jednak również bez konsekwencji.

### (16) Niezrozumiałość treści banalnych

Wypowiedź w języku obcym jest niezrozumiała dla widza zarówno w momencie, gdy zostaje sformułowana, jak i później. Wypowiedź nie wpływa na tok akcji, jej treść jest przewidywalna bądź bez znaczenia – może tu chodzić na przykład o rozmowę postaci filmowej z niemowlęciem lub zwierzęciem domowym.

**Przykład:** *Grown Ups*, 2010, film zrealizowany w języku angielskim. W trakcie szycia na maszynie angielskojęzyczna Amerykanka krótko rozmawia sama ze sobą po hiszpańsku. W ten sposób zostaje scharakteryzowana jako osoba dwujęzyczna i dwukulturowa, należąca do mniejszości etnicznej. Treść wypowiedzi jest zapewne trywialna i nie zostaje przybliżona widzowi w dalszym toku akcji.



## 2. Wyobcowanie głównej postaci poprzez deprawację językową

Na koniec nie sposób wspomnieć o wyobcowaniu głównej postaci jako zamierzonego efektu dramatycznego, w którego stworzeniu istotną rolę może odegrać właśnie deprawacja językowa. Główny bohater styka się tu ze światem, który jest dla niego całkowicie lub częściowo niezrozumiały i nad którym nie ma kontroli, a istotnym elementem tej sytuacji jest nieznanostwo języka, którym mówią otaczający go inni. Jeżeli język ten jest zrozumiały dla widza, powoduje to zasadnicze zwiększenie dystansu kognitywnego między widzem a główną postacią, do tego stopnia, że utożsamienie się widza z postacią staje się trudne bądź niemożliwe, gdyż empatia miesza się z poczuciem obcości.

Deprawacja językowa i wyobcowanie stają się udziałem głównego bohatera filmu *Terminal*, 2004, komedii zrealizowanej w języku angielskim. Przyleciawszy do Stanów Zjednoczonych z fikcyjnego wschodnioeuropejskiego kraju, w którym właśnie nastąpił przewrót polityczny, bohater filmu nie uzyskuje ani wizy wjazdowej, ani zezwolenia na powrót do kraju, tak że w końcu zmuszony jest zamieszkać na lotnisku. Jego próby dowiedzenia się, o co chodzi, kończą się niepowodzeniem ze względu na bardzo słabą znajomość angielskiego, która wybitnie ułatwia angielskojęzycznym urzędnikom traktowanie go z góry. Drugi, skrajny przykład wyobcowania głównej postaci stanowi *Essential Killing*, 2010, którego bohaterem jest Afgańczyk zbiegły w trakcie przewozu do nielegalnego więzienia dla muzułmańskich bojówkarzy na terenie Polski. W czasie transportu i ucieczki bohatera filmu polski widz słyszy wypowiedzi w języku polskim, jednocześnie zdając sobie sprawę z ich niezrozumiałości dla protagonisty. Komedie *Terminal* sprowadza się do sytuacji omówionej w punkcie (2) powyżej, a jej obcojęzyczny bohater uczy się w końcu funkcjonować w języku otoczenia i widza, przeradzając się tym samym w typowego protagonistę, postać zapraszającą odbiorcę filmu do empatycznego utożsamienia się ze sobą. Natomiast w dramacie *Essential Killing* milczenie głównego bohatera i dystans poznawczy wynikający z braku wspólnego języka przyczyniają się do takiej jego dehumanizacji, że utożsamienie się z nim ze strony widza jest wątpliwe.

## 3. Sytuacja kognitywna odbiorcy

W przypadku omówionych tu technik sytuacja kognitywna widza jako odbiorcy-współsluchacza przekazu w obcym języku albo jest tożsama z sytuacją głównych postaci filmu, porozumiewających się zazwyczaj w znanym widzowi języku, albo od niej odbiega. W pierwszym przypadku widz, podobnie jak główna postać, rozumie przekaz lub nie, odgaduje lub domyśla się, co zostało powiedziane; w drugim przypadku zdany jest w tym zakresie na pomoc ze strony głównej posta-

