

■ ELŻBIETA PLEWA

 <https://orcid.org/0000-0003-2925-1359>

Uniwersytet Warszawski

e.plewa@uw.edu.pl

NAPISY NA EKRANACH KIN II RZECZYPOSPOLITEJ

Abstract

Polish Subtitling in the 1930s

This article presents the results of an archival study on Polish subtitling of pre-WWII films (until 1939). The main focus will be on the technical aspects of subtitling in Poland in the 1930s, such as the number of lines, number of characters per line, and subtitle display times. We will show the development of Polish film translation in its initial phase. In our article, we will present previously unpublished pictures of early film subtitles, which come from original archival research. Contrary to some previous claims, film translation did not start with the introduction of sound in films – which occurred in Poland in the 1929/30 cinema season. Prior to that, in the silent cinema period, intertitles were a tested way of delivering content to the viewer. And these silent movies’ intertitles were translated. Copies of various foreign films have even been preserved with Polish intertitle translation rather than the original intertitles. Imitating intertitles in silent films, subtitles began to appear in films with sound and dialogue. These were “inserted subtitles” – between scene edits. Only later were subtitles burnt into the image, which began modern film subtitling.

Keywords: film translation, intertitle, in-image subtitle, subtitle, narrative and dialogue subtitles, dubbing, versioning

Słowa kluczowe: tłumaczenie filmowe, napisy międzykadrowe, napisy dolne, napisy narracyjne i dialogowe, dubbing, wersje

1. Wstęp

Napisy były pierwszą metodą tłumaczenia filmowego. Ich początki sięgają filmu niemego, w którym opowiadały widzom fabułę lub prezentowały niesłyszalne teksty wypowiedziane przez ekranowych bohaterów¹. Sprawdziły się na tym etapie rozwoju kina, dlatego też w naturalny sposób zaczęto je wykorzystywać do tłumaczenia tekstów w późniejszych filmach dźwiękowych², a następnie w filmach mówionych³. Choć od początku lat 30. XX wieku zaczęły się rozwijać alternatywne metody tłumaczenia filmów, takie jak wersjonowanie i dubbing, to nie mogły one jeszcze w tym czasie stanowić rzeczywistej konkurencji dla krytykowanych⁴, ale już ugruntowanych napisów. Dlatego pomimo innych możliwości tłumaczenia filmów, w latach 30. XX wieku były one najpowszechniej wykorzystywaną metodą. Różnorodność form napisów w owym czasie świadczy o eksperymentach i próbach ich udoskonalania w celu zoptymalizowania ich percepcji przez widzów.

Niniejszy artykuł podejmuje próbę opisu tłumaczenia napisowego wykonywanego w Polsce w latach 30. XX. wieku. Jego celem jest przedstawienie etapów w początkowym okresie tłumaczenia napisowego w Polsce oraz ukazanie rozwoju tego rodzaju tłumaczenia w ciągu dziesięciu lat. Nastąpi to poprzez (1) rekonstrukcję norm translacji napisowej w wybranym okresie na przykładach wybranych filmów, (2) wyróżnienie etapów rozwoju tej formy opracowania w Polsce we wspomnianej dekadzie, (3) przypisanie omawianych przykładów do wyszczególnionych etapów i (4) scharakteryzowanie wybranych przykładów tłumaczenia napisowego.

Rekonstrukcja tłumaczenia napisowego – czyli ustalenie, w jakiej formie napisy filmowe były umieszczane na taśmie filmowej i docierały do widza,

¹ Napisy prezentowały teksty zaplanowane, które często nie pokrywały się z tym, co bohaterowie mówili na planie w rzeczywistości. Wiemy o tym z relacji osób umiejących czytać z ruchów ust (Pitera 1979: 33).

² Film dźwiękowy ma synchronicznie do filmu zapisaną ścieżkę dźwiękową z oprawą muzyczną lub utworami muzycznymi (np. piosenkami) wykonywanymi przez postaci w filmie. Filmy dźwiękowe, na początku ich powstawania, nie są tożsame z filmami mówionymi (dialogowymi).

³ Film mówiony to kolejny etap rozwoju filmu dźwiękowego, w którym na ścieżkę dźwiękową składają się również dialogi postaci.

⁴ Krytykę polskich napisów filmowych wykonywanych do filmów w latach 1930–1931 omówiłam szczegółowo na podstawie artykułów prasowych z epoki w: Plewa 2018: 217–237.

oraz odtworzenie ówczesnych reguł ich formułowania – została dokonana na materiale archiwalnym, a mianowicie na taśmach z epoki znajdujących się w polskich zbiorach audiowizualnych. Po wielu staraniach udało się do tych materiałów dotrzeć i uzyskać pozwolenie na ich badanie w dwóch fazach: ocena tłumaczenia w trakcie pokazu filmowego na sali projekcyjnej oraz fotograficzne utrwalenie niektórych napisów, które posłużyły następnie do dalszych szczegółowych analiz. Badania archiwalne okazały się konieczne, gdyż na podstawie bardzo szczegółowej kwerendy tygodnika filmowego „Kino” z lat 1930–1931 nie udało się ustalić, jak napisy filmowe wyglądały. Badania prasowe potwierdzały jednak, że tłumaczenie napisowe było powszechnie wykorzystywane w polskich kinach w tym okresie, ponieważ nieraz odnoszono się do jego jakości⁵. Dlatego jedynym sposobem rzetelnego opisu tłumaczenia napisowego było obejrzenie filmów z napisami z epoki.

Materiał badawczy, który pozwoli zilustrować rozwój tłumaczenia napisowego w Polsce w latach 1930–1939, obejmuje łącznie sześć filmów. W wypadku każdego z nich zostały wykonane zdjęcia utrwalające poszczególne napisy filmowe. Umożliwiło to odtworzenie fragmentów napisowych tekstów docelowych z każdego filmu. Tekst każdego sfotografowanego napisu został zanotowany, a następnie zostały zebrane szczegółowe dane statystyczne. Na ich podstawie zostały zrekonstruowane normy ówczesnej translacji napisowej, która następnie została zinterpretowana i oceniona w oparciu o współczesne reguły.

Poniżej przedstawię współczesne standardy wykonywania napisów filmowych. Następnie omówię cztery fazy rozwoju tłumaczenia napisowego: 4.1. napisy międzykadrowe do filmu dźwiękowego, 4.2. napisy międzykadrowe do filmu mówionego, 4.3. obszerne napisy dolne do filmu mówionego i 4.4. krótkie napisy dolne do filmu mówionego. W dalszej kolejności zaprezentuję zebrane i zinterpretowane dane z materiału badawczego. A wreszcie przedstawię alternatywne sposoby tłumaczenia filmowego stosowane w owym czasie, takie jak wersjonowanie i dubbing.

⁵ Jakość napisów polskich do filmów zagranicznych w latach 1930–1931 szczegółowo opisałam w artykule *Początki tłumaczenia filmowego w Polsce* (Plewa 2018).

2. Współczesne standardy wykonywania napisów filmowych

Wszelkie reguły sporządzania napisów opierają się na zasadach optycznych, czyli na tym, w jaki sposób ludzkie oko odbiera wyrażenia wizualne. Decydująca jest tu liczba znaków pisarskich, w których tłumacz może wyrazić tłumaczoną treść w stosunku do określonej jednostki czasu. Tekst wyjściowy musi być tak skrócony, by zmieścić się w ramach czasowych wypowiedzi bohatera i aby widz zdążył go przeczytać. Uwzględnić także należy, że widz musi nie tylko zapoznać się z treścią napisów, ale przede wszystkim obejrzeć obraz filmowy.

Napisy międzykadrowe obecnie nie są wykorzystywane jako sposób tłumaczenia filmowego, więc nie ma mamy też współczesnych wytycznych co do ich wykonywania. Można zatem jedynie na podstawie zebranych danych spróbować odtworzyć zasady ich formułowania w latach 30. Z kolei napisy dolne są współcześnie stosowaną metodą tłumaczenia filmowego w Polsce, a zasady ich przygotowywania są określone dla tłumaczy i zaprezentowane w wielu publikacjach naukowych, zarówno angielskojęzycznych (Caroll, Ivarsonn 1998a, 1998 b; Díaz-Cintas, Remael 2007; Pedersen 2011) jak i polskojęzycznych (Adamowicz-Grzyb 2010, 2013; Belczyk 2007; Tomaszewicz 2006). W ostatnich latach niektórzy badacze podjęli również próbę krytycznej oceny dotychczasowych standardów i przeprowadzili badania empiryczne (np. za pomocą okulografu) sprawdzające aktualność dotychczasowych wytycznych (Szarkowska, Bogucka 2019).

Wytyczne dotyczące tworzenia współczesnych napisów wyraża się zawsze w następujących danych: a) liczba znaków w wersie oraz b) liczba znaków czasie wyświetlania danego napisu. I tak Arkadiusz Belczyk uważa, że:

Na 1 sekundę nie powinno przypadać więcej niż 15 znaków, co oznacza ok. 2,5–3 sekundy na przeczytanie jednej pełnej linii, czyli 38 znaków, oraz minimum 5 sekund na pełne dwie, czyli ok. 76 znaków. Współczesny napis nie powinien być wyświetlany na ekranie dłużej niż 6–7 sekund (Belczyk: 2007:13).

Autor sformułował powyższe reguły, opierając się na zaleceniach polskich studiów wykonujących napisy filmowe. Podobne wartości na podstawie swoich badań przytacza również Teresa Tomaszewicz:

Jeśli chodzi o filmy szerokości 35 mm (jest to szerokość najczęściej spotykana w telewizji), maksymalna ilość znaków w jednej linii to między 32 a 40". (...)

Obliczono również, że jeżeli dany podpis pozostaje na ekranie dłużej niż 6 sekund, widz ma tendencję do czytania go ponownie, natomiast napis nie może pojawiać się krócej niż 1,5 sekundy, ponieważ nie zostanie on zauważony (Tomaszkiewicz 2006: 113–114).

Należałoby w tym miejscu wyjaśnić, że podawana przez Tomaszkiwicz wartość 1,5 sekundy dotyczy wyświetlania napisu jednowyrazowego, typu „Tak” czy „Nie”. Powyższe dane znajdują również potwierdzenie u Grażyny Adamowicz-Grzyb. Autorka podaje, że:

Liczba znaków w wersji uzależniona jest od studia, które opatruje film napisami, i od tradycji obowiązującej w tym zakresie w danym kraju. Zazwyczaj jest to 35 do 38 znaków (choć bywa też 40) i tej liczby nie należy przekraczać. (...) Napis jednowersowy powinien być wyświetlany średnio przez 3–3,5 sekundy. Dawniej minimum stanowiło 4 sekundy (...). W przypadku krótkich kwestii (jeden wyraz) wystarczy nawet 1,5 sekundy. By przeczytać dwie linijki dłuższego tekstu, potrzeba średnio 5,5–6 sekund (Adamowicz-Grzyb 2010: 16).

W swojej kolejnej monografii autorka (Adamowicz-Grzyb 2013) nieco koryguje dane przedstawione we wcześniejszej publikacji. Nowe wytyczne podsumowuje zacytowana za nią poniższa tabela 1 (Adamowicz-Grzyb 2013: 105).

Tabela 1. Czas wyświetlania napisu

Liczba wersów	Komfortowy czas wyświetlania napisu	Ekspresowy czas wyświetlania napisu
1 wers (np. 30 znaków)	3 sek. (10 znaków/sek.)	2 sek. (15 znaków/sek.)
2 wersy (np. 60 znaków)	6 sek. (10 znaków/sek.)	4 sek. (15 znaków/sek.)

Źródło: Adamowicz-Grzyb 2013.

Jedna długa linijka tekstu powinna być wyświetlana średnio przez 3 sekundy, a dwie długie linie średnio przez 5,5–6 sekund. Oczywiście chodzi tu o średni (komfortowy) czas, od którego najczęściej bywają odstępstwa. (Bohaterowie mówią przecież w różnym tempie i nie zawsze wygłaszają zdania równej długości). Pełny napis dwuwersowy może być wyświetlany i przez 7 sekund, ale nie powinien wisieć dłużej (Adamowicz-Grzyb 2013: 105).

