

Elżbieta Plewa  
Uniwersytet Warszawski  
e.plewa@uw.edu.pl

## OBECNOŚĆ POLSKICH FILMÓW W NIEMCZECH W DRUGIEJ POŁOWIE LAT 30. XX W. ODTWORZENIE ZASAD TŁUMACZENIA NAPISOWEGO

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2020.015>

---

**Zarys treści:** W latach 30. XX w., gdy animozje narodowe hamowały swobodny obieg filmów, tylko nieliczne tytuły polskie trafiły na niemieckie ekrany. Jednym z nich jest polska produkcja z 1936 r. w gwiazdorskiej obsadzie pod tytułem *Jego wielka miłość*. W polskim archiwum zachowała się kopia z niemieckimi napisami, która posłużyła za materiał badawczy i stanowi podstawę przedstawionych w niniejszym artykule analiz. Na podstawie napisów z taśmy podjęta została próba odtworzenia zasad tłumaczenia napisowego stosowanego w 2. połowie lat 30. XX w. Wyniki przeprowadzonych analiz prezentują w wielu aspektach zasady ówczesnego wykonywania napisów translacyjnych. Co ciekawe, bardziej przypominają one napisy współczesne niż napisy międzykadrowe, stosowane jeszcze w roku 1930, czyli zaledwie kilka lat wcześniej niż powstały napisy do *Jego wielkiej miłości*.

**Słowa kluczowe:** tłumaczenie filmowe, tłumaczenie audiowizualne, tłumaczenie napisowe, napisy międzykadrowe, napisy dolne

---

### 1. Wstęp

Próby pokazywania polskich filmów na niemieckich ekranach pojawiały się w całym okresie międzywojennym. W owym czasie kino było areną zmagania politycznych, a polsko-niemiecka wymiana produkcji filmowych w drugiej połowie lat 30. XX w. zależała w zasadniczym stopniu od aktualnych zwrotów w stosunkach politycznych<sup>1</sup>. Relacje rządów poszczególnych

---

<sup>1</sup> Zagadnienie szczegółowo opisała, podając tytuły i nieraz sposób tłumaczenia konkretnego filmu, Biel (2015).

krajów skłóconej Europy stanowiły dla wymiany filmowej przeszkodę większą niż wprowadzenie dźwięku na początku lat 30. Kiedy aktorzy na ekranach przemówili, dystrybutorzy filmowi zmuszeni byli szukać nowych rozwiązań technicznych, żeby teksty wypowiedane przez postaci filmowe mogły być rozumiane przez międzynarodową publiczność. Rozwiązanie tego problemu relatywnie szybko przyniosły napisy, wersje wielojęzyczne oraz dubbing<sup>2</sup>. W roku 1936 wszystkie trzy metody stosowane były równolegle. Oprócz zapewnienia widzom zrozumiałości filmów w przypadku filmów niemieckich należało jeszcze ukryć ich pochodzenie, ponieważ publiczność polska niechętnie słyszała z ekranu „wrogi” język. Dlatego też niejednokrotnie filmy niemieckie były na przykład oferowane na rynku Europy Wschodniej i Południowej jako wersje francusko- lub anglojęzyczne<sup>3</sup>.

Chęć eksportu polskich tytułów na rynek niemiecki dała początek polsko-niemieckim umowom kontyngentowym regulującym obrót filmowy<sup>4</sup>. Niemniej obecność polskich produkcji na niemieckich ekranach było ograniczona. Filmy polskie w tym okresie w Niemczech wyświetlane były z dubbingiem lub z napisami.

W niniejszym artykule szczegółowym badaniom poddana zostanie droga z wymienionych metod translacji filmowej, mianowicie tłumaczenie napisowe wykorzystywane w Niemczech w drugiej połowie lat 30. XX w. W owym czasie z powodzeniem stosowano je w tym kraju obok dubbingu (Garncarz 2005a, 2006, 2015, Neumann 2016) i wersjonowania (Garncarz 2005b, Wahl 2003, 2005). Zagadnienie tłumaczenia napisowego jest we współczesnej translatoryce podejmowane relatywnie często, a zasady jego wykonywania w różnych krajach omawiane są systematycznie od lat 90. XX w. w wielu publikacjach zarówno na gruncie europejskim (Gottlieb 1992, Carroll, Ivarsson 1998, Díaz-Cintas, Remael 2007, Jüngst 2010, Kaunzner 2016, Nardi 2016, Pedersen 2007, 2011), jak i polskim (Adamowicz-Grzyb 2010, 2013, Awedyk 2013, 2015, Belczyk 2007, Bogucki 2004, Tomaszewicz 2006). W ostatnim czasie niektórzy badacze podjęli również próbę krytycznej oceny dotychczasowych standardów i prowadzili badania empiryczne (np. za pomocą okulografu) sprawdzające aktualność dotychczasowych wytycznych (Szarkowska, Bogucka 2019). Wszystkie przytoczone powyżej prace traktują jednak o współczesnym tłumaczeniu napisowym. Natomiast jego historia w po-

---

<sup>2</sup> W sprawie stosowania poszczególnych metod tłumaczenia filmowego w tym okresie więcej w: Plewa 2018.

<sup>3</sup> Informacje takie znajdujemy w: Garncarz 2006: 9–18.

<sup>4</sup> Szerzej na ten temat zob. Biel 2012: 16–31.

szczególnych krajach jest dotychczas zbadana zaledwie w niewielkim stopniu, a analizy diachroniczne w tym zakresie zostały podjęte dopiero w ostatnich latach (O'Sullivan, Cornu 2018, O'Sullivan 2019, Plewa 2016, 2018, 2019). Z tego punktu widzenia niniejsze studium wpisuje się w wyraźną lukę badawczą w dziedzinie translatoryki audiowizualnej.