ci bądź wszytkowiedzącego narratora. Rozwiązania te mogą być wykorzystywane w sposób celowy do stworzenia zamierzonego efektu w ambitnym artystycznie gatunku filmowym, jakim jest dramat; w szczególności chodzi tu o umożliwienie widzowi zanurzenia się w filmowej rzeczywistości poprzez utożsamienie się z postacią filmową. W pierwszym przypadku język obcy wykorzystany w filmie nie stanowi przeszkody w procesie identyfikacji widza z protagonistą, gdyż oboje znajdują się w tej samej sytuacji kognitywnej wobec komunikacji w tym języku. W drugim przypadku użycie języka obcego wprowadza element rozbieżności między stanem poznawczym widza i głównej postaci. I tu można z kolei wyszczególnić dwie konstelacje: pojawia się „ironia dramatyczna”, widz wie więcej (dzięki temu, że lepiej zna język filmu, albo dzięki przywilejowi korzystania z dostarczonych przez narratora napisów) lub odwrotnie – więcej wie bohater, który włada nieznanym widzowi językiem obcym na tyle, by móc się w nim wypowiadać lub odbierać wypowiedzi innych osób, a widz poznaje treść tych wypowiedzi z napisów lub z pomocą bohatera. W obu przypadkach dystans kognitywny dzielący widza od bohatera jest większy niż wówczas, gdy obydwaj odbierają wypowiedzi obcojęzyczne w ten sam sposób.

#### 4. Efekty humorystyczne w komunikacji wielojęzycznej

Niektóre z wyszczególnionych powyżej technik pozwalają się również wykorzystać dla celów humorystycznych. I tak na przykład zarówno dedukcja znaczenia na podstawie wskazówek zawartych w kontekście, jak i niezrozumiałość zostały wykorzystane jako punkt wyjścia w tworzeniu komizmu sytuacyjnego. W komedii przygodowej *Around the World in 80 Days*, 2004, poważną rozmowę przy stole przerywa co rusz chińska dama w podeszłym wieku, która głośno wznosi toast, podnosząc do góry napełniony kieliszek. Sytuacja jest nie tylko zabawna i w pełni zrozumiała; widz prawie automatycznie przekłada powtarzający się okrzyk biesiadny na toast w znanym mu języku – można wręcz przypuścić, że jego rozbawienie będzie wprost proporcjonalne do liczby i stopnia kolokwializmu znanych mu toastów, które przychodzą mu na myśl jako potencjalne tłumaczenia.

Podobnie w komedii kryminalnej *The Pink Panther*, 2006, zrealizowanej w języku angielskim, główny bohater dociera do mieszkającej w Stanach Zjednoczonych Chinki, będącej w posiadaniu ważnych informacji potrzebnych mu do rozwiązania zagadki kryminalnej, nad którą właśnie pracuje. Wprawdzie kobieta jest jak najbardziej skłonna do kooperacji, ale swoją relację formułuje od początku do końca po chińsku, pozornie wprawiając w osłupienie detektywa i rozbawiając tym publiczność. Kolejna niespodzianka pojawia się w końcowej części filmu, kiedy to okazuje się, że główny bohater zrozumiał relację i rozwikłał zagadkę, idąc jej tropem, a to dzięki swojej znakomitej znajomości chińskiego. O ile

amerykańscy i europejscy widzowie w większości skłonni są uznać takie umiejętności za coś zupełnie wyjątkowego, o tyle sam detektyw uważa je za oczywiste i nie przychodzi mu do głowy, że któryś z jego współpracowników mógłby chińskiego nie znać. Widz zostaje tu wystrychnięty na dudka, gdyż pierwotnie jest przekonany o tym, że bohater dzieli jego sytuację kognitywną, by w końcu dowiedzieć się, że ten ostatni rozumie znacznie więcej od samego widza i jest w posiadaniu dodatkowych informacji.