3. Prędkość czytania: wskaźnik CPS

Jednym z celów założonych badań było poznanie wymaganego od widza tempa lektury, które zakładali twórcy ówczesnych napisów. Parametr ten został określony dla każdego z analizowanych filmów. Aby uzyskać odpowiedź na to pytanie, należało wyliczyć tak zwany wskaźnik CPS, który określa liczbę znaków na sekundę, które widz musi zdążyć przeczytać. Było to najbardziej skomplikowane badanie, dlatego też sposób jego przeprowadzenia wymaga pewnych wyjaśnień.

Uzyskanie wskaźnika CPS w badaniach prowadzonych na materiale analogowym⁶, czyli zapisanym na taśmie filmowej, a nie w wersji zdigitalizowanej, jest bardzo pracochłonne, ale przy starannym wykonaniu jak najbardziej możliwe. Warunkiem koniecznym do przeprowadzenia takiego badania jest możliwość pracy na stole montażowym, który ma zintegrowany licznik czasu określający godziny, minuty, sekundy oraz klatki (25 na sekundę) przewijanej na nim taśmy.

Wyliczenie tej danej musiało się odbywać w kilku krokach. Po pierwsze, dzięki licznikowi na stole montażowym możliwe było określenie kodu początkowego i końcowego każdego napisu. Odbywało się to poprzez precyzyjne zatrzymywanie taśmy na klatce, na której dany napis się zaczynał, oraz na klatce, na której się kończył. Następnie na podstawie dwóch kodów czasowych, określających początek i koniec napisu, należało wyliczyć odstęp czasowy, w jakim dany napis ukazywał się w filmie. Długość trwania napisu jest wartością wyrażoną w sekundach i klatkach. Kolejnym krokiem było policzenie liczby znaków pisarskich w każdym napisie, włączając w to spacje oraz znaki przestankowe. W tym celu poszczególne napisy były fotografowane, a następnie ich treść przepisywana do edytora tekstu. Dysponując tymi dwiema danymi, można było wyliczyć współczynnik CPS określający prędkość czytania. Wynik ten uzyskuje się, dzieląc liczbę znaków występujących w napisie przez czas jego wyświetlania. Dodatkową trudnością takich wyliczeń jest fakt, że na sekundę przypada 25 klatek, i licząc w systemie dziesiętnym, należało je zamienić na ułamki dziesiętne.

⁶ Wszystkie analizowane filmy zachowane są w FINA jedynie na taśmie filmowej i dotychczas nie zostały wykonane ich kopie cyfrowe.

4. Etapy polskiego tłumaczenia napisowego w fazie początkowej (1921–1939)⁷

Mówiąc o fazie początkowej tłumaczenia filmowego w Polsce, w tym tłumaczenia napisowego, mam na myśli okres 1921–1939. Tak wyznaczona data początkowa jest uzasadniona faktem, że z roku 1921 pochodzą pierwsze zachowane polskie tłumaczenia napisowe do filmów zagranicznych. W świetle przeprowadzonych badań data ta jednak musi na razie pozostać umowna, gdyż wolno przypuszczać, że istnieją kopie filmów z tłumaczeniem sprzed roku 1921, które nie zachowały się w Polsce, ale mogą zostać odnalezione w archiwach innych krajów. Natomiast rok 1939, kończący wyznaczony okres, jest cezurą uwarunkowaną historycznie: jest to początek II wojny światowej, kiedy to kończy się niezależne tłumaczenie polskie. Udało się bowiem ustalić, że tłumaczenie na język polski po 1939 nie ustało całkowicie, bo niemiecki okupant przygotowywał polskie tłumaczenia filmów niemieckich na obszar tak zwanej Generalnej Guberni, nie było to jednak tłumaczenie podejmowane z polskiej inicjatywy.

W okresie 1921–1939 nie istniał jeden sposób tłumaczenia napisowego. Już na pierwszym etapie badań, który stanowiła projekcja wybranych taśm, uwidoczniły się oczywiste różnice między opracowaniami napisowymi w poszczególnych filmach oraz ich przekształcanie się w kolejnych latach. Zróżnicowanie napisów oraz ich widoczna ewaluacja uzasadniają podjęcie próby klasyfikacji. Poszczególne etapy tłumaczenia napisowego wyróżniono na podstawie następujących parametrów: (1) sposób /miejsca umieszczenia napisu na taśmie filmowej oraz (2) długość napisu wyrażona w liczbie wersów oraz znaków pisarskich połączonej z czasem jego wyświetlania. Dla dyferencjacji opisywanych obiektów podjęłam w niniejszym artykule również próbę sprecyzowania określeń, takich jak napis międzykadrowy (dla napisu wielkości kadru zapisanego na oddzielnej tablicy i umieszczanego między sekwencjami filmu, określanej inaczej „planszą”) i napis dolny (umieszczany w dolnej części kadru na zdjęciach filmowych). Przyjmując to nazewnictwo, kierowałam się określeniami przyjętymi w niemieckiej i angielskiej literaturze translatorycznej, gdzie występują takie nazwy jak: niem. *Zwischentitel*, ang. *intertitle*, jednoznacznie określające, że napis znajduje

⁷ Moje wstępne rozpoznania na temat tłumaczenia napisowego w Polsce przedwojennej znalazły się w: Plewa 2019.

się „pomiędzy” kadrami, oraz niem. *Untertitel* i ang. *subtitle* opisujące, że napis umieszczono u dołu klatki.

W porządku chronologicznym w latach 1921–1939 można wyróżnić następujące etapy rozwoju tłumaczenia napisowego:

1. obszerne napisy międzykadrowe do filmu niemego;
2. umiarkowane napisy międzykadrowe do filmu niemego;
3. napisy międzykadrowe do filmu dźwiękowego (krótko);
4. napisy międzykadrowe do filmu mówionego (krótko);
5. obszerne napisy dolne do filmu mówionego;
6. krótkie napisy dolne do filmu mówionego.

Wszystkie fazy (oprócz 1. i 2.⁸) zostaną omówione szczegółowo w porządku chronologicznym. Fazy 3. i 4. przypadają na rok 1930. Jest to czas, w którym kina polskie przedstawiają się na system dźwiękowy, co zostało wymuszone ogólnoswiatowym przejściem z filmów niemych na filmy dźwiękowe, a następnie na filmy mówione. W tym szczególnym roku skupiają się jak w soczewce wszelkie zjawiska charakterystyczne dla nieoczywistych faz przejściowych, takie jak konieczność przystosowania się do nowych okoliczności (tu: rozwoju technologii filmowej) i poszukiwanie nowych rozwiązań, w naszym przypadku – tłumaczeniowych. Następujące po sobie fazy 5. i 6. występują w latach 1930–1939 i obie dotyczą filmów mówionych.

Zagadnienie napisów międzykadrowych w filmie niemym było podejmowane w piśmiennictwie filmoznawczym. Przykłady napisów z filmu *Październik* przetłumaczonych na język polski przytoczył w swojej pracy na przykład Marek Hendrykowski (1982: 52), nie odnosząc się właściwie do faktu, że nie są to napisy oryginalne, ale translacyjne. Inne przykłady napisów również tłumaczonych na język polski cytuje Zbigniew Pitera (1979: 30–32) i podobnie nie wprowadza rozróżnienia na napisy oryginalne i translacyjne. Zainteresowanie badaczy dotyczące napisów na tym etapie rozwoju kina skupiało się przede wszystkim na roli, jaką pełniły napisy jako teksty pisane, które na różnych poziomach towarzyszyły bezdźwięcznym wypowiedziom w filmach niemych. Były one omawiane jako tworzywo filmowe, element języka filmowego, jako „znak odautorski” (Hendrykowski 1982: 113). Natomiast właściwości translacyjne tych wczesnych napisów do niedawna nie stanowiły na gruncie polskim obiektu zainteresowań. Równie szczątkowo zbadany jest temat początków translacyjnych napisów dolnych,

⁸ Fazy 1. i 2., jako odnoszące się do filmu niemego, będą omówione w oddzielnej publikacji i nie są przedmiotem rozważań w niniejszym artykule.

które w filmie dźwiękowym na początku lat 30. bezpowrotnie wyparły swego poprzednika, czyli translacyjne napisy międzykadrowe. Warte uwagi próby w tym zakresie podjął w ostatnim czasie Michał Pieńkowski, opisując zachowane tłumaczenia zarówno napisów międzykadrowych, jak i dolnych (na język polski i z polskiego na obcy) (Pieńkowski 2011, 2013).

5. Rekonstrukcja tłumaczenia napisowego do 1939 roku na podstawie zebranych danych

Tłumaczenie napisowe w początkowych fazach 3. i 4. zostanie omówione na przykładzie dwóch filmów, które zachowały się w polskich archiwach. Będą to: 1) *Neapol, śpiewające miasto*, 1930, dźwiękowy i 2) *Dawid Golder*, 1930, mówiony. Z tego samego roku zachował się również film *Maroko*, który reprezentuje już kolejny, 5., etap tłumaczenia napisowego, trwający przez następne lata, co potwierdzają dalsze przykłady. Te trzy filmy są jedynymi zachowanymi taśmami z napisami polskimi z 1930 roku, co zdeterminowało wybór materiału badawczego. Owe unikatowe przykłady filmów z omawianego okresu, szczęśliwym trafem, reprezentują trzy odmienne pomysły na tłumaczenie napisowe. Następne trzy filmy, kolejno z lat 1931, 1935 i 1938, posłużą do omówienia tłumaczenia napisowego w latach 1931–1939. Pierwsze dwa to kontynuacja fazy 5., a ostatni jest przykładem fazy 6. Wybór filmu z roku 1931 i 1935 był podyktowany dostępnością materiału archiwalnego. *Ulica* z 1931 i *Naręczona Frankensteina* z 1935 to jedyne zachowane taśmy z napisami aż do roku 1937. Z lat 1938–1939 przetrwało w polskich archiwach już kilka filmów z napisami. Spośród nich wybrałam *Sześciu z przedmieścia* z roku 1938 z powodu dynamicznej akcji i bardzo dużego nasycenia dialogami, aby przyjrzeć się, jak poradzono sobie z zastosowaniem tłumaczenia napisowego. W przypadku wszystkich filmów do badań mogły być wykorzystane tylko początkowe rolki każdego z filmów. Podyktowane to było satusem taśm, które jako polskie dziedzictwo narodowe znajdują się pod szczególną ochroną.

Aby móc zinterpretować dane liczbowe uzyskane w wyniku przeprowadzonych analiz na badanych filmach, takie jak: 1) liczba wersów w napisie, 2) liczba znaków w napisie ogółem i w poszczególnych wersach, 3) czas wyświetlania napisu filmowego, należało odnieść się do współczesnych polskich reguł tworzenia i wyświetlania napisów filmowych w celu sprawdzenia, w jakim zakresie napisy z lat 30. te reguły spełniały. Analizowane napisy

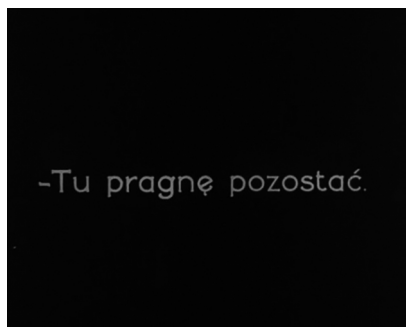
z każdego filmu zostały uporządkowane w zestawieniach rosnąco według liczby wersów, a następnie według liczby znaków w wersie. Każdorazowo przeanalizowano czas wyświetlania napisów w zależności od długości tekstu oraz zaprezentowano podział poszczególnych napisów na wersy.

5.1. Napisy międzykadrowe do filmu dźwiękowego

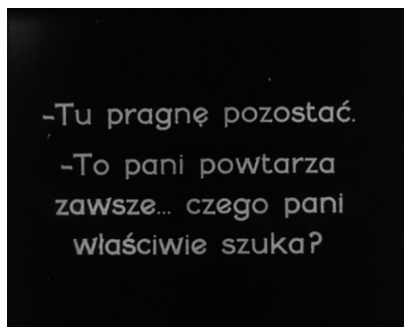
Neapol, śpiewające miasto z 1930 roku jest jedynym w polskich archiwach zachowanym filmem dźwiękowym – nie mówionym. „Dźwiękowość” tego filmu oznacza, że film posiada synchronicznie nagraną ścieżkę dźwiękową, zawierającą muzykę i piosenki. Widzowie jednak nadal nie słyszą głosów bohaterów. Teksty wypowiedane przez postaci są wyrażane w napisach międzykadrowych. Jest to bardzo cenny przykład, pokazujący połączenie wypróbowanych technik prezentacji tekstu pochodzących jeszcze z filmu niemego, czyli napisów międzykadrowych, z najnowszym, na dany moment, osiągnięciem techniki, jakim była możliwość nagrania ścieżki dźwiękowej.