Głównym celem niniejszego artykułu jest odtworzenie niemieckiego tłumaczenia napisowego z lat 30. XX w. i poznanie sposobu jego wykonywania. Realizację tego celu mają zapewnić trzyplaszczynowe badania: (1) ustalenie technicznych aspektów wykonywania napisów, (2) przeprowadzenie ilościowej analizy komparatywnej tekstu wyjściowego z docelowym oraz (3) rekonstrukcja zastosowanych strategii i technik translatorskich<sup>5</sup>. Wyniki uzyskane z przeprowadzonych analiz zweryfikują hipotezę, która nasuwa się po obejrzeniu filmu, że badane niemieckie napisy translacyjne z roku 1936 zostały przygotowane w sposób bardzo przemyślany i wykazują cechy poprawnego wykonania oraz że znajdują w nich zastosowanie zasady współczesne. Umożliwią też odpowiedź na pytanie, czy analizowane tłumaczenie, oceniane dzisiaj, mogło sprostać postawionemu przed nim zadaniu, czyli objaśnić niemieckim widzom obcojęzyczne dialogi.

Źródłem materiału badawczego jest kopia polskiego filmu z 1936 r. *Jego wielka miłość* z niemieckimi napisami wykonanymi w tamtym czasie. Odnaleziona ona została w polskich archiwach w trakcie badań nad polskim tłumaczeniem filmowym w okresie międzywojennym<sup>6</sup>. W dalszej części artykułu określana ona będzie mianem „kopia niemiecka”. Odnalezienie kopii filmu, na której napisy translacyjne zachowały się do naszych czasów, stworzyło unikatową możliwość dostępu do tekstów docelowych umieszczonych na oryginalnej taśmie i ich zbadania. Z uwagi na brak informacji co do miejsca powstania napisów przyjmuje się, że powstały w Niemczech. Stąd wszelkie zasady zastosowane w analizowanym tłumaczeniu będą traktowane jako reguły ówczesnej niemieckiej translacji napisowej. To rozróżnienie zasad niemieckich od polskich jest o tyle istotne, że do filmów polskich przeznaczonych do dystrybucji zagranicznej powstawały nieraz napisy w języku przeznaczenia jeszcze na terenie Polski, przed wyeksportowaniem kopii. Wówczas do tworzenia napisów w językach obcych w naturalny sposób stosowano znane ówczesnym tłumaczom standardy polskie.

Dokładny opis materiału i przyjętej do analiz metody badawczej prezentuje następujący po wstępie rozdział 2. W kolejnej części przytoczone zostaną

---

<sup>5</sup> Por. rozdz. 6.

<sup>6</sup> Dalsze informacje o polskim tłumaczeniu napisowym por. Plewa 2019.

współczesne standardy redagowania napisów filmowych. Kolejne rozdziały, 4, 5 i 6, mają charakter analityczny. Najpierw zinterpretowane zostaną techniczne aspekty redagowania napisów wynikające z zebranych danych liczbowych takich jak: liczba wersów w napisie, liczba znaków w napisie ogółem i w poszczególnych wersach oraz czas wyświetlania napisu filmowego. W kolejnych częściach przedstawiona zostanie analiza porównawcza. Po niej scharakteryzowane zostaną zidentyfikowane techniki translatorskie zastosowane przez tłumacza wraz ze szczegółową interpretacją pominięć.

## 2. Materiał i metoda badawcza

Podstawę rozważań przedstawionych w niniejszym artykule stanowi materiał empiryczny zebrany z niemieckiej kopii filmu *Jego wielka miłość*. Film ten był pokazywany w Niemczech, ale z powodów politycznych jedynie w bardzo ograniczonym zakresie. O okolicznościach i zasięgu wyświetlania *Jego wielkiej miłości* w Niemczech polska filmoznawczyni Urszula Biel podaje następujące informacje:

Konflikt warszawsko-berliński zaokrążył się do tego stopnia, że 1.10.1937 r. Polska rozwiązała niedawno podpisany kontrakt filmowy. W grudniu tego samego roku Niemcy też się z niego wycofali. Niewiele to zmieniło. Choć kupili dwa filmy, *Jego wielka miłość* (reż. Alicja i Anatol Stern, 1936) i *Znachor* (reż. Michał Waszyński, 1937), to jednak tylko pierwszy tytuł był faktycznie dystrybuowany w całych Niemczech, wraz z regionami zamieszkanymi przez mniejszość polską. Został on wyświetlony prawdopodobnie tylko w rejonie Nadrenii-Westfalii, gdzie mieszkali również Polacy. Polskie służby dyplomatyczne i policyjne donosiły w 1938 roku, że w rejonie Opolszczyzny nie było żadnych pokazów filmów krajowych<sup>7</sup> (Biel 2015: 34; tłum. E. P.).

---

<sup>7</sup> „Warsaw-Berlin conflicts culminated to such a degree, that on 1.10.1937 Poland terminated recently signed film contract. On December same year Germany leads to resigning it. It didn't help much. Although they bought 2 films, *Jego wielka miłość* (dir. Alicja and Anatol Stern, 1936) and *Znachor* (dir. Michał Waszyński, 1937), only the first title was actually distributed in whole Germany, together with regions inhabited by Polish minority. It was probably projected only near Rhineland-Westphalia, where Polish people also lived. Polish diplomatic and police services reported in 1938 that there wasn't any screenings of domestic movies in the region of Opolszczyzna”.