Także niedoskonała znajomość języków obcych może być źródłem humoru. W filmie *The Pink Panther* trudy mówiącego po francusku bohatera, który koniecznie chce nauczyć się wymawiać poprawnie po angielsku słowo „hamburger“, zostają rozdęte do absurdalnych rozmiarów, stając się główną treścią kursu języka angielskiego, na który uczęszcza, przygotowując się do wyjazdu do Stanów Zjednoczonych. W krytycznym momencie, czyli w trakcie kontroli bezpieczeństwa na amerykańskim lotnisku, wypowiada krytyczne słowo błędnie, czym ściągając na siebie podejrzenie funkcjonariuszy i prowokuje ich brutalny atak. Z kolei w polskiej komedii gangsterskiej *Kilerów Dwóch*, 1999, gangsterski szef nakazuje swojemu podwładnemu powiedzieć kubańskiemu gościowi, że mają do dyspozycji auto; zostaje to zrealizowane w postaci popartego gestem zaproszenia o treści „Komm! Auto!”, które mógłby sformułować bez trudu i sam szef.

Mieszaniu języków komizm towarzyszy niemal automatycznie; przy jego udziale nawet w ponurej historii więziennej w filmie *Der Aufenthalt* pojawia się na chwilę element humorystyczny. W jednym z epizodów strażnik więzienny nakazuje protagoniście rozrzucić na podłodze piwnicznego pomieszczenia kapustę i ugniatać ją nogami, przy czym posługuje się mieszanką słów polskich i niemieckich. Polskiemu *kapusta* towarzyszą niemieckie słowa *überall* (wszędzie), *verteilen* (rozkładać) i *marschieren*: w braku lepszego słowa strażnik nakazuje więźniowi maszerować po kapuście. Cywilna czynność ugniatania kapusty zostaje tu pomysłowo wyrażona słowem należącym do słownika wojskowego. Komizm nie pojawia się tu na koszt realizmu przedstawionej sceny; użycie słowa *marschieren* jest realistyczne, po pierwsze dlatego, że brzmi ono podobnie jak polskie *maszerować* i dzięki temu łatwo jest się go nauczyć osobom mówiącym po polsku, a po drugie, gdyż akcja filmu toczy się tuż po zakończeniu drugiej wojny światowej, która zmusiła wielu Polaków do zaznajomienia się z niemieckimi zwrotami związanymi z wojną i wojskiem. Omawiana tu scena nawiązuje do tego faktu i tym samym wkomponowuje się w antywojenne przesłanie filmu.

Również napisy mogą zostać wykorzystane do rozbawienia odbiorcy. Na przykład w komedii *Erkan und Stefan: der Film*, 1999, zrealizowanej w języku niemieckim, twórca filmu ironicznie pomrukuje do widza, serwując mu napis nieadekwatny do przetłumaczonej linijki dialogu, co widz jest w stanie rozpoznać i docenić. I tak angielskie przekleństwo *Fuck!*, znane prawie każdemu widzowi (przynajmniej w grupie wiekowej potencjalnej widowni), zostaje w napisie oddane jako „Schade!” („Szkoda!”). Tłumaczenie pozbawione jest w oczywisty sposób

wulgarności i emocjonalnego ładunku oryginału. Twórca filmu zakłada, że widz wystarczająco dobrze zna angielski, by zorientować się w sytuacji, i wykorzystuje tę wiedzę, by wraz z widzem pośmiać się z narratora i sparodiować powszechną praktykę „normalizacji” (Gottlieb, 2000, s. 21) tłumaczonego tekstu. Polega ona na pozbawieniu przekładu istotnych cech tekstu wyjściowego poprzez ugrzecznienie, czyli przesunięcie w stronę standardowego wariantu języka – między innymi przez usunięcie wulgaryzmów, zwrotów kolokwialnych i slangu, w efekcie czego „to, co wyczytujemy w napisach, jest często mniej osobiste, mniej obraźliwe czy mniej śmieszne niż to, co powiedział i miał na myśli aktor, mówiąc w języku oryginału” (Gottlieb, 2000, s. 22). W polskiej komedii *Kilerów Dwóch* efekt komiczny wynika natomiast właśnie z niezastosowania się do tej konwencjonalnej praktyki, kiedy to sztywny tłumacz języka hiszpańskiego tłumaczy wulgarny zwrot na polski bez zmruczenia oka, nie wykazując żadnych adekwatnych do sytuacji objawów zażenowania: „Pan pułkownik mówi, że jest żołnierzem, a nie pierdolonym komediantem”.