Z tego filmu udało się sfotografować 14 napisów. W przypadku napisów wielowersowych wykorzystano tu ciekawy zabieg ułatwiający czytanie. Mianowicie najpierw pojawia się napis międzykadrowy z pierwszą kwestią (zdjęcie po lewej), a następnie kolejny napis zawierający poprzednią kwestię i kolejną.

1930, *Neapol, śpiewające miasto*

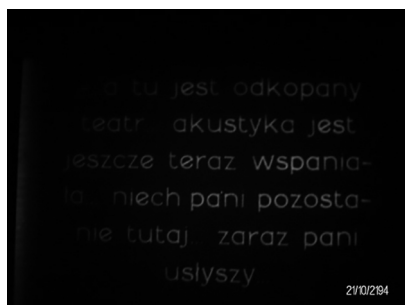
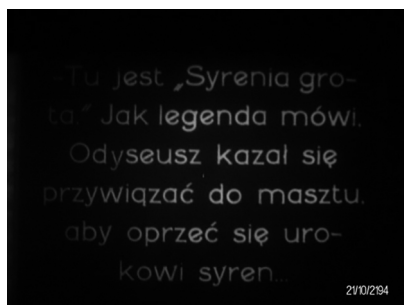


Fot. 1. *Neapol, śpiewające miasto* [2]⁹



Fot. 2. *Neapol, śpiewające miasto* [3]

⁹ Numer nadany zdjęciu z napisem w zbiorze zgromadzonych fotosów z danego filmu.

Fot. 3. *Neapol, śpiewające miasto* [11]Fot. 4. *Neapol, śpiewające miasto* [13]Tabela 2. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Neapol, śpiewające miasto*, 1930

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania (DT ¹⁰)	Tempo czytania (CPS) ¹¹
[2.]	1 wiersz, 21 znaków,	1 sekunda, 21 klatek	CPS 11
[1.]	2 wiersze, 29 znaków (16, 13)	1 sekunda 21 klatek	CPS 16
[6.]	2 wiersze, 36 znaków (23,13)	1 sekunda 20 klatek	CPS 20
[4.]	3 wiersze, 48 znaków (18, 17, 13)	6 sekund 11 klatek	CPS 8
[9.]	3 wiersze, 50 znaków (21, 16,13)	2 sekundy 21 klatek	CPS 18
[8.]	3 wiersze, 55 znaków (22, 15, 18)	4 sekundy 2 klatki	CPS 13
[10.]	3 wiersze, 55 znaków (19, 21, 15)	4 sekundy 9 klatek	CPS 13
[12.]	4 wiersze, 68 znaków (22, 20, 16, 10)	5 sekund 7 klatek	CPS 13
[3.]	4 wiersze, 73 znaki (21, 18, 18, 16),	5 sekund 16 klatek	CPS 13
[15.]	5 wierszy, 89 znaków (24, 18, 17, 17, 13)	6 sekund, 24 klatki	CPS 13
[16.]	5 wierszy, 92 znaki (19, 21, 22, 18, 12)	6 sekund 4 klatki	CPS 15
[11.]	6 wierszy, 108 znaków (16, 20, 22, 14, 17, 19)	7 sekund, 20 klatek	CPS 14
[13.]	6 wierszy, 116 znaków (23, 22, 19, 22, 19, 19, 11)	9 sekund	CPS 13
[14.]	7 wierszy, 149 znaków (29, 24, 11, 29, 22, 23, 11)	7 sekund, 10 klatek	CPS 20

Źródło: opracowanie własne.

¹⁰ DT – skrót od *display time*: czas wyświetlania napisu

¹¹ CPS – skrót od *characters per second*: liczba znaków do przeczytania na sekundę

Tabela 3. CPS dla filmu *Neapol, śpiewające miasto*, 1930

CPS i częstotliwość jego występowania							
8 x 1 = 8	11 x 1 = 11	13 x 6 = 78	14 x 1 = 14	15 x 1 = 15	16 x 1 = 16	18 x 1 = 18	20 x 2 = 40
200 : 14 = 14,28 znaków na sekundę							
CPS od 8 do 20, średnia 14 znaków na sekundę							

Źródło: opracowanie własne.

Tempo lektury napisów w tym filmie nie było jednostajne. Niektóre napisy widz musiał czytać szybciej, inne wolniej. Potwierdzają to współczynniki CPS wahające się między 8 a 20. Jeśli, przykładowo, przyjrzymy się napisom jedno- i dwuwersowym, to zauważymy, że mają one takie same czasy wyświetlania, pomimo że każdy ma inną liczbę znaków: 21, 29 i 36. Dlatego jeden napis należało czytać w tempie 11 znaków na sekundę, drugi 16 zn./s, a trzeci nawet 20 zn./s.

Również napisy trzywersowe czytało się w różnym tempie. Wyliczenia prędkości czytania dają wskaźnik CPS o wartości 8, 13, 13, 18. Teksty w tych napisach są przybliżonej długości, a mają trzy różne czasy wyświetlania, które są, co prawda, odpowiednio dłuższe niż w napisach jedno- i dwuwersowych, ale nie są precyzyjnie skorelowane z długością tekstów w napisie. Dużo lepiej wygląda to w napisach dłuższych, cztero-, pięcio- i sześciowersowych. Widać, że wraz z dodawaniem kolejnego wersu w napisie proporcjonalnie wydłużany jest również czas projekcji. Prędkość czytania w przypadku napisów cztero-, pięcio- i sześciowersowych wynosi od 13 do 16. Jest ona zatem bardzo konsekwentna, co wskazuje na zamierzone działanie.

Na podstawie powyższych danych statystycznych można określić pewne tendencje. Ogólną prawidłowością jest, że wraz ze wzrostem liczby znaków, a co za tym idzie i wersów, konsekwentnie rośnie czas wyświetlania napisów, choć nie zawsze jest on zwiększany proporcjonalnie. Odzwierciedla to wskaźnik CPS, który dla tego filmu wynosi od 8 do 20 znaków na sekundę. Podkreślić jednak należy, że większość napisów, aż 9 z 14 badanych, ma podobny wskaźnik CPS 13-16. Świadczy to o przemyślanym działaniu twórców napisów, którzy posiadali wiedzę na temat prędkości czytania i umieli ją zastosować, tworząc napisy filmowe.

Jeśli przyjrzymy się treści napisów, to wyraźnie widać, że na tym etapie translacji napisowej tekst napisu nie jest skracany. Widoczne to jest na przykład w przykładzie z napisu nr [13]: „...niech pani pozostanie tutaj...

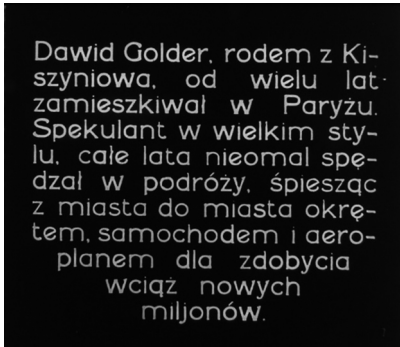
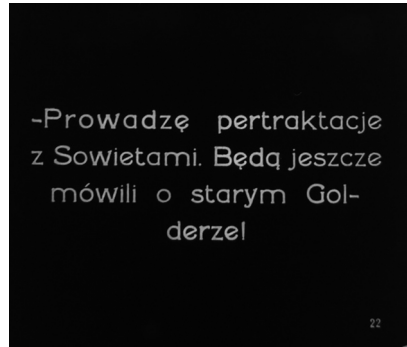
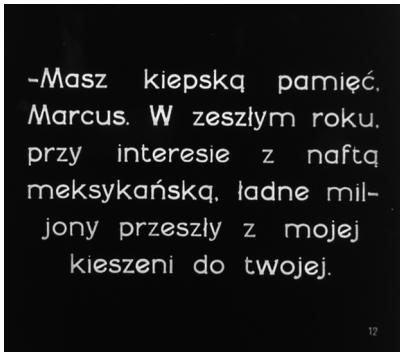
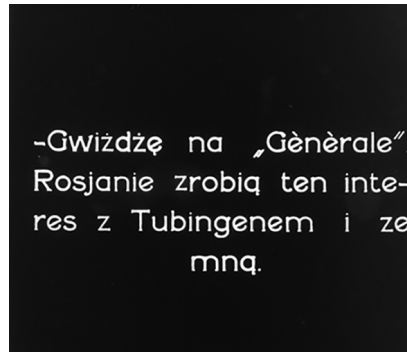
zaraz pani usłyszysz”. Można go było bardzo sprawnie skrócić, aby uniknąć powtórzeń: „niech pani zostanie tutaj i posłucha”. Niemniej napisy są sporządzone z dużą dbałością o estetykę, interpunkcję i ortografię. Są one ładnie wyśrodkowane. Bardzo często stosowany jest wielokropek, który ma oznaczać pauzy w wypowiedziach bohaterów, zawahania itp. Charakterystyczne jest też dzielenie wyrazów tak, żeby daną linię zapełnić do końca i nie przenosić całych wyrazów, a jedynie konieczną liczbę niemieszczących się sylab.

5.2. Napisy międzykadrowe do filmu mówionego

Drugi przykład filmu z tego samego roku, *Dawid Golder*, jest już typowym filmem mówionym. Cechą wspólną analizowanego powyżej *Neapolu, śpiewającego miasta* i *Dawida Goldera* są napisy międzykadrowe. Od *Neapolu* odróżnia go jednak to, że w *Dawidzie Golderze* widzowie mogą usłyszeć rozmowy bohaterów, to znaczy oryginalne wypowiedzi są już wgrane w ścieżkę dźwiękową.

Statystyka do tego filmu nie będzie przedstawiona, gdyż wydaje się, że wiele fragmentów taśmy było uszkodzonych, i to również w miejscach napisu. Wnioskować to można z podejrzenie krótkich czasów wyświetlania niektórych napisów lub braku wielu kolejnych plansz, co można zauważyć po numerach w rogu planszy, które oznaczają kolejność. Wnioski z takich danych mogłyby być niemiarodajne.

Występują tu bardzo długie napisy narracyjne, nawet 11 linii. Streszczają one wydarzenia lub opisują sytuację, w której znalazł się bohater. Tekst w napisach dialogowych, tłumaczący wypowiedź nawet jednego bohatera, rozpoczyna się zawsze od myślnika. Dziś myślniki stawiamy, gdy w jednym napisie występują wypowiedzi dwóch osób. Kolejne wersy napisu zapełniane są maksymalnie, więc podobnie jak w *Neapolu...* występuje tu przeniesienie ostatnich sylab do następnej linii. Zarówno język napisów, jak i ich wykonanie graficzne nie budzą żadnych zastrzeżeń.

1930, *Dawid Golder*Fot. 5. *Dawid Golder* [1]Fot. 6. *Dawid Golder* [8]Fot. 7. *Dawid Golder* [3]Fot. 8. *Dawid Golder* [4]

5.3. Obszerne napisy dolne do filmu mówionego

Obszerne napisy dolne do filmu mówionego umieszczane były w dolnej części kadru. Zajmowały jednak większą część klatki niż współczesne. Napis trzyliniowy był nałożony na około jedną trzecią kadru. Sklasyfikowałam je jako napisy obszerne, ponieważ tekst docelowy często występował w aż trzech wersach. Był on równie często stosowany co napis dwuliniowy.

Jest to wyraźna cecha obszernej napisów dolnych, odróżniająca je od kolejnego etapu translacji napisowej, jakim są krótkie napisy dolne do filmu mówionego, w których przeważały napisy jedno- i dwuwiersowe. Ten etap tłumaczenia filmowego zostanie omówiony na podstawie trzech filmów.

Pierwszy z nich to *Maroko* nakręcony w 1930 roku, drugi *Ulica* z roku 1931, a trzeci – *Naręczona Frankensteina* wyprodukowana w roku 1935. *Maroko* to najwcześniejszy film w polskich archiwach, który posiada dolne napisy translacyjne.