Kopia niemiecka filmu różni się nieco od polskiej wersji oryginalnej. Dokonano w niej zamierzonych skrótów oraz usunięto fragmenty niektórych scen. Poza tym zachowana w polskich archiwach kopia niemiecka jest niekompletna z uwagi na brak zakończenia. Film pełnometrażowy był rejestrowany na kilku (zazwyczaj czterech) rolkach taśmy, a materiał badawczy został pozyskany z rolki początkowej. Był to jedyny fragment filmu, który został udostępniony do badań na stole montażowym, co było podyktowane względami ochrony taśm przed uszkodzeniem. Do analiz wybrano dwie dłuższe sceny, piątą i szóstą, ze względu na zróżnicowanie gatunkowe występujących w nich tekstów, np. dialog, monolog, wiersz. Dzięki temu możliwe było uwidocznienie rozwiązań tłumaczeniowych w wielu momentach wybranej sceny w zależności od formy danego fragmentu tekstu wyjściowego.

Zasadnicze analizy przeprowadzone zostaną na podstawie dwóch tekstów: polskiego tekstu wyjściowego oraz niemieckojęzycznego tekstu docelowego w postaci napisów filmowych. Trzecim tekstem, pełniącym rolę pomocniczą, jest tłumaczenie<sup>8</sup> polskiej transkrypcji na język niemiecki. Dzięki niemu łatwiej było ocenić, jakie fragmenty tekstu wyjściowego zostały pominięte w napisach niemieckich. Teksty niemieckich napisów znajdujących się na taśmie zostały precyzyjnie odnotowane, a następnie policzono liczbę znaków pisarskich w każdym z nich. Było to możliwe dzięki przeglądowi na stole montażowym, co umożliwiło zatrzymywanie taśmy na każdym napisie i uzyskanie szczegółowego zapisu każdego z nich, bez pominięcia jakichkolwiek fragmentów. Przepisano je z zachowaniem oryginalnego podziału na poszczególne napisy i wersy. Spisane zostały też kody początkowe i końcowe każdego napisu. Umożliwiło to wyliczenie czasu ich wyświetlania. Dane o liczbie znaków w każdym wersie i czasie jego wyświetlania pozwoliły również na wyliczenie zakładanego tempa czytania. Transkrypcja oryginalnych wypowiedzi bohaterów pozyskana została z kopii polskiej. W ten sposób powstało tabelaryczne zestawienie trzech tekstów, co dało łącznie trzynaście stron materiału badawczego, na którym przeprowadzono analizy. Wypowiedzi przekreślone oznaczają fragmenty scen, które w kopii niemieckiej nie występują, nie zostały więc włączone do prowadzonych analiz. Szarym cieniem zaznaczone są fragmenty tekstu wyjściowego, które w niemieckich napisach zostały pominięte, por.:

---

<sup>8</sup> Tłumaczenie tekstu wykonała autorka artykułu, Elżbieta Plewa.

Tabela 1. Sposób zestawienia tekstów do analiz, *Jego wielka miłość* 1936

Osoby	Polska transkrypcja	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemieckie napisy
Kurczek	No dobrze, już dobrze. Proszę.	Schon gut. In Ordnung. Bitte.		
Ludwika	Na dworze tak zimno, a u Pana to jak w raju! /	Draußen so kalt und bei Ihnen wie im Paradies./	00:04:08:19 00:04:12:3	Hier bei Ihnen ist es wie im Paradies –
Ludwika	Pan musiał się zdziwić. Ten Grywicz to taki cham. Śmiał mi powiedzieć, że mu wzięłam jego pierścionek. Taki lotr.	Sie müssten überrascht sein. Dieser Grywicz ist so ein Rüpel. Er wagte es, mir zu sagen, dass ich ihm seinen Ring weggenommen habe. Was für ein Bösewicht!	00:04:16:1 00:04:20:23	Herr Grywicz behauptet, ich hätte seinen Ring gestohlen.
Ludwika	Pierścionka nie widziałam.	Ich habe den Ring nicht gesehen.	00:04:21:13 00:04:25:5	Ich habe den Ring nicht gesehen.

### 3. Współczesne standardy wykonywania napisów filmowych

Wszelkie zasady 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 przekładaną treść w stosunku do określonej jednostki czasu. Tekst wyjściowy musi być tak skrócony, by zmieścił 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.

Tłumaczenie napisowe jest współcześnie powszechnie wykorzystywaną metodą tłumaczenia filmowego. Początkowo stosowano je do filmów wyświetlanych w kinach, następnie pojawiło się w telewizji, a obecnie występuje również w innych mediach, zwłaszcza w internecie. Tłumaczenie napisowe już w okresie kina niemego było wypróbowanym sposobem objaśniania zdarzeń widzowi. Następnie przeszło ewolucję, od napisów międzykadrowych, przez obszerne napisy dolne, po krótkie (jedno-, dwulinijkowe) napisy dolne.

W wielu pracach naukowych odnaleźć można wytyczne dotyczące tworzenia współczesnych napisów. Wyraża się je w następujących danych: a) liczby znaków w wersji oraz b) 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 w oparciu o zalecenia polskich studiów wykonujących napisy filmowe. Podobne wartości na podstawie swoich badań przytacza Teresa Tomaszekiewicz:

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 (Tomaszekiewicz 2006: 113–114).