## 5. Uwagi końcowe

Co prawda przedstawianie komunikacji między postaciami reprezentującymi różne języki rodzime nie należy do centralnych aspektów dramaturgii filmowej, ale współdecyduje ono o tym, na ile fikcyjny świat danego dzieła filmowego upodabnia się do świata otaczającego nas na co dzień i zbliża się w swoim funkcjonowaniu do logiki tego ostatniego – lub też zastępuje ją własną, alternatywną logiką. Oprócz prawie niewyczerpalnego potencjału komicznego komunikacji wielojęzycznej, który wynika ze zróżnicowania umiejętności językowych poszczególnych postaci, widza i czasem również dochodzącego bezpośrednio do głosu (w postaci napisów) narratora, jednym z zasadniczych aspektów filmowej komunikacji w językach obcych jest jej wspomniana powyżej relacja z potencjałem identyfikacyjnym poszczególnych filmów.

Rozróżnienie między sytuacjami, gdzie status obserwacyjny widza pokrywa się ze statusem obserwacyjnym głównego bohatera, i takimi, gdzie pojawia się rozbieżność między nimi, jest istotne w przypadku dramatu, gdyż odgrywa decydującą rolę w zaproszeniu do utożsamienia się z głównym bohaterem kierowanym do widza przez twórcę (lub raczej – w przypadku filmu – twórców). Dla przykładu, we wspomnianym powyżej filmie *Der Aufenthalt* twórcy rezygnują z jakiegokolwiek rozbieżności, identyfikacja widza z protagonistą jest oparta na zanurzeniu się w rzeczywistość doświadczaną przez tego ostatniego. Innymi słowy, widz obserwuje toczące się wydarzenia wyłącznie z perspektywy protagonisty, dzieląc z nim wszelkie ograniczenia i niepewności wynikające z tego, że jego otoczenie posługuje się niezrozumiałym dla niego językiem. W ten sposób twórcy filmu

orientują wyobraźnię widza w kierunku pracy w tzw. trybie centralnym, opartym na empatii, polegającym na przyjęciu punktu widzenia postaci i stawiania siebie w jej roli; jego przeciwieństwem jest tryb acentralny, oparty na sympatii i umieszczający widza w pozycji obserwatora, z boku akcji (Smith, 1995; Pisarek / Francuz, 2007, s. 9). Koncepcja trybu centralnego i acentralnego pochodząca od angielskiego filozofa Richarda Wollheima została zastosowana w kognitywnej teorii filmu przez Murraya Smitha (1995) i wzbogacona przez niego o pojęcia *alignment* – „sprzężenie” – oraz *allegiance*, „sprzymierzenie”, określające charakter relacji między postacią filmową a widzem. *Alignment* to czasowo-przestrzenne towarzyszenie danej postaci w kolejnych sekwencjach filmowych, dostęp do jej doznań zewnętrznych (*attachment*) oraz wgląd w jej stan umysłu (*subjective access*), głównie poprzez elementy gry aktorskiej oraz techniki takie jak wspomnieniowe sceny retrospektywne. *Allegiance* to pozytywna ocena moralna bohatera, uznanie dla reprezentowanych przez niego cech i postaw. Smith odwołuje się również do wspomnianego już pojęcia „punktu widzenia”, czyli dostępu widza do informacji przez pryzmat jednej z postaci, które często pojawia się w analizach filmowych inscenizacji. O ile takie analizy często koncentrują się na dosłownym, wizualnym aspekcie „punktu widzenia” (*POV, point of view*), czyli pracy kamery, w szerszym pojęciu obejmuje on również dostęp do informacji docierającej do danej postaci filmowej – oraz widza – również w formie audytywnej i werbalnej. Należy zaznaczyć, że Smith (1995) neguje pogląd, jakoby dzielenie punktu widzenia z postacią filmową wiązało się z empatią, czyli skierowaniem wyobraźni na tory pracy w trybie centralnym; empatia jest dla niego jedynie automatyczną i krótkotrwałą reakcją psychofizjologiczną na ogląd postaci postawionej w dramatycznych okolicznościach. Dla Smitha zarówno „sprzężenie”, jak i „sprzymierzenie” widza z bohaterem prowadzą zazwyczaj do odbioru w trybie acentralnym, a pojęcie „identyfikacji” jest w tym kontekście niejasne i mało przydatne. Taka definicja empatii wydaje się być nadmiernie zawężona; proponuję zastąpić ją założeniem, że empatia polega na jednoczesnym występowaniu silnego „sprzężenia” i „sprzymierzenia” w relacji widz-protagonista, podczas gdy sympatia występuje tam, gdzie *allegiance* – pozytywna ocena postaci, „sprzymierzenie” – nie nakłada się na *alignment*. Jedną z przyczyn blokujących powstanie relacji „sprzężenia” może być właśnie różnica w repertuarze językowym widza i protagonisty, czyli ich zróżnicowany dostęp do informacji dostarczanej przez dialogi w różnych językach.