Co do autentyczności napisów na wymienionych taśmach, to istnieje pewność, że pochodzą one z epoki. Stwierdzić to można po archaicznych cechach ortografii polskiej sprzed reformy 1936 roku, na przykład w *Ulicy* mamy starą pisownię: „Italji”. Podobnie sprawa wygląda w *Naręczonej Frankensteina*. I tu rozpoznać można cechy starej ortografii polskiej po takich formach jak na przykład: „Anglji”, „własnemi”.

W *Maroku* występują napisy jedno-, dwu- lub trzywersowe. Napisy o większej liczbie linijek się nie pojawiają. W filmie *Ulica* mamy również napisy jedno-, dwu- lub trzywersowe. Nie ma napisów o większej liczbie linijek. Z kolei napisy do *Naręczonej Frankensteina* występują w dwóch lub trzech linijkach i w przebadanym materiale z tego filmu brak jest napisów jednolinijkowych. Załączone zdjęcia z filmów uwidaczniają miejsce umieszczania napisu, zajmowaną przez niego powierzchnię w skali całej klatki oraz sposób rozłożenia tekstu.

1930, *Maroko*



Fot. 9. *Maroko* [2]



Fot. 10. *Maroko* [4]

Fot. 11. *Maroko* [6]Fot. 12. *Maroko* [7]Tabela 4. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Maroko* 1930

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania (DT)	Tempo czytania (CPS)
[1.]	1 wiersz, 32 znaki	4 sekundy 7 klatek	CPS 8
[5.]	1 wiersz, 33 znaki	2 sekundy 7 klatek	CPS 14
[3.]	2 wiersze, 41 znaków (33, 8)	2 sekundy 13 klatek	CPS 16
[4.]	2 wiersze, 45 znaków (25, 20)	1 sekunda 18 klatek	CPS 26
[2.]	2 wiersze, 60 znaków (34, 26)	8 sekund 23 klatki	CPS 7
[7.]	3 wiersze, 89 znaków (38, 34, 17)	5 sekund 14 klatek	CPS 16
[8.]	3 wiersze, 94 znaki (34, 36, 24)	5 sekund 24 klatki	CPS 16
[6.]	3 wiersze, 110 znaków (33, 36, 41)	8 sekund 11 klatek	CPS 13

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 5. CPS dla filmu *Maroko* 1930

CPS i częstotliwość jego występowania					
7 x 1 = 7	8 x 1 = 8	13 x 1 = 13	14 x 1 = 14	16 x 3 = 48	26 x 1 = 26
116 : 8 = 14,5 znaków na sekundę					
CPS od 7 do 26, średnia 14,5 znaków na sekundę					

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 6. Podział napisu na wiersze według liczby znaków, *Maroko* 1930

Napis jednowersowy	Napis dwuwersowy	Napis trzywersowy
2/8 [1.] 32 znaki [5.] 33 znaki	3/8 [3.] 41 znaków (33, 8) [4.] 45 znaków (25, 20) [2.] 60 znaków (34, 26)	3/8 [7.] 89 znaków (38, 34, 17) [8.] 94 znaki (34, 36, 24) [6.] 110 znaków (33, 36, 41)

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 7. Liczba znaków w napisie, *Maroko* 1930

Rodzaj napisu	Liczba znaków
Napis jednowersowy	od 32 do 33 znaków
Napis dwuwersowy	od 41 do 60 znaków
Napis trzywersowy	od 89 do 110 znaków

Źródło: opracowanie własne.

Tempo czytania w filmie *Maroko* wynosi od 7 do 26 znaków na sekundę. Jest to bardzo duża rozbieżność, co wskazuje na wielką przypadkowość zastosowanych czasów wyświetlania. I tak na przykład dwa napisy jednowersowe o niemal takiej samej liczbie znaków: 32 i 33, mają czasy wyświetlania różne aż o 2 sekundy. Prędkość czytania wynosi zatem odpowiednio 8 i 14 znaków na sekundę. Podobnie rzecz wygląda w napisach dwuwersowych. Tutaj rozbieżność projekcji napisów jest ogromna: od 1 sekundy 18 klatek do niemal 9 sekund dla napisów o podobnej długości. Dlatego również wśród napisów dwuwersowych prędkość czytania jest dość przypadkowa i wynosi 7, 16 albo 26 znaków na sekundę. Bardziej spójnie wygląda to w napisach trzywersowych zawierających 89, 94 i 110 znaków. Widz musiał przeczytać je odpowiednio w tempie 13, 16 i 16 znaków na sekundę.

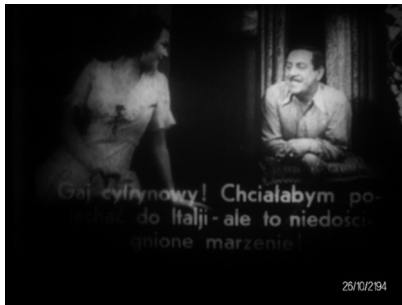
Ekstremalnym przykładem ewidentnego braku konsekwentnego uzależnienia czasów wyświetlania od liczby znaków są napisy nr [1] i [4]. Napis jednowersowy nr [1], 32 znaki, wyświetla się aż 4 sekundy i 7 klatek, co daje CPS 8, podczas gdy napis dwuwersowy nr [4], zawierający 45 znaków, widoczny jest przez zaledwie 1 sekundę 18 klatek, więc trzeba go przeczytać w tempie aż 26 znaków na sekundę.

Jeśli porównamy te dane z tempem czytania wymaganym współcześnie, to większość napisów oscyluje wokół zalecanego obecnie CPS, który wynosi 15 znaków na sekundę (Belczyk: 2007:13). Wyraźną nieprawidłowość

wykazuje jeden napis, który trzeba czytać w tempie 26 znaków na sekundę, co przekracza możliwości percepcji tekstu pisanego przez przeciętnego widza. Innymi słowy, taki napis nie byłby przeczytany w całości. Również CPS wynoszący 7 czy 8 nie jest prawidłowy, bo oznacza, że napis „wisi” zbyt długo i widz może zaczynać czytać go ponownie. Na korzyść tego opracowania napisowego trzeba powiedzieć, że nie zdarza się tam ekstremalnie krótki czas wyświetlania, typu 1 sekunda, co uniemożliwiałoby przeczytanie napisu.

Z przedstawionych przykładów nie wyłania się zbyt konsekwentny model wskazujący na relacje liczby znaków do długości czasów wyświetlania napisów w tym filmie. Wydaje się, że jeśli była taka możliwość, to napis był wyświetlany tak długo, aż zmieniało się ujęcie. Możliwe jednak, że próbka 8 napisów jest zbyt mała, aby zauważyć wszystkie prawidłowości. Uwzględnić też trzeba, że taśma mogła ulec uszkodzeniu i wtedy wycinano fragment, skracając czas wyświetlania napisu.

1931, *Ulica*



Fot. 13. *Ulica* [11]



Fot. 14. *Ulica* [6]



Fot. 15. *Ulica* [1652]



Fot. 16. *Ulica* [1655]

Podczas analizy doboru słownictwa uwagę zwracają zwroty niespodziewane w lekturze napisów filmowych do filmu obyczajowego, jak na przykład: „wyzbyć się antagonizmu rasowego i religijnego”. Fraza ta brzmi jak zaczerpnięta z rozprawy politycznej sformułowanej w stylu naukowym. Formy rzadkie, takie jak tu „antagonizm”, procesuje się wolniej, stąd współczesne reguły zalecają ich zastępowanie bardziej potocznymi. Adamowicz-Grzyb sugeruje: „Nie używaj zbyt specjalistycznego słownictwa. Podczas tłumaczenia filmów obowiązuje taka sama zasada jak w Public Relation, czyli komunikat ma być przystępny i jasny w zasadzie dla każdego. (...) Akcja w filmie zazwyczaj płynie wartko i widz nie ma czasu na zastanawianie się nad jakimś niezrozumiałym lub zrozumiałym tylko dla nielicznych sformułowaniem” (Adamowicz-Grzyb 2010: 40). Podobnie w tej kwestii pisze Belczyk: „Zazwyczaj język, jakim posługują się filmowi bohaterowie w polskim przekładzie, powinien być względnie neutralny stylistycznie, ale odznaczać się wyraźnymi cechami języka potocznego (proste słownictwo i składnia, równoważniki zdania, formy eliptyczne itp.” (2007:40). Autor napisów do omawianego filmu z 1935 tych reguł wyraźnie nie stosuje.

Tabela 8. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Ulica* 1931

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania (DT)	Tempo czytania (CPS)
[2.]	1 wiersz, 8 znaków	1 sekunda 8 klatek	CPS 6
[4.]	1 wiersz, 16 znaków	1 sekunda 20 klatek	CPS 9
[3.]	1 wiersz, 16 znaków	2 sekundy	CPS 8
[9.]	1 wiersz, 19 znaków	2 sekundy	CPS 10
[8.]	2 wiersze, 31 znaków (23, 8)	3 sekundy 9 klatek	CPS 9
[1.]	2 wiersze, 35 znaków (27, 8)	4 sekundy 9 klatek	CPS 8
[12.]	2 wiersze, 46 znaków, (26, 20)	1 sekunda 8 klatek	CPS 35; powinny być co najmniej 3 s, zaniżony ¹²
[7.]	2 wiersze, 53 znaki (27, 26)	5 sekund 12 klatek	CPS 10
[6.]	3 wiersze, 66 znaków (30, 31, 5)	5 sekund 18 klatek	CPS 12
[5.]	3 wiersze, 76 znaków (32, 28, 16)	5 sekund, 16 klatek	CPS 13
[10.]	3 wiersze, 79 znaków (24, 28, 27)	7 sekund 3 klatki	CPS 11
[11.]	3 wiersze, 80 znaków (29, 35, 16)	5 sekund 23 klatki	CPS 14

Źródło: opracowanie własne.

¹² Napis nr 12 nie był uwzględniony w analizie, gdyż wyraźnie jest w miejscu, gdzie został wycięty fragment taśmy.

Tabela 9. CPS dla filmu *Ulica* 1931

CPS i częstotliwość jego występowania							
1 x 6 = 6	2 x 8 = 16	2 x 9 = 18	2 x 10 = 20	1 x 11 = 22	1 x 12 = 12	1 x 13 = 13	1 x 14 = 14
121 : 11 = 11 znaków na sekundę							
CPS od 6 do 14, średnia 11 znaków na sekundę							

Źródło: opracowanie własne.

Porównując ze współczesnymi kryteriami, należy stwierdzić, że tempo czytania napisów w filmie *Ulica*, z wyjątkiem jednego przykładu [12], można określić jako komfortowe. Wskazuje na to współczynnik CPS, który waha się od 6 do 14 znaków na sekundę, co oznacza, że nie przekracza on maksymalnej zakładanej prędkości czytania, która wynosi 15 znaków na sekundę. Można wnioskować, że nawet mało wprawny w czytaniu widz mógł napisy przeczytać. Najwyraźniej zakładana współcześnie prędkość czytania była przyjmowana również w latach 30. XX wieku. Wyraźnie widać, że czasy wyświetlania wydłużają się konsekwentnie wraz z długością napisu zdefiniowaną w liczbie znaków. Jedynym napisem o znacznie zaniżonym czasie wyświetlania jest napis nr 12 w *Ulicy*. Nie można jednak wykluczyć, że mamy tu do czynienia z uszkodzeniem taśmy, gdzie wycięto fragment, skracając czas wyświetlania napisu.

Tabela 10. Podział napisu na wersje według liczby znaków, *Ulica* 1931

Napis jednowersowy	Napis dwuwersowy	Napis trzywersowy
4/12 [2.] 8 znaków [4.] 16 zn. [3.] 16 zn. [9.] 19 zn.	4/12 [8.] 31 zn. (23, 8) [1.] 35 zn. (27, 8) [12.] 46 (26, 20) [7.] 53 zn. (27, 26)	4/12 [6.] 66 zn. (30, 31, 5), [5.] 76 zn. (32, 28, 16) [10.] 79 zn. (24, 28, 27) [11.] 80 zn. (29, 35, 16)

Źródło: opracowanie własne.