Należałoby w tym miejscu wyjaśnić, że podawana przez Tomaszekiewicz 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 Grażyna Adamowicz-Grzyb (2013) nieco koryguje dane przedstawione we wcześniejszej publikacji. Nowe wytyczne podsumowuje zacytowana za autorką poniższa tabela, por.:

Tabela 2. Czas wyświetlania napisu

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

Źródło: Adamowicz-Grzyb 2013: 105

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 dwuwiersowy może być wyświetlany i przez 7 sekund, ale nie powinien wisieć dłużej (Adamowicz-Grzyb 2013: 105).

#### 4. Techniczne aspekty redagowania napisów

Z filmu *Jego wielka miłość* w opracowaniu z niemieckimi napisami zostały pozyskane następujące dane liczbowe: 1) liczba wersów w napisie, 2) liczba znaków w napisie ogółem i w poszczególnych wersach oraz 3) czas wyświetlania napisu filmowego. Analizowane napisy zostały uporządkowane w poniższym zestawieniu rosnąco według liczby wersów, a następnie według liczby znaków w wersie. Poza tym zaprezentowany został podział poszczególnych napisów na wersy. Każdorazowo podano realny czas wyświetlania każdego napisu oraz wyliczono ówczesny współczynnik CPS (*characters per second*), który określa, ile znaków na sekundę widz musiał przeczytać, aby zdążyć przyswoić treść napisu. Poza tym w ostatniej kolumnie został wyliczony minimalny czas wyświetlania dla każdego napisu zgodnie ze współczesnym współczynnikiem CPS (15 zn./s), co pozwala na porównanie rzeczywistego czasu wyświetlania z czasem wymaganym oraz ocenę tego, czy czasy wyświetlania poszczególnych napisów umożliwiały ich przeczytanie.

Interpretacja uzyskanych danych statystycznych nastąpi poprzez odniesienie do współczesnych polskich reguł tworzenia i wyświetlania napisów filmowych, co pozwoli sprawdzić i ocenić, w jakim zakresie napisy z roku 1936 spełniały dzisiejsze standardy.

Tabela 3. Zestawienie danych liczbowych z filmu *Jego wielka miłość* 1936

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania	Tempo czytania (CPS)	Minimalny czas wyświetlania
[38]	1 w., 12 zn.	2 s 3 kl.	6 zn./s	20 kl.
[22]	1 w., 15 zn.	1 s 10 kl.	11 zn./s	1 s
[24]	1 w., 21 zn.	2 s 9 kl.	9 zn./s	1,4 s = 1 s 10 kl.
[25]	1 w., 22 zn.	2 s 13 kl.	9 zn./s	1,46 s = 1 s 11 kl.
[40]	1 w., 22 zn.	2 s 13 kl.	9 zn./s	1,46 s = 1 s 11 kl.



Tabela 3. cd.

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania	Tempo czytania (CPS)	Minimalny czas wyświetlania
[14]	1 w., 23 zn.	2 s 16 kl.	9 zn./s	1,53 s = 1 s 13 kl.
[7]	1 w., 24 zn.	3 s 24 kl.	6 zn./s	1,6 s = 1 s 15 kl.
[13]	1 w., 26 zn.	3 s 8 kl.	8 zn./s	1,73 s = 1 s 18 kl.
[10]	1 w., 27 zn.	3 s 9 kl.	8 zn./s	1,8 s = 1 s 20 kl.
[37]	2 w., 26 zn. (21, 5)	4 s 10 kl.	6 zn./s	1,73 s = 1 s 18 kl.
[30]	2 w., 26 zn. (19, 7)	2 s 6 kl.	12 zn./s	1,73 s = 1 s 18 kl.
[21]	2 w., 26 zn. (18, 8)	2 s	13 zn./s	1,73 s = 1 s 18 kl.
[35]	2 w., 27 zn. (15, 12)	2 s 17 kl.	10 zn./s	1,8 s = 1 s 20 kl.
[16]	2 w., 28 zn. (21, 7)	3 s 1 kl.	9 zn./s	1,86 s = 1 s 21 kl.
[17]	2 w., 28 zn. (23, 5)	2 s 13 kl.	11 zn./s	1,86 s = 1 s 21 kl.
[12]	2 w., 29 zn. (17, 12)	2 s 16 kl.	11 zn./s	1,93 s = 1 s 23 kl.
[18]	2 w., 30 zn. (11, 19)	2 s 19 kl.	11 zn./s	2 s
[3]	2 w., 31 zn. (23, 8)	3 s 17 kl.	9 zn./s	2,06 s = 2 s 1 kl.
[6]	2 w., 31 zn. (15, 16)	3 s 4 kl.	10 zn./s	2,06 s = 2 s 1 kl.
[19]	2 w., 32 zn. (17, 15)	3 s 1 kl.	11 zn./s	2,13 s = 2 s 3 kl.
[33]	2 w., 32 zn. (9, 23)	2 s 19 kl.	12 zn./s	2,13 s = 2 s 3 kl.
[36]	2 w., 32 zn. (15, 17)	3 s 7 kl.	10 zn./s	2,13 s = 2 s 3 kl.
[8]	2 w., 33 zn. (15, 18)	3 s 18 kl.	9 zn./s	2,13 s = 2 s 3 kl.
[23]	2 w., 35 zn. (20, 15)	3 s 12 kl.	10 zn./s	2,33 s = 2 s 8 kl.
[34]	2 w., 36 zn. (22, 14)	3 s 3 kl.	12 zn./s	2,4 s = 2 s 10 kl.
[1]	2 w., 38 zn. (21, 17)	3 s 9 kl.	11 zn./s	2,53 s = 2 s 13 kl.
[4]	2 w., 38 zn. (20, 18)	5 s 18 kl.	7 zn./s	2,53 s = 2 s 13 kl.
[26]	2 w., 39 zn. (24, 15)	4 s 1 kl.	10 zn./s	2,6 s = 2 s 15 kl.
[15]	2 w., 40 zn. (12, 28)	4 s 4 kl.	10 zn./s	2,66 s = 2 s 16 kl.
[20]	2 w., 42 zn. (27, 15)	4 s 21 kl.	9 zn./s	2,8 s = 2 s 20 kl.
[27]	2 w., 43 zn. (24, 19)	6 s	8 zn./s	2,86 s = 2 s 21 kl.
[39]	2 w., 47 zn. (26, 21)	7 s 1 kl.	7 zn./s	3,13 s = 3 s 3 kl.
[31]	2 w., 48 zn. (24, 24)	7 s 9 kl.	7 zn./s	3,2 s = 3 s 5 kl.
[32]	3 w., 49 zn. (16, 10, 23)	6 s 4 kl.	8 zn./s	3,26 s = 3 s 6 kl.
[2]	3 w., 54 zn. (12, 20, 22)	4 s 22 kl.	11 zn./s	3,6 s = 3 s 15 kl.
[29]	3 w., 65 zn. (22, 27, 16)	5 s 22 kl.	11 zn./s	4,33 s = 4 s 8 kl.