Przeгляд filmów powstałych w ostatnich dekadach sugeruje, że radykalny środek autentycznej wielojęzyczności (która dla większości widzów oznacza ograniczenie w odbiorze filmu) cieszy się wśród twórców coraz większą popularnością.

---

<sup>1</sup> N.p. Mulvey (1975) pisząc z pozycji kognitywistycznej, ukazuje, jak praca kamery w analizowanych poprzez nią filmach narzuca widzowi identyfikację z postaciami męskimi i utrwala patriarchalne stereotypy, czyniąc postacie kobiece nie podmiotami oglądu, lecz jego przedmiotem.

Jeśli jest to zgodne z prawdą, mogłoby to wskazywać na zmianę podejścia do wielokulturowości w krajach, w których powstają tego rodzaju filmy, polegającą na wzroście akceptacji dla wielojęzykowości ich społeczeństw.

## BIBLIOGRAFIA

- Caudwell, C. (1973 [1937]). *Illusion and Reality*. London: Lawrence & Wishart.
- Cronin, M. (2009). *Translation Goes to the Movies*. New York: Routledge.
- Doyle, A. C. (1892). *The Adventures of Sherlock Holmes*. London: George Newnes.
- Gottlieb, H. (2000). *Screen translation: Eight studies in translation, dubbing and voice-over*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Mulvey, L. (1975). "Visual Pleasure and Narrative Cinema". *Screen* 16:3, s. 6-18.
- O'Sullivan, C. (2011). *Translating Popular Film*. Palgrave Macmillan.
- Pisarek, J., Francuz, P. (2007). Poznawcze i emocjonalne zaangażowanie widza w film fabularny w zależności od typu bohatera. W: P. Francuz (red.) *Psychologiczne aspekty komunikacji audiowizualnej* (s. 165-188). Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL.
- Smith, M. (1995). *Engaging characters. Fiction, emotion, and the cinema*. Oxford: Oxford University Press.
- Wollheim, R. (1984). *The thread of life*. Cambridge: Harvard University Press.

## FILMOGRAFIA

- Ber, R. (1977). *Lalka*. Polska: Zespół Filmowy Pryzmat.
- Beyer, F. (1983). *Der Aufenthalt*. Niemcy: DEFA Stiftung, Progress Film Verleih.
- Coraci, F. (2004). *Around the World in 80 Days*. USA: Walt Disney Pictures.
- Dugan, D. (2010). *Grown Ups*. USA: Columbia Pictures.
- Herbig, M. (1999). *Erkan und Stefan: Der Film*. Niemcy: Constantin Film.
- Kryński, S. (2008). *To nie tak jak myślisz, kotku*. Polen: Figaro Film Production Ltd.
- Levy, S. (2006). *The Pink Panther*. USA: Columbia Pictures.
- Luketic, R. (2010). *Killers*. USA: Lionsgate.
- Machulski, J. (1999). *Kilerów Dwóch*. Polska: Studio Filmowe Zebra.
- Singer, B. (2008). *Valkyrie*. USA: United Artists.
- Skolimowski, J. (2010). *Essential Killing*. Irlandia, Norwegia, Polska, Węgry: Syrena.
- Soderbergh, S. (2007). *Ocean's Thirteen*. USA: Warner Bros.
- Soderbergh, S. (2004). *Terminal*. USA: Warner Bros.
- Zieff, H. (1980). *Private Benjamin*. USA: Warner Bros.