Model dzielenia napisu na wersje według liczby znaków w *Ulicy* wygląda następująco: do 19 znaków mamy napis jednowersowy, a od 31 zaczynają się dwie linie. Najdłuższy napis dwuwersowy to 53 znaki. Napis trzywersowy zaczyna się od 66 znaków i ma maksymalnie 80 znaków. Największa liczba znaków w wersji wynosi 35, co odpowiada również współczesnym wymaganiom mówiącym o 36–38 znakach (Belczyk: 2007: 13).

Tabela 11: Liczba znaków w napisie, *Ulica* 1931

Rodzaj napisu	Liczba znaków
Napis jednowersowy	od 8 do 19 znaków
Napis dwuwersowy	od 31 do 53 znaków
Napis trzywersowy	od 66 do 80 znaków

Źródło: opracowanie własne.

1935, *Naręczona Frankensteina*

Fot. 17. *Naręczona Frankensteina* [1]Fot. 18. *Naręczona Frankensteina* [9]Fot. 19. *Naręczona Frankensteina*
[1560]Fot. 20. *Naręczona Frankensteina*
[1572]



Fot. 21. *Naręczona Frankenstein*
[1582]



Fot. 22. *Naręczona Frankenstein*
[1594]

Tabela 12. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Naręczona Frankenstein* 1935

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania (DT)	Tempo czytania (CPS)
[12.]	2 wersze, 21 znaków (13, 8)	2 sekundy	CPS 11
[8.]	2 wersze, 36 znaków (27, 9)	2 sekundy 7 klatek	CPS 16
[2.]	2 wersze, 38 znaków (24, 14)	4 sekundy 8 klatek	CPS 9
[11.]	2 wersze, 42 znaki (22, 20)	3 sekundy 13 klatek	CPS 12
[10.]	2 wersze, 47 znaków (24, 23)	2 sekundy 22 klatki	CPS 16
[3.]	2 wersze, 47 znaków (26, 21)	4 sekundy 7 klatek	CPS 11
[6.]	2 wersze, 48 znaków (28, 20)	3 sekundy 14 klatek	CPS 13
[1.]	2 wersze, 50 znaków (27, 23)	2 sekundy 24 klatki	CPS 17
[7.]	2 wersze, 53 znaki (29, 24)	3 sekundy 4 klatki	CPS 17
[4.]	2 wersze, 58 znaków (29, 29)	4 sekundy 12 klatek	CPS 13
[9.]	3 wersze, 68 znaków (25, 25, 18)	4 sekundy 13 klatek	CPS 15
[5.]	3 wersze, 74 znaki (30, 27, 17)	6 sekund 5 klatek	CPS 12

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 13. CPS dla filmu *Naręczona Frankensteina* 1935

CPS i częstotliwość jego występowania						
1 x 9 = 9	2 x 11 = 22	2 x 12 = 24	2 x 13 = 26	1 x 15 = 15	2 x 16 = 32	2 x 17 = 34
162 : 12 = 13,5 (14) znaków na sekundę						
CPS od 9 do 17, średnia 14 znaków na sekundę						

Źródło: opracowanie własne.

W *Naręczonej Frankensteina* czasy wyświetlania wszystkich napisów można określić jako wygodne do czytania. Widoczne jest niewielkie przekroczenie górnej granicy CPS do 16, a nawet 17 znaków na sekundę. Niemniej mieści się to w ramach dopuszczalności. Również i w tym filmie czasy wyświetlania wydłużają się proporcjonalnie do długości napisu wyrażonej w liczbie znaków. Wykonane według takich zasad napisy z pewnością udawało się przeczytać.

Tabela 14. Podział napisu na wiersze według liczby znaków, *Naręczona Frankensteina* 1935

Napis jednowersowy	Napis dwuwersowy	Napis trzywersowy
nie występują	10/12 [12.] 21 zn. (13, 8) [8.] 36 zn. (27, 9) [2.] 38 zn. (24, 14) [11.] 42 zn. (22, 20) [10.] 47 zn. (24, 23) [3.] 47 zn. (26, 21) [6.] 48 zn. (28, 20) [1.] 50 zn. (27, 23) [7.] 53 zn. (29, 24) [4.] 58 zn. (29, 29)	2/12 [9.] 68 zn. (25, 25, 18) [5.] 74 zn. (30, 27, 17)

Źródło: opracowanie własne.

Również model dzielenia napisu na wersy według liczby znaków w *Naręczonej Frankensteina* jest podobny jak w *Ulicy*. Napis dwuwersowy ma do 58 znaków. Od 68 znaków zaczyna się już napis trzywersowy. Najdłuższy wers ma 30 znaków, czyli mniej niż mówią współczesne normy.

Tabela 15. Liczba znaków w napisie, *Narieczona Frankensteina* 1935

Rodzaj napisu	Liczba znaków
Napis jednowersowy	brak napisów jednowersowych
Napis dwuwersowy	od 21 do 58 znaków
Napis trzywersowy	od 68 do 74 znaków

Źródło: opracowanie własne.

Narieczona Frankensteina to pierwszy z badanych filmów, w którym bardzo wyraźnie widać świadome wykorzystanie różnych form czcionki czy odmiennych zapisów fragmentów tekstu w celu podążania za dramatyzmem sytuacji. I tak na przykład do zapisu wyrażen wykrzyknikowych stosowane są duże litery [1572]. Z kolei pismo rozstrzelone oddaje wahanie czy namysł postaci nad wypowiedzianymi słowami [1560]. Emocje ma wzmacniać też nasilona interpunkcja, czyli namnożenie znaków przestankowych, takich jak częsty wielokropek czy bardzo liczne wykrzykniki.

Charakterystyczną cechą niniejszego opracowania jest jego wyraźna literackość. Tekst napisów nie tylko służy informowaniu o przebiegu zdarzeń, ale również pełni funkcję ekspresywną. Dlatego autor napisów nie dba o ich skrótowość. Występują liczne powtórzenia tych samych słów w obrębie jednego napisu, jak na przykład „żyje” w napisie [1580]: „Widziałam go!... Żyje!... Potwór żyje!...”. Również wyrażenia „potworna zmora” lub „mroku nocy” w napisie [1594]: „Jakaś potworna zmora prześladowuje mnie wciąż!... Wylania się z mroku nocy...”, brzmią jak zaczerpnięte z powieści grozy. Przydawka „potworna” ma spotęgować straszność „zmory”, a „noc” dzięki „mrokowi” ma być jeszcze ciemniejsza.

5.4. Krótkie napisy dolne do filmu mówionego

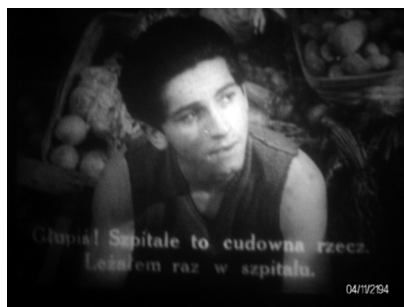
Krótkie napisy dolne do filmu mówionego omówione zostaną na podstawie amerykańskiego filmu *Sześciu z przedmieścia* z 1938 roku. Określiłam je jako krótkie, gdyż zdecydowana ich większość występuje w jednej lub dwóch liniijkach. Pojawiają się również napisy trzywersowe, ale są sporadyczne: pierwsze dwa pojawiają się dopiero w 11 minucie, kolejny dopiero w 19. W filmie tym występują napisy jedno-, dwu- lub trzywersowe. Napisy o większej liczbie liniijek nie występują. Napisy na taśmie w ocenie kustosa zbiorów są autentyczne. Ocena momentu ich wykonania była trudniejsza niż

poprzednich, ponieważ pochodzą one z okresu po reformie ortograficznej i nie ma tu już łatwo rozpoznawalnych przestarzałych form. Występują natomiast staroświeckie, choć poprawne, formy gramatyczne, na przykład: „głupiś” z napisu [9]. Gdyby były wykonane w niedalekiej przeszłości, to forma ta nie wystąpiłaby raczej w rozmowie dwóch chłopców. Inny przykład świadczący o ich niewspółczesnym pochodzeniu to niestosowany dzisiaj zabieg zastępowania zagranicznych imion polskimi, np.: oryg. „Franky” zostaje zamienione na „Franku”.

1938, *Sześciu z przedmieścia*



Fot. 23. *Sześciu z przedmieścia* [8]



Fot. 24. *Sześciu z przedmieścia* [9]

Tabela 16. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Sześciu z przedmieścia* 1938

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania (DT)	Tempo czytania (CPS)
[25.]	1 wiersz, 16 znaków	2 sekundy	CPS 8
[2.]	1 wiersz, 18 znaków,	1 sekunda	CPS 18
[5.]	1 wiersz, 18 znaków	1 sekunda 12 klatek	CPS 12
[6.]	1 wiersz, 19 znaków	1 sekunda 11 klatek	CPS 13
[15.]	1 wiersz, 19 znaków	1 sekunda 20 klatek	CPS 11
[7.]	1 wiersz, 22 znaki	1 sekunda 14 klatek	CPS 14
[12.]	1 wiersz, 22 znaki	1 sekunda 23 klatki	CPS 12
[20.]	1 wiersz, 22 znaki	1 sekunda 20 klatek	CPS 12
[19.]	1 wiersz, 23 znaki	1 sekunda 18 klatek	CPS 13

[8.]	1 wiersz, 29 znaków	1 sekunda 15 klatek	CPS 18; DT powinien wynosić 2 sekundy – przybliżony
[14.]	1 wiersz, 29 znaków	2 sekundy 20 klatek	CPS 10
[13.]	1 wiersz, 30 znaków	1 sekunda 21 klatek	CPS 16; DT powinien wynosić 2 sekundy – przybliżony
[11.]	1 wiersz, 31 znaków	1 sekunda 22 klatki	CPS 16; DT powinien wynosić 2 sekundy – przybliżony
[17.]	1 wiersz, 31 znaków	2 sekundy 13 klatek	CPS 12
[3.]	1 wiersz, 33 znaki	1 sekunda 15 klatek	CPS 21; DT powinien wynosić 2 sekundy – zaniżony
[18.]	1 wiersz, 35 znaków	3 sekundy 1 klatka	CPS 12
[24.]	2 wiersze, 37 znaków (24, 13)	2 sekundy 14 klatek	CPS 14
[1.]	2 wiersze, 42 znaki (23, 19)	2 sekundy 4 klatki	CPS 19; DT powinien wynosić 3 sekundy – zaniżony
[4.]	2 wiersze, 42 znaki (27, 15)	3 sekundy 12 klatek	CPS 12
[10.]	2 wiersze, 45 znaków (23, 22)	3 sekundy 8 klatek	CPS 14
[16.]	2 wiersze, 51 znaków (30, 21)	3 sekundy 15 klatek	CPS 14
[26.]	2 wiersze, 55 znaków (29, 26)	3 sekundy 19 klatek	CPS 15
[9.]	2 wiersze, 57 znaków (34, 23)	4 sekundy 10 klatek	CPS 13
[21.]	3 wiersze, 42 znaki (6, 25, 11)	2 sekundy 14 klatek	CPS 17
[23.]	3 wiersze, 72 znaki (32, 28, 12)	4 sekundy 8 klatek	CPS 17
[22.]	3 wiersze, 73 znaki (34, 25, 14)	3 sekundy 19 klatek	CPS 19; DT powinien wynosić 5 sekund – zaniżony ponad 1 s.
[27.]	3 wiersze, 76 znaków (37, 31, 8)	4 sekundy 12 klatek	CPS 17; DT powinien wynosić 5 sekund – zaniżony

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 17: CPS dla filmu *Sześciu z przedmieścia* 1938

CPS i częstotliwość jego występowania											
1 x 8 = 8	1 x 10 = 10	1 x 11 = 11	6 x 12 = 72	3 x 13 = 39	4 x 14 = 56	1 x 15 = 15	2 x 16 = 32	3 x 17 = 51	2 x 18 = 36	2 x 19 = 38	1 x 21 = 21
389 : 27 = 14,4 znaków na sekundę											
CPS od 8 do 21, średnia 14 znaków na sekundę											

Źródło: opracowanie własne.

Z analizy danych wyraźnie wyłania się przemyślany model. Widać system konsekwentnego uzależnienia czasu wyświetlania od liczby znaków w danym napisie. Spośród przeanalizowanych filmów z napisami dolnymi jest to pierwszy, w którym widać taką systematykę czasów wyświetlania napisów. Współczesność tych napisów widać też w wyraźnej przewadze napisów jedno- i dwuwiersowych w stosunku do napisów trzywiersowych, które tak chętnie były stosowane w filmach wcześniejszych.