Tabela 3. cd.

Numer napisu	Liczba wersów, liczba znaków łącznie i w poszczególnych wersach	Czas wyświetlania	Tempo czytania (CPS)	Minimalny czas wyświetlania
[9]	3 w., 67 zn. (28, 21, 18)	7 s 8 kl.	9 zn./s	4,46 s = 4 s 11 kl.
[11]	3 w., 69 zn. (24, 25, 20)	7 s 9 kl.	9 zn./s	4,6 s = 4 s 15 kl.
[5]	3 w., 71 zn. (23, 27, 21)	7 s 21 kl.	9 zn./s	4,73 s = 4 s 18 kl.

Analizując czasy wyświetlania napisów jednowersowych, można zauważyć, że są one wyświetlane dłużej niż współczesne, dla których zakłada się tempo czytania 15 znaków na sekundę. Czas wyświetlania jednego z napisów, [22], jest nieznacznie wydłużony i wykracza jedynie o 10 klatek ponad czas minimalny. Natomiast czas projekcji napisów [38], [24], [25], [40], [14] jest zawyżony o około 1 sekundę, a [7], [13], [10] o niemal 2 sekundy. Również wśród dwu- i trzywersowych obserwujemy w większości przypadków znacznie dłuższe czasy wyświetlania niż zakładają współczesne wymagania minimalne. Niektóre przekraczają je niewiele, jak np. [21], który trwa jedynie 7 klatek ponad czas minimalny. Inne natomiast są dłuższe przeważnie o 1 sekundę, a napisy trzywersowe nawet o 2 sekundy.

Powyższe obserwacje uprawniają do postawienia hipotezy, iż w roku 1936 zakładano wolniejsze tempo czytania widza niż współcześnie. Dane określające czas wyświetlania i liczba znaków w napisie umożliwiły określenie tempa czytania przyjmowanego w latach 30. XX w. Wartość ta została wyliczona dla każdego napisu i parametr został podany w przedostatniej kolumnie. Wyniki pokazują, że maksymalne tempo czytania wynosiło 13 znaków na sekundę, co egzemplifikuje jeden napis. Tempo lektury dla trzech napisów określono na 12 znaków na sekundę. Najwięcej napisów, aż 25, wymagało od widza umiejętności czytania w tempie 11, 10 i 9 znaków na minutę. Czas wyświetlania pozostałych napisów zapewniał widzowi komfortowe czytanie w tempie 8, 7, a nawet 6 znaków na sekundę. Średnia arytmetyczna prędkości czytania obliczona z uwzględnieniem wszystkich uzyskanych czasów daje wynik 9,41 znaków na sekundę, por.:

Tabela 4. CPS dla filmu *Jego wielka miłość* 1936

CPS i częstotliwość jego występowania							
13 znaków – 1 raz = 13	12 znaków – 3 razy = 36	11 znaków – 8 razy = 88	10 znaków – 6 razy = 60	9 znaków – 11 razy = 99	8 znaków – 4 razy = 32	7 znaków – 3 razy = 21	6 znaków – 3 razy = 18
367 : 39 = 9,41 czyli 9–10 znaków na sekundę							

Z analizy danych wyraźnie wyłania się przemyślany model. Widać system konsekwentnego uzależnienia czasu wyświetlania od liczby znaków w danym napisie, co oznacza wydłużanie wyświetlania wraz z jej wzrostem. Model ten odbiega nieco od współczesnych wytycznych w dwóch aspektach: zakłada mianowicie nieco wolniejsze tempo czytania niż współcześnie oraz dopuszcza napisy trzywersowe. Do napisów współczesnych zbliża je jednak przewaga jedno- i dwuwersowych w stosunku do trzywersowych, które tak chętnie stosowano w filmach z 1. połowy lat 30. XX w., por.:

Tabela 5. Podział napisu na wiersze według liczby znaków, *Jego wielka miłość* 1936

Napisy jednowersowe	Napisy dwuwersowe	Napisy trzywersowe
[38] 12 zn., 2 s 3 kl.	[37] 26 zn. (21, 5), 4 s 10 kl.	[32] 49 zn. (16, 10, 23), 6 s 4 kl.
[22] 15 zn., 1 s 10 kl.	[30] 26 zn. (19, 7), 2 s 6 kl.	[2] 54 zn. (12, 20, 22), 4 s 22 kl.
[24] 21 zn., 2 s 9 kl.	[21] 26 zn. (18, 8), 2 s	[28] 55 zn. (16, 21, 18), 1 s 8 kl.
[25] 22 zn., 2 s 13 kl.	[35] 27 zn. (15, 12), 2 s 17 kl.	[29] 65 zn. (22, 27, 16), 5 s 22 kl.
[40] 22 zn., 2 s 13 kl.	[16] 28 zn. (21, 7), 3 s 1 kl.	[9] 67 zn. (28, 21, 18), 7 s 8 kl.
[14] 23 zn., 2 s 16 kl.	[17] 28 zn. (23, 5), 2 s 13 kl.	[11] 69 zn. (24, 25, 20), 7 s 9 kl.
[7] 24 zn., 3 s 24 kl.	[12] 29 zn. (17, 12), 2 s 16 kl.	[5] 71 zn. (23, 27, 21), 7 s 21 kl.
[13] 26 zn., 3 s 8 kl.	[18] 30 zn. (11, 19), 2 s 19 kl.	
[10] 27 zn., 3 s 9 kl.	[3] 31 zn. (23, 8), 3 s 17 kl.	
	[6] 31 zn. (15, 16), 3 s 4 kl.	
	[19] 32 zn. (17, 15), 3 s 1 kl.	
	[33] 32 zn. (9, 23), 2 s 19 kl.	
	[36] 32 zn. (15, 17), 3 s 7 kl.	
	[8] 33 zn. (15, 18), 3 s 18 kl.	
	[23] 35 zn. (20, 15), 3 s 12 kl.	
	[34] 36 zn. (22, 14), 3 s 3 kl.	
	[1] 38 zn. (21, 17), 3 s 9 kl.	
	[4] 38 zn. (20, 18), 5 s 18 kl.	
	[26] 39 zn. (24, 15), 4 s 1 kl.	
	[15] 40 zn. (12, 28), 4 s 4 kl.	
	[20] 42 zn. (27, 15), 4 s 21 kl.	
	[27] 43 zn. (24, 19), 6 s	
	[39] 47 zn. (26, 21), 7 s 1 kl.	
	[31] 48 zn. (24, 24), 7 s 9 kl.	

## 5. Ilościowa analiza komparatywna tekstu wyjściowego i docelowego

Ilościowo porównano dwa teksty: polski tekst wyjściowy, czyli polską transkrypcję, z tekstem docelowym, tj. niemieckimi napisami, w zakresie dwóch wybranych scen (5 i 6). Wyliczono, że niemiecki tekst docelowy zawiera o 37,5% mniej słów niż polski. Po porównaniu liczby znaków ze spacjami

w obydwu tekstach okazało się, że niemieckie napisy zawierają ich o 38% mniej. Wartości te są zatem niemal tożsame, co pozwala po zaokrągleniu na stwierdzenie, że w niemieckich napisach pominięto 38% tekstu wyjściowego, por.:

Tabela 6. Porównanie długości tekstów, *Jego wielka miłość* 1936

	Polska transkrypcja	Niemieckie tłumaczenie	Niemieckie napisy	Komentarz
Długość tekstów	410 słów	497 słów	256 słów	37,5% mniej słów w napisach
	2326 znaków ze spacjami	2796 znaków ze spacjami	1443 znaków ze spacjami	38% mniej znaków ze spacjami w napisach

Procentowo opuszczono podobną ilość tekstu wyjściowego jak ma to miejsce obecnie. Podczas projekcji nie można oprzeć się wrażeniu, że ówczesny tłumacz pominał dużo większe fragmenty tekstu wyjściowego niżby to uczynił współczesny translator napisowy. Wydaje się, że wynika to z faktu, że w omawianym filmie z 1936 r. występuje dużo mniej wypowiedzianych tekstów niż w filmach współczesnych. Fabuła tych ostatnich opiera się na dialogach bohaterów w większym stopniu niż to miało miejsce w latach 30. XX w. W roku 1936 kreacje aktorskie w filmie były bardzo teatralne, gestykulatywne. To one objaśniały widzom dużą część fabuły, co miało swoje korzenie w kinie niemym. Przypisywanie dużej rangi grze aktorskiej widać również w działaniach tłumacza, który zdecydował się w wielu miejscach na zastąpienie tekstu elementami niewerbalnymi.

Co ciekawe, wynik uzyskany w toku przeprowadzonej analizy jest zbliżony z wielkością wyliczoną dla pomień we współczesnych translatach napisowych. Taką wartość znajdziemy u Teresy Tomaszewicz (2006: 113), która stwierdza, iż „obliczono, że ok. 30–40% tekstu oryginału znika w tego typu tłumaczeniu”.

## 6. Techniki translacyjne w tłumaczeniu napisowym

Przed omówieniem technik translacyjnych stosowanych w analizowanym filmie warto odnieść się do definicji określeń *strategia* i *technika* w translatoryce. Podkreślić należy, że pojęcia te są rozróżniane i nie są tożsame. Przyjmując za Krzysztofem Hejwowskim (2004: 76), *strategię* rozumiemy jako „preferowany (świadomie lub nie) sposób postępowania tłumacza w całym tekście lub jego znaczących fragmentach”, *technika* oznacza natomiast „wybór

pewnego rozwiązania konkretnego problemu napotkanego w trakcie procesu tłumaczenia”. W takim rozumieniu *strategia* jest pojęciem nadrzędnym wobec *techniki*.