Z porównania z dzisiejszymi wytycznymi dotyczącymi tempa lektury wynika, że napisy w doskonałej większości nie przekraczają maksymalnej liczby znaków na sekundę. Jednak niektóre z nich mają CPS wyższy: 16, 17, 18 a nawet 19. Wskazuje to na zbyt dużą objętość napisu, co narzuca za szybkie tempo lektury, a nawet może uniemożliwić przyswojenie treści. Ocena możliwości przeczytania napisów w trakcie projekcji niestety tylko potwierdziła zbyt wysoki CPS. W mojej ocenie tekstu w napisach było zbyt wiele, a pauzy pomiędzy kolejnymi napisami były zbyt krótkie. Ogólnie film charakteryzował się dużym natłoczeniem napisów i należało poświęcić bardzo dużo czasu na czytanie. Wyraźnie nie zastosowano koniecznych zabiegów skrócenia tekstu docelowego. Niemniej napisy są wykonane bardzo starannie pod względem językowym i graficznym.

Tabela 18. Podział napisu na wiersze według liczby znaków, *Sześciu z przedmieścia* 1938

Napis jednowersowy	Napis dwuwersowy	Napis trzywersowy
16/27 [25.] 16 znaków [2.] 18 zn. [5.] 18 zn. [6.] 19 zn. [15.] 19 zn. [7.] 22 zn. [12.] 22 zn. [20.] 22 zn. [19.] 23 zn. [8.] 29 zn. [14.] 29 zn. [13.] 30 zn. [11.] 31 zn. [17.] 31 zn. [3.] 33 zn. [18.] 35 zn.	7/27 [24.] 37 zn. (24, 13) [1.] 42 zn. (23, 19) [4.] 42 zn. (27, 15) [10.] 45 zn. (23, 22) [16.] 51 zn. (30, 21) [26.] 55 zn. (29, 26) [9.] 57 zn. (34, 23)	4/27 [21.] 42 zn. (6, 25, 11) [23.] 72 zn. (32, 28, 12) [22.] 73 zn. (34, 25, 14) [27.] 76 zn. (37, 31, 8)

Źródło: opracowanie własne.

Tabela 19. Liczba znaków w napisie, *Sześciu z przedmieścia* 1938

Rodzaj napisu	Liczba znaków
Napis jednowersowy	od 16 do 35 znaków
Napis dwuwersowy	od 37 do 57 znaków
Napis trzywersowy	od 42 do 76 znaków

Źródło: opracowanie własne.

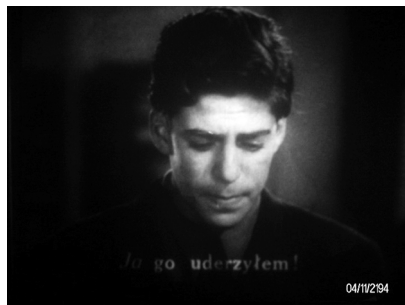
Jeśli chodzi o podział napisu na wersy według liczby znaków, to widać, że ich maksymalna liczba w napisie jednowersowym wynosi 35 znaków. Dwuwersowe rozpoczynają się od 37 znaków i są dzielone na dwa, z których najdłuższy również ma 34 znaki, czyli podobnie jak najdłuższy jednowersowy. Napis [21] (patrz fot. 27) wyłamuje się z wyraźnego schematu, ale jest to napis innego rodzaju – pojawia się tu tłumaczenie szyldu sklepowego, nie mamy do czynienia z wypowiedzią bohatera. Napisy trzywersowe, pomijając wspomniany [21], rozpoczynają się od 72 znaków. Najdłuższy wers ma tu 37 znaków, czyli minimalnie więcej, o 2, niż maksymalna liczba znaków w napisach jedno- i dwuwersowych. Prawdopodobnie wynika to z dużego nasycenia dialogiem w tym miejscu. Innym razem napis 37-znakowy

byłby bowiem zapewne podzielony na dwa, jak w napisie [24]: 24 znaki +13 znaków.

W filmie *Sześciu z przedmieścia* uwagę zwracają rozwiązania graficzne. Jednym z nich jest zastosowanie różniących się formatów czcionki w tekstach napisów. I tak na przykład kursywa zastosowana jest do pojedynczych wyrazów w zdaniu. Przykładem mogą tu być poniższe napisy na fotografiach 25 i 26.



Fot. 25. *Sześciu z przedmieścia* [24]



Fot. 26. *Sześciu z przedmieścia* [25]

W napisie „Wszyscy będą cierpieć za / winę *jednego!*” [24] kursywą zapisane jest słowo „jednego”. W napisie „*Ja* go uderzyłem!” [25] kursywa zastosowana jest do słowa „ja”. W obu przypadkach pochyłą czcionką zapisane są słowa, które wypowiedający chce szczególnie zaakcentować głosem, podkreślając ich wagę w wypowiedzi.

Inne rozwiązanie to zapis tekstu wersalikami. Taką sytuację mamy w przypadku tłumaczenia tekstów pisanych, czego przykładem jest tu tabliczka sklepowa. Szyld ten jest powiązany z fabułą filmu, gdyż należy do sklepu, wokół którego kręcą się główni bohaterowie, znosząc i sprzedając jego właścicielowi to, co udało im się ukraść. Napis ten świadczy też o tym, że istotne teksty pisane nie były pomijane w tłumaczeniu.

Ciekawy jest sposób dzielenia wypowiedzi niemieszczącej się w jednym napisie i kontynuowanej w kolejnych. Odbyna się to za pomocą stawiania dwóch myślników po sobie na końcu uciętej wypowiedzi i ustawienia kolejnych dwóch myślników, jeden za drugim, na początku kontynuacji. Oto przykład:

[26] „To prawda, że ci chłopcy mają / ograniczone możliwości – –”

[27] „– – ale niektórzy z naszych najwybit- / niejszych ludzi pochodzą z tych / zaułków”.

Fot. 27. *Sześciu z przedmieścia* [21]

JUNKIE
KUPNO, SPRZEDAŻ I ZAMIANA
WSZYSTKIEGO

Fot. 28. *Sześciu z przedmieścia* [26]Fot. 29. *Sześciu z przedmieścia* [27]

6. Wersje i dubbing: alternatywne sposoby tłumaczenia filmowego w Polsce do 1939 roku

W okresie 1930–1939 napisy nie były jedynym sposobem tłumaczenia filmów, choć stosowano je najczęściej przy opracowaniu filmów zagranicznych. Istniały jeszcze dwa alternatywne pomysły udostępniania widzom treści w języku polskim: wersje wielojęzyczne (inaczej: filmy wielowersjowe¹³) oraz początkujący dubbing. Wraz z rozwojem filmu dźwiękowego widzowie pragnęli usłyszeć z ekranu aktorów mówiących po polsku (B. 1930: 3; b.a.

¹³ W ten trafny sposób zostały one nazwane na łamach 26 numeru „Kina” z 1931 roku z dnia 28 czerwca 1931 w króciutkiej notatce w rubryce zatytułowanej: *Hallo! tu Niemcy*: „Wytwórnia aparatów dźwiękowych Tobis projektuje nakręcenie wielowersjowego filmu wg. *Damy Kameliowej*”.

1930c: 9). Taką możliwość na początku roku 1930 oferowały jedynie wersje wielojęzyczne. Ich rejestracja polegała na kręceniu każdorazowo nowego filmu, w którym zespoły aktorskie grały w różnych językach, według tego samego scenariusza, którego tłumaczenia na języki docelowe opierały się zawsze na angielskim oryginale.

Istniały dwa główne kierunki produkcji wersji w języku polskim. Pierwszym z nich były filmy kręcone w kraju jako filmy polskiej produkcji na eksport (b.a. 1930a: 3; Kw. 1930: 3). Po wprowadzeniu dźwięku do kina wytwórnie europejskie zdały sobie sprawę, że produkcja krajowa nie zapewni im utrzymania się na rynku. Zaczęły więc konsolidować swe siły, aby nie przegrać całkowicie z wielojęzyczną produkcją amerykańską. W ten sposób rozwijała się współpraca międzynarodowa wytwórni, w wyniku której zaczęto nagrywać europejskie (nieparamountowskie) wersje językowe, co określano w żargonie branżowym „produkcją mieszaną”. Przykładem takiego filmu jest *Niebezpieczny romans*. W „Kinie”, w rubryce *Dowiadujemy się, że...*, czytamy:

Betty Amann specjalnie uczy się po polsku. W *Niebezpiecznym romansie* będzie odpowiadała a nawet odśpiewa piosenkę. (...) *Niebezpieczny romans* będzie realizowany w **4-rech wersjach: polskiej, francuskiej, niemieckiej i angielskiej**. Sceny dźwiękowe i mówione będą nagrywane od dnia 13 czerwca w atelier Syrena Record¹⁴ (b.a. 1930e: 10).

Z pewnością prace nad tym filmem były dużym wydarzeniem w polskim świecie filmowym, ponieważ już kolejny numer „Kina” donosi o postępach w nagraniach. W artykule *Jak się robi „Niebezpieczny romans”* dowiadujemy się, że film realizowany jest w Warszawie przez polskiego reżysera Michała Waszyńskiego. Amerykańsko-niemiecka gwiazda gra po polsku u boku takich polskich sław jak: Bogusław Samborski, Zula Pogorzelska, Helena Stębowska, Eugeniusz Bodo, Kazimierz Krukowski, Adolf Dymśza, Paweł Owerłło. Dialogu jest niedużo, tak aby gwiazda w dialogu z Bodo ograniczyła się do najprostszych słów. A piosenkę ułożono specjalnie dla niej tak, aby było w niej jak najmniej trudnych do wymówienia spółgłosek (b.a. 1930a: 3). Artykuł *Dookoła „Niebezpiecznego romansu”* przynosi dalsze ciekawe informacje o obsadzie omawianego filmu. Otóż wersje francuską, niemiecką i angielską nagrywają polscy aktorzy poligloci. Po niemiecku i angielsku obok Betty Amann gra Eugeniusz Bodo, po francusku mówią

¹⁴ Pierwsze w Polsce atelier dźwiękowe przy Nowym Świecie w Warszawie – E.P.

Zula Pogorzelska, Adolf Dymsha i Bodo, a „pozostały zespół wystawia się w miarę swoich znajomości językowych” (Kw. 1930: 3). Takie rozwiązanie odróżnia ten film od produkcji Paramountu, który do każdej wersji językowej zatrudniał inną obsadę narodową.

Drugi nurt to filmy wielojęzyczne kręcone w Joinville pod Paryżem przez amerykański Paramount (b.a. 1930b: 11). Każda wersja językowa realizowana przez Paramount z zasady otrzymywała obsadę aktorską z właściwych krajów. Reżyserem odpowiedzialnym z ramienia Paramountu za wersje polskie był Ryszard Ordyński. Zatrudnił on w Polsce obsadę – w tym zawsze gwiazdy – która na czas kręcenia filmu przyjeżdżała do Paryża. Realizacja takiej wersji nie trwała długo, bo na przykład *Tajemnica lekarza* powstała w 10 dni. Początkowo polskie gazety z dumą donosiły o postępujących pracach zarówno nad wersjami realizowanymi w kraju, jak i wersjami Paramountu, na które wyczekiwano z dużymi nadziejami jako na pierwsze polskie filmy mówione. Wersje jednak nie spełniły pokładanych w nich nadziei i nie odniosły w Polsce sukcesu. Już recenzja pierwszej wersji Paramountu – *Tajemnicy lekarza* – była bardzo negatywna. Film otrzymał w tygodniku „Kino” po premierze w kraju bardzo słabą ocenę:

Chciałby się człowiek cieszyć, że nareszcie słyszy w kinie polską mowę, a nie bełkotliwy język angielski, ale cóż! – temat jest nieciekawy, a gra artystów pozostawia wiele do życzenia. (...) Ogólnie rzecz biorąc film słaby, ale może liczyć na powodzenie, jako pierwszy prawdziwy polski „all talkie” – całkowicie mówiony (Fr. 1930a: 14).

Również kolejne polskie wersje nie miały pochlebnych recenzji. Pod koniec maja 1931 roku pojawiła się na łamach „Kina” recenzja kolejnego filmu wielowersyjowego – *Niebezpieczny raj*. Pomimo iż w zapowiedziach pisano o filmie w samych superlatywach: o powodzeniu filmu w koloniach, o scenariuszu osnutym na frapującej powieści itp., to recenzja jest dla filmu bardzo niełaskawa.

Po *Tajemnicy lekarza*, która nie wytrzymała tygodnia, po *Kobietach, która się śmieje* – *Niebezpieczny raj* nie posiada wielkich widoków powodzenia. Automatycznie nasuwa się pytanie: dlaczego? (...) Wy tłumaczyć to można tylko z gruntu fałszywym założeniem. Eksperyment Paramountu wykazał, że film jest sztuką wymagającą nader subtelnego traktowania i nie dającą się wcisnąć w par excellence przemysłowe ramy produkcji masowej (b.a. 1931a: 14).

Ostrożność i pewne umiarkowanie w krytykowaniu paramountowskich wersji, zauważalne w stosunku do poprzednich tytułów zupełnie znikają w recenzji kolejnego już filmu z Joinville, jakim jest *Świat bez granic*. Autor recenzji bez ogródek informuje, co o nim sądzi:

Trzeba to wreszcie raz otwarcie powiedzieć, że całą zeszłoroczną impreza polskich filmów Paramountu – jest jednym wielkim skandalem artystycznym. Zaczęło się od fatalnej *Tajemnicy lekarza*, a potem było już coraz gorzej. „Adolf Zukor i Jesse L. Lasky mają zaszczyt przedstawić... (ładny zaszczyt!)... *Świat bez granic* (w oryginale *Telewizja*) – rekord okropności i nudy. Wybierając się na ten film, należałoby zgóry zaopatrzyć się w jakiś aparat sprężynowy przytrzymujący szczęki, ponieważ wśród publiczności szerzy się i grasuje potworna epidemia ziewania (itd.) (Wł.Br. 1930: 14).

Głównej przyczyny niepowodzenia polskich wersji Paramountu sam ich reżyser, Ryszard Ordyński, upatrywał w „wyborze tematów, w większości swojej zbyt dialogowych, a mało kinowych. To był ich błąd już w zaczątku” (Ordyński 1931: 10). Pamiętać trzeba, że na wczesnym etapie filmu dźwiękowego dobór tematyki był ograniczony technicznymi możliwościami zrealizowania zdjęć dźwiękowych. Ponieważ niemożliwe było dobre nagranie głosów aktorów w plenerze, najprościej było przenieść akcję do zamkniętych, wyciszonych pomieszczeń. A to z kolei ograniczało dobór fabuły, którą można było zrealizować w tych niewielkich studiach filmowych. Filmy zostały pozbawione przez to rozmachu, egzotycznych krajobrazów na nieznanach łąkach, które przyciągały widzów do kin (Wahl 2005 Garnarcz 2006). Z badań prasowych wynika, że do artystycznej klęski wersji przyczynił się również fakt, że w wersjach grała obsada aktorska z danego kraju, a widzowie chodzili na amerykańskie czy niemieckie filmy, żeby oglądać w nich światowej sławy gwiazdy. W prasie znajdujemy wiele opinii zbliżonych w swej treści do poglądu Gerharda Littchena: „produkowanie wersji polskich z polskimi artystami pozbawiłoby nas zupełnie widoku naszych ulubionych artystów” (Littchen 1931: 14). W latach 1930–1931 zrealizowano w sumie zaledwie kilka wersji w języku polskim (Halberda 1983: 22–25). W sierpniu 1931 roku już krążyły pogłoski, że Paramount nie będzie realizował więcej polskich wersji.

Paramount nie będzie w tym roku realizował polskich wersji filmów amerykańskich. Projektowana jest realizacja kilku krótkometrażowych dodatków komediowych (b.a. 1931b: 9).

Zaledwie miesiąc później pojawiają się pewne nieoficjalne informacje o planach dubbingowych Paramountu. W rubryce *Dowiadujemy się, że...* czytamy:

W Paryżu krążą uporczywe pogłoski, że dyrekcja Paramount postanowiła zaniechać produkcji polskich filmów mówionych. Amerykanie mają zamiar „dobrać” dialogi polskie do filmów w języku angielskim (Fr. 1930b: 2).

Producenci filmu dźwiękowego zdawali sobie sprawę z możliwości podkładania dialogów, czyli dublowania bądź dublażu, jak wtedy określano dubbing. Stosowano go jednak na początku tylko do dubbingowania pojedynczych postaci. W roku 1930 technika szybko szła do przodu i wiemy, że już pod koniec roku ekipa polskich aktorów wyjeżdża za granicę na nagrania dubbingowe. Donosi o tym jeden z wrześniejących numerów „Kina” w artykule *Gwiazdy amerykańskie przemówią z ekranu po polsku*, który zawiadamia o pierwszym całkowicie zdubbingowanym filmie zagranicznym:

A jednak jest sposób umożliwiający pokazanie wielkich gwiazd światowych w wersjach różnojęzycznych, poprostu przez **podkładanie dialogów** w danym języku. Wyświetlana obecnie w Warszawie angielska wersja niemieckiego obrazu *Ostatnia kampania* z Konradem Veidtem jest właśnie produktem takiego podłożenia dialogów pod grę niemieckich artystów. W stosunku do Polski zrozumiała tę konieczność dawania dialogów polskich jedna z amerykańskich wytwórni i obok obrazów nagrywanych przez polskich aktorów wyłącznie zamierza stwarzać wersje polskie z podłożonymi dialogami. Obecnie wyjeżdża grupa artystów, którzy będą mówić po polsku w gotowych już obrazach amerykańskich ze znanymi gwiazdami ekranu” (b.a. 1930d: 3).

W magazynie „Kino” w roku 1930 była to jedyna znacząca informacja na temat dubbingu. Dopiero rok 1931 przynosi więcej wiadomości o filmach zdubbingowanych na język polski – mamy ich już cztery. Były to: *Parada Paramountu* (oryg. *Paramount Parade*), *Karkołomne zakręty* (oryg. *Dangerous Curves*), *Artyści* (oryg. *The Dance of Life*), *Ulubieniec Bogów* (oryg. *Liebling der Götter*). Trzeba jednak podkreślić, że obok dubbingu, stosowanego do stosunkowo niewielkiej liczby filmów, nadal funkcjonuje tłumaczenie napisowe. Dla zilustrowania sposobów tłumaczenia filmów mówionych w tym okresie wybrane zostały fragmenty artykułów, które zarówno mówią o postępkach nowej technologii, jaką jest dubbing, jak i wspominają o tłumaczeniu napisowym w tym okresie. Podkreśla to fakt, że żadna z dotychczas powstałych metod tłumaczenia filmów nie wyparła pozostałych

i wszystkie znajdują swoje zastosowanie. W felietonie *Filmy dobre i złe w roku 1931* czytamy:

Znakomita większość filmów minionego sezonu była w 100% djalogowa. Publiczność ostatecznie przyzwyczała się do tych filmów i zaczyna je nawet lubić. „Ustały również skargi ze strony publiczności na sprawy językowe. Istotnie nie jest bardzo ważne, czy rozumie się mowę francuską, lub angielską. Mówione *Ullice wielkowiejskie* wspomnianego już Mamouliana są tak wymowne wzrokowo, że nie znający angielskiego zrozumieliby je i bez wkopjowanych napisów polskich. Próbowano kilkakrotnie podłożyć mowę polską do filmów obcych. W ten sposób mówili po polsku: Clara Bow i Richard Arlen w *Karkołomnych zakrętach*, Nancy Caroll i Hall Skelly w *Artystach*, Leon Errol i George Bancroft w *Paradzie Paramountu*, a ostatnio Emil Jannings, Olga Czechowa i Renata Müller w *Ulubieńcu bogów* (Leman 1932: 8).

O kolejnych sukcesach polskiego dubbingu donosi recenzja *Artystów*. Autor jest zwolennikiem tłumaczenia dubbingowego i cieszy się, że recenzowany przez niego film nie został opatrzony setkami napisów, czyli nie został opracowany z tłumaczeniem napisowym, które ciągle funkcjonowało jako rozwiązanie alternatywne w stosunku do dubbingu:

Wartość filmu polega na czym innym: oto zespół amerykański mówi... po polsku! Dzieje się to, podobnie jak w *Karkołomnych zakrętach* i w *Paradzie Paramountu*, dzięki wynalazkowi lwowianina, p. Jakóba Karola, który osiągnął zadziwiające rezultaty w „podkładaniu” mowy polskiej zamiast djalogów amerykańskich. Wielka szkoda, że wytwórnia Paramount zaniechała tego systemu, uważając go za „zbyt kosztowny”, jest to bowiem jedyny sposób wyświetlania „talkiesów” bez denerwujących nosowych dźwięków mowy amerykańskiej i bez „wersyj niemych”, obciążonych setkami napisów (B. 1931: 14).

O nieudanym tłumaczeniu dubbingowym, przy okazji którego ponownie wspomniane jest tłumaczenie napisowe, czyli „napisy wkopjowane” lub „napisy wlepiane”, przeczytamy w recenzji *Ulubieńca bogów*. Autor, który koncentruje się na omawianym dubbingu, przypomina przy tej okazji o wadach napisów, które psują obraz i zasłaniają go:

„Umiędzynarodowienie” takich 100% talkiesów jest zadaniem niezmiernie trudnym. Napisy wkopjowane psują obraz, napisy wlepiane – eskamotują go (przestarzałe: zasłaniają – dopisek E.P.). Zdawało by się więc, że podstawienie polskiego tekstu, zamiast obcojęzycznego, jest istotnie najlepszym rozwiązaniem sprawy. Tak jest, ale tylko w teorii. W praktyce, szalony nakład kosztów

i trudu nie jest współmierny z rezultatami. I nie jest to, zdaje się, winą jeszcze niedość udoskonalonej techniki, gdyż pomimo to, że *Ulubieniec bogów* był „preparowany” po polsku przed 6 miesiącami (a wiadomo, że technika robi postępy z dnia na dzień), synchronizacja wrażenia optycznego ze słuchowem jest zupełnie zadawalniająca. Brak leży w czym innym, w tem mianowicie, że sposób mówienia polskich aktorów jest wysoce nienaturalny. Sztuczność i przesada tych deklamacji przypominają teatr amatorski (St. H. 1931: 14).

I choć dubbing, podobnie jak wcześniej wersje, na początku wydawał się idealnym rozwiązaniem, to i on okazał się mieć ograniczenia. Jedną z jego wad były wysokie koszty realizacji. W piśmiennictwie mamy potwierdzonych zaledwie 13 tytułów zdubbingowanych na język polski w całym okresie 1930–1939 (Dolny 2012). Z całą pewnością nie są to dane ostateczne, gdyż pod koniec roku 2018 został odnaleziony w polskich archiwach kolejny, nieopisany jeszcze polski dubbing do filmu zagranicznego z 1937 roku.

7. Podsumowanie wyników badań i wnioski

Na materiale badawczym zostało zaprezentowane i scharakteryzowane polskie tłumaczenie napisowe z lat 1930–1939. Pokazano jego rozwój w ciągu dziesięciu lat, w trakcie których wyraźnie widać zmianę w podejściu do wykonywania napisów filmowych. Uzasadniło to wyróżnienie poszczególnych faz tłumaczenia napisowego w tych latach. Przebadane przykłady pokazały rozwój, przekształcanie i udoskonalanie opracowania napisowego. Należy stwierdzić, że tłumaczenie napisowe w latach 1930–1939 przeszło wiele przemian.