Nadrzędną strategią w tłumaczeniu napisowym jest dostosowanie długości tekstu docelowego do prędkości czytania widza. Determinuje ją ograniczenie zdolności ludzkiego oka percypowania określonej liczby znaków w danym czasie. W translatoryce audiowizualnej wskaźnik ten nazywany jest *character per second* (CPS).

Osiągnięcie tej strategii umożliwia konsekwentne stosowanie przez tłumacza szeregu specyficznych technik. Jedną z bardziej szczegółowych klasyfikacji technik<sup>9</sup> stosowanych w tłumaczeniu napisowym przedstawił Henrik Gottlieb (1992: 162). Wśród nich wymienia on:

1. Tłumaczenie dosłowne<sup>10</sup> – wierne przekazanie formy oraz treści komunikatu w języku źródłowym za pomocą przyjętych ekwiwalentów w języku docelowym. Każdy aspekt języka źródłowego, zarówno forma, jak i treść, zostaje dokładnie przekazany i wyrażony w języku docelowym.
2. Imitację<sup>11</sup> – zachowanie oryginalnej formy języka źródłowego w języku docelowym. Jest to technika opisana przez Larsona (1984) jako *zapóżylenie*, które polega na przejmowaniu w tłumaczeniu wyrażenia obcego, z którym odbiorcy docelowi nie są zaznajomieni.
3. Transkrypcję<sup>12</sup> – zachowanie nieregularności, nietypowych cech czy specyfiki elementów języka źródłowego w języku docelowym.
4. Rozszerzenie<sup>13</sup> (omówienie, dodanie lub nadprzekład) – dostarczenie dodatkowych informacji w tłumaczeniu ze względu na różnice formalne między dwoma językami w celu stworzenia tłumaczenia

<sup>9</sup> Gottlieb nazywa je *strategiami*, niemniej zgodnie z przyjętym za Hejwowskim rozumieniem określeń *strategia* i *technika* uprawnione jest określenie ich jako *technik*.

<sup>10</sup> Oryg.: „Transfer – A faithful transmission of the whole form and also the message from SL (source language) into an acceptable TL (target language) equivalent. Every single piece of the original SL aspects, both form and message, are transmitted to and emanated by the TL accurately” (Gottlieb 1992: 162).

<sup>11</sup> Oryg.: „Imitation – Preservation of the original SL forms in the TL. This is in line with Larsons (1984) *loan word* to refer to the process of adopting a foreign expression in the translation, which the target audience are not familiar with” (ibidem).

<sup>12</sup> Oryg.: „Transcription – Preservation of irregularities, atypicalities and peculiarities of SL elements in the TL” (ibidem).

<sup>13</sup> Oryg.: „Expansion – Providing supplementary information in the translation due to the formal differences between two languages, in order to render the translation more comprehensible and acceptable in the target language” (ibidem).

- bardziej zrozumiałego i poprawnego z punktu widzenia odbiorcy docelowego.
5. Parafrazę<sup>14</sup> – zmiana formy komunikatu w języku źródłowym na język docelowy w celu zapewnienia formy poprawnej w języku docelowym.
  6. Kompensację<sup>15</sup> – możliwość zmiany konkretnego komunikatu w języku wyjściowym na poprawne wyrażenie w języku docelowym w taki sposób, aby tłumaczenie wywarło taki sam wpływ na odbiorców docelowych.
  7. Kondensację<sup>16</sup> – redukcja komunikatu w języku wyjściowym bez ingerencji w warstwę treści. Treść tłumaczonego oryginału zostaje zachowana w całości.
  8. Opuszczenie<sup>17</sup> – celowe pominięcie całych elementów komunikatu wyrażonego w języku źródłowym, zwłaszcza tych mniej istotnych, np. takich, które nie zawierają treści, przy jednoczesnym zachowaniu treści najważniejszych z punktu widzenia znaczenia komunikatu.
  9. Maksymalne uproszczenie<sup>18</sup> (symplifikacja, wysoki stopień kondensacji) – obszerne uproszczenie komunikatu, które wiąże się z pominięciem treści i fragmentów istotnych z punktu widzenia znaczenia.
  10. Rezygnację<sup>19</sup> – brak tłumaczenia w wyniku niemożności przełożenia komunikatu.

Sześć ostatnich technik z powyższej klasyfikacji – parafrazę, kompensację, kondensację, opuszczenie, maksymalne uproszczenie i rezygnację – należy uznać za charakterystyczne dla tłumaczenia napisowego. Dzięki ich zastosowaniu można zrealizować strategię formułowania kompaktowego tekstu docelowego dostosowanego do prędkości czytania odbiorcy. To wła-

---

<sup>14</sup> Oryg.: „Paraphrase – Alteration of SL message into TL in order provide an acceptable as well as TL form” (ibidem).

<sup>15</sup> Oryg.: „Dislocation – Facilitating the change of a particular SL message into an acceptable TL expression so that the translation will produce the same effect on the target audience” (ibidem).

<sup>16</sup> Oryg.: „Condensation – Reduction of the SL message without reducing its meaningful content. However, all of the original message content is not lost” (ibidem).

<sup>17</sup> Oryg.: „Deletion – Deliberate exclusion of part of the whole SL message, especially less important aspects, such as those having no verbal content, leaving the most important message to be expressed intact” (ibidem).

<sup>18</sup> Oryg.: „Decimation – Extensive reduction of message which is followed by the reduction of its important expression and parts” (ibidem).