Napisy translacyjne z lat 30. z pewnością pozwalały widzom na śledzenie treści filmów zagranicznych. Łatwiejsze do czytania były oczywiście napisy międzykadrowe, co wyraźnie widać na przykładzie filmu *Neapol, śpiewające miasto* – czasy wyświetlania w tym filmie można określić jako komfortowe. Napisy międzykadrowe wydłużały jednak czas trwania filmu, ponieważ tak zwane plansze musiały być sfotografowane i wstawione jako dodatkowe fragmenty między kadry filmu. Szybko więc z nich zrezygnowano na rzecz napisów dolnych, które w niniejszym artykule omówione są na przykładzie filmów *Maroko*, *Ulica* i *Narzęczona Frankenstein*a. Z przytoczonych danych statystycznych z filmu *Maroko* można wyciągnąć wniosek, że nie były to jeszcze napisy przygotowane optymalnie. Dzisiaj

jestemy bardziej do takiego opracowania przygotowani przez wieloletnie doświadczenie. Jednak w roku 1930 napisy dolne były nowością i jednocześnie czytanie napisu i oglądanie filmu było postrzegane jako ogromna niedogodność, co potwierdzają badania prasy filmowej z tego okresu (Plewa 2018: 225–226). Wyczekiwano zatem wersji i dubbingu, które jednak, jak się szybko przekonano, nie stały się złotym środkiem, bo też miały swoje wady. Dlatego właśnie nie zaprzestano wykonywania napisów dolnych, a jedynie je ulepszano. Widać, że od roku 1930, kiedy napisy to były szczególnie krytykowane, wykonano dużą pracę nad ich udoskonaleniem. Potwierdzają to napisy do filmu *Ulica* z 1931 oraz *Narieczona Frankensteina* z 1935 roku. W obu filmach zastosowano napisy dobrze przyswajalne. Napisy z roku 1931 i z 1935 absolutnie pozwalały widzom na śledzenie treści filmów zagranicznych. Z przytoczonych danych statystycznych z filmów z *Ulica* i *Narieczona Frankensteina* można wyciągnąć wniosek, że zakładano taką samą prędkość czytania jak współcześnie.

Kolejnym pomysłem było zmniejszenie liczby linijek w napisie na korzyść napisów jednowersowych. Doskonale widać to na przykładzie *Sześciu z przedmieścia* z 1938 roku. Czytanie napisów do tego filmu było jeszcze łatwiejsze właśnie dzięki przewadze napisów jednowersowych, a jednocześnie widz otrzymywał dużo więcej przetłumaczonych treści. Mamy tu do czynienia niemal z formą opracowania, jaką znamy współcześnie. Można więc stwierdzić, że sposób opracowania napisów zapoczątkowany w późnych latach 30. XX wieku był już na tyle doskonały, że w niemal niezminionej formie jest z powodzeniem stosowany do dziś.

Na jakość odbioru oprócz czasu wyświetlania wpływają również inne czynniki. Wśród nich wymienić należy między innymi dobór słownictwa. Według badaczy (Belczyk 2007: 40) oraz praktyków tłumaczenia napisowego (Adamowicz-Grzyb 2010: 40), formy długie i rzadkie czyta się wolniej, więc należy ich unikać w tekstach napisów. W napisach z lat 30. nie dostrzegamy stosowania tej zasady. Kolejnym czynnikiem ułatwiającym lekturę napisu są zasady porcjowania tekstu: wersy powinny stanowić logiczne całości i mieć prostą składnię. I ta zasada jest przestrzegana połowicznie. We wszystkich analizowanych filmach powszechnie występuje przenoszenie sylab do kolejnej linii, jeśli nie mieszczą się one w danym wersie. Dzielone na kilka napisów są też zdania, które niejednokrotnie są złożone. Jedynie zastosowanie różnorodnego kształtu czcionki (wersaliki, pismo rozstrzelone, kursywa) do zapisu poszczególnych fragmentów tekstu, wyrażających różne stany emocjonalne bohaterów, jest cechą napisów

wykonywanych w ostatnich dziesięcioleciach. Wyraźnie widać to w *Narzędzowej Frankensteinia*, a następnie w *Sześciu z przedmieścia*. Ekspresję wypowiedzi podkreślają również bardzo liczne znaki interpunkcyjne, takie jak częsty wielokropek czy wykrzykniki.

Wszelkie omówione zagadnienia związane z translacją napisową omówiono na podstawie danych uzyskanych w trakcie prowadzonych badań archiwalnych. Dzięki temu ponad wszelką wątpliwość ustalono miejsce umieszczania napisów w filmie, ich formę oraz poznano ich treść. Precyzyjnie zbadano i opisano, w ilu wersach tekst napisu był zapisywany, wyliczono czasy wyświetlania oraz określono wymagane od widza tempo lektury wyrażone wskaźnikiem CPS. Z kolei kwestie alternatywnych metod tłumaczenia w stosunku do napisów, czyli wersji i dubbingu, zostały wyjaśnione całkowicie na podstawie materiałów prasowych z epoki. Liczne cytaty zaczerpnięte z tygodnika „Kino” dały doskonały wgląd w przełomowe momenty rozwoju tłumaczenia filmowego, pokazując genezę filmów wielowersyjnych, powody ich niepowodzenia, a także następujący po nich rozwój dubbingu.

Odmienne właściwości poszczególnych tekstów docelowych uzasadniają zaproponowany w artykule podział tłumaczenia napisowego na etapy. Przebadane filmy egzemplifikują cztery następujące po sobie fazy rozwoju tej metody tłumaczenia. Doskonale pokazują one dynamikę rozwoju kinematografii w tym znaczącym okresie, kiedy to każdy miesiąc przynosił nowe możliwości techniczne i nowe pomysły, a dystrybutorzy musieli reagować na nie odpowiednimi rozwiązaniami tłumaczeniowymi. Zaproponowanie określeń poszczególnych faz tłumaczenia napisowego i nazewnictwo napisów, takich jak napis translacyjny, napis międzykadrowy czy napis dolny, powinno przyczynić się do wypracowania i ujednoczenia nazewnictwa w pracach translatorskich oraz ułatwić w przyszłości komunikację w tym zakresie.

Bibliografia

Inicjały w miejscu autora oznaczają, że źródło nie podaje nazwiska. Oznaczenie b.a. – brak autora.

Adamowicz-Grzyb G. 2010. *Jak redagować napisy do filmów*, Warszawa: Fortima.

— 2013. *Tłumaczenie filmowe w praktyce*, Warszawa: Fortima.

Armatys L. 1983. *Początki kina dźwiękowego w Polsce*, „Kino” 5, s. 17–22.

- B. 1930. *Paramount nakręca w Paryżu dźwiękowce w języku francuskim. Kiedy amerykańskie produkcje zaczną produkować u nas filmy mówione po polsku?*, „Kino” 7, s. 3.
- 1931. *Z ekranu na ekran*, „Kino” 21, s. 14.
- b.a. 1930a. *Jak się robi Niebezpieczny romans*, „Kino” 15, s. 3.
- 1930b. *Polska produkcja Paramountu*, „Kino” 14, s. 11.
- 1930c. *Filmowa wieża Babel*, „Kino” 3, s. 9.
- 1930d. *Gwiazdy amerykańskie przemówią z ekranu po polsku*, „Kino” 27, s. 3.
- 1930e. *Dowiadujemy się, że...*, „Kino” 14, s. 10.
- 1931a. *Z ekranu na ekran: Niebezpieczny raj*, „Kino” 22, s. 14.
- 1931b. *Co słyszać w polskich wytwórniach*, „Kino” 33, s. 9.
- Belczyk A. 2007. *Thumaczenie filmów*, Wilkowiec: Wydawnictwo „Dla szkoły”.
- Brun L. 1930. *Rewolucja talkiesów i kontrrewolucja publiczności*, „Kino” 25, s. 3.
- Carroll M., Ivarsson J. 1998a. *Code of Good Subtitling Practice. Endorsed by the European Association for Studies in Screen Translation in Berlin on 17 October 1998*, <https://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF> (dostęp: 19.10.2018).
- 1998b. *Subtitling*, Simrishamn: TransEdit HB.
- Díaz-Cintas J., Remael A. 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*, London–New York: Routledge & Kegan Paul.
- Dolny Z. 2012. *Historia polskiego dubbingu*, t. 1, Gdańsk: Empik Fotoksiążka.
- Fr. 1930a. *Z ekranu na ekran*, „Kino” 28, s. 14.
- 1930b. *Dowiadujemy się, że...*, „Kino” 34, s. 2.
- Garncarz J. 2006. *Untertitel, Sprachversion, Synchronisation: Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren*, w: J. Distelmeyer (red.), *Babylon in FilmEuropa: Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*, München: edition text + kritik, s. 9–18.
- Halberda M. 1983. *Polskie filmy made of Paramount*, „Kino” 5, s. 22–25.
- Hanusz T.Z. 1930. *W wieży Babel pod Paryżem*, „Kino” 25, s. 6.
- Hendrykowski M. 1982. *Słowo w filmie*, Warszawa: PWN.
- 1994. *Słownik terminów filmowych*, Poznań: Ars Nova.
- 2003. *Dźwięk na ekranie. Przełom dźwiękowy w filmie*, „Kwartalnik Filmowy” 44 2003, s. 18–30.
- Irzykowski K. 1930. *Co myślę o filmach dźwiękowych?*, „Kino” 2, s. 2.
- Kw. 1930. *Dookoła Niebezpiecznego romansu*, „Kino” 24, s. 3.
- Leman J. 1932. *Filmy dobre i złe w roku 1931*, „Kino” 1, s. 8.
- Lexikon der Filmbegriffe 2016*. <http://filmlexikon.uni-kiel.de/> (dostęp: 17.10.2016).
- Littchen, G. 1931. *Wolna trybuna*, „Kino” 5, s. 6.
- Lubelski T., Sowińska I., Syska R. 2011. *Kino klasyczne*, Kraków: Universitas.
- Naumann G. 2016. *Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955*. Frankfurt: PL Academic Research Medienästhetik und Mediennutzng.
- Ordyński R. 1931. *Mówiony – Potępiony*, „Kino” 1, 10.
- Pedersen J. 2011. *Subtitling Norms for Television: An Exploration Focussing on Extralinguistic Cultural References*, Translations Library, Amsterdam: John Benjamins Publishing Co.
- Pieńkowski M. 2011. <http://blog.nitrofilm.pl/2011/11/dwie-joasie/> (dostęp: 19.10.2018).

- 2013. <http://blog.nitrofilm.pl/2013/06/zew-morza-tlumaczenie-napisow/> (dostęp: 19.10.2018).
- Pitera Z. 1979. *Epopeja napisu filmowego*, w: Z. Pitera (red.), *Mile kina pocztki*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, s. 45–74.
- Plewa E. 2015. *Układy translacji audiowizualnych*, Studia Naukowe IKLA, Warszawa, <http://www.sn.iksi.uw.edu.pl/documents/7732735/0/SN+28+Elzbieta+Plewa+Uk%C5%82ady+translacji+audiowizualnyzn.pdf> (dostęp: 19.12.2016).
- 2018. *Początki tłumaczenia filmowego w Polsce*, w: P. Sulikowski, A. Sulikowska, E. Lesner (red.), *Translation Landscapes – Internationale Schriften zur Übersetzungswissenschaft*, Band 2, Translatologie-Studien zur Übersetzungswissenschaft (20), Hamburg: Verlag Dr. Kovac, s. 217–237.
- 2019. *Polskie tłumaczenie napisowe w 1930 roku*, „Między Oryginałem a Przekładem” 2(44), s. 59–57.
- Plewa E., Kaunzner U. 2019. *Deutsche Filmuntertitelung in den 1930er Jahren. Rekonstruktion der Untertitelungsstrategien am Beispiel des Filmes „Seine große Liebe” (1936)*, w: P. Sulikowski, A. Sulikowska, E. Lesner (red), *Translation Landscapes – Internationale Schriften zur Übersetzungswissenschaft*, Band 3, Translatologie – Studien zur Übersetzungswissenschaft (21), Hamburg: Verlag Dr. Kova.
- Sowińska I. 2001. *Przełom dźwiękowy*, w: T. Lubelski, I. Sowińska, R. Syska (red.), *Kino klasyczne*, Kraków: Universitas, s. 19–72.
- St. H. 1931. *Z ekranu na ekran*, „Kino” 45, s. 14.
- Szarkowska A., Bogucka L. 2019. *Six-second Rule Revisited, An Eye-tracking Study on the Impact of Speech Rate and Language Proficiency on Subtitle Reading*, „Translation, Cognition, Behavior” 2(1), Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, s. 101–124.
- Tomaszkiewicz T. 2006. *Przekład audiowizualny*, Warszawa: PWN.
- Wahl Ch. 2005. *Das Sprechen des Spielfilms*, Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Wł. Br. 1930. *Z ekranu na ekran: Świat bez granic*, „Kino” 30, s. 14.
- Zdzitowiecki W. 1930. *Pierwszy dzień przed mikrofonem. Narodziny polskiego filmu mówionego w Paryżu*, „Kino” 18, s. 11.