<sup>19</sup> Oryg.: „Resignation – Zero translation as a result of the inability to translate the message at all” (ibidem).

śnie one zostaną wzięte pod uwagę w analizie przedstawionej w dalszej części artykułu. Cytowane za Gottliebem techniki podzielone zostały na trzy grupy, począwszy od tej, gdzie występuje najmniejsza utrata treści w porównaniu z tekstem wyjściowym, do największej.

### 6.1. Redukcja częściowa, kondensacja

Często stosowaną metodą skrócenia tekstu docelowego w filmie *Jego wielka miłość* jest redukcja częściowa. Polega ona na nieprzypadkowym pominięciu pewnej części wypowiedzi aktora w napisie translacyjnym. Jednym z elementów podlegających temu zabiegowi są wszelkiego rodzaju powtórzenia. Tworzą one w przekazie pewien nadmiar informacji określanej redundancją, która

wpływa na zwiększenie długości komunikatu, ułatwia jednak jego odbiór, pozwala bowiem uzupełnić jego zniekształcone lub niedokładnie zdekodowane fragmenty. [...] Może ją również wykorzystać tłumacz, kiedy zmuszony jest z powodu ograniczeń technicznych do kondensacji lub redukcji tekstu oryginału (Tomaszkiewicz 2006: 127–127).

Wśród typowych powtórzeń wymienić należy korektę własnych słów, powtarzanie swoich słów czy też cytowanie słów rozmówcy. Powtórzenia są cechą charakterystyczną naturalnych lub sztucznych tekstów mówionych imitujących teksty naturalne, z którymi mamy do czynienia w przypadku dialogów filmowych. Jeśli w danym tekście występuje ta sama informacja wyrażona na kilka różnych sposobów, to tłumacz napisowy podaje ją tylko raz, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(1)	Ludwika	No tak, to ja ukradłam. Wołaj pan policję! Wszystkie mi jedno. No wołaj pan. Niech się to raz skończy! Słyszysz pan?	Na gut, ich habe ihn gestohlen. Rufen Sie die Polizei! Es ist mir alles egal! Na, rufen Sie! Lassen Sie es einmal enden! Hören Sie?	00:04:42:7 00:04:50:3	Ja, ich habe gestohlen. Rufen Sie doch die Polizei! Mir ist alles gleich.

Przykład (1): Jak pokazuje powyższy fragment, kobieta w stanie uniesienia wypowiada tę samą treść na wiele sposobów. Dwukrotnie odnosi się

do wzywaniu policji: *Wołaj pan policję!* i *No wołaj pan!* Również rezygnacja bohaterki wyrażona jest na kilka sposobów: *Wszystko mi jedno.* oraz *Niech się to raz skończy. Słyszysz pan?* W tym przypadku tłumacz bardzo dobrze wykorzystuje redundancję i eliminuje zbędne elementy. Dzięki temu napis nie zawiera powtórzeń, które występują w oryginalnym dialogu.

Technikę redukcji częściowej zastosowano również w przykładzie (2). W odróżnieniu od przykładu (1), gdzie powtórzenia występują w warstwie słownej, w kolejnym widoczne jest duplikowanie się informacji na dwóch płaszczyznach komunikatu: w obrazie i dialogu. Zachodzi tu zatem redundancja elementów słownych w stosunku do wizualnych. Uzasadnia ona podjęte przez tłumacza decyzje o redukcji częściowej, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(2)	Ludwika	Przecież to pan! Jak to, to pan jest także artystą?	Das sind doch Sie! Also Sie sind auch Künstler?	00:06:48:17 00:06:51:8	Sind Sie auch Künstler?

Przykład (2): Ludwika rozpoznaje Kurczka na zdjęciu na ścianie i z zaskoczeniem mówi: *Przecież to Pan!* Ujęcie dobrze pokazuje jej zdumienie, dzięki czemu możemy traktować jej słowa jako redundantne w stosunku do obrazu, co czyni je zbytecznymi w translacie. Bez straty dla widza tłumacz redukuje pierwszą część wypowiedzi, pozostawiając tylko dalszą jej część, w której kobieta upewnia się, że Kurczek jest aktorem. Pominięte elementy tekstowe są rekompensowane informacjami płynącymi z ekranu.

Dalszymi elementami, które tłumacz może usunąć, są wyrażenia grzecznościowe. W tekście docelowym występuje wiele przykładów takiego działania tłumacza (por. (3), (4), (5)). Zasadność zabiegu pominięć w procesie tłumaczenia napisowego w tego typu fragmentach filmu potwierdza Tomaszkiwicz:

Znikają [w napisach – E. P.] wyrażenia o dużym stopniu rytualizacji, np. podziękowania, powitania, wyrażenia grzecznościowe, ponieważ zakłada się, że [...] mają one wartość relacyjną, a nie informacyjną, więc nie informują widza o niczym nowym, co miałyby wpływ na przebieg akcji (Tomaszkiwicz 2006: 115–116).

Konsekwentne pomijanie wyrażeń grzecznościowych w poniższych fragmentach świadczy o tym, że był to świadomy zabieg tłumacza. Usunięcie zrytualizowanych elementów, które są reprezentatywne dla grzeczności ję-



zykowej, sprawia, że teksty docelowe brzmią bardziej agresywnie niż teksty źródłowe, co zostaje zrekompensowane na poziomie wizualnym, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(3)	Kurczek	No, nie trzeba. Ale dlaczego pani to zrobiła?	Schon gut. Aber warum haben Sie es getan?	00:05:14:15 00:05:18:08	Warum haben Sie den Ring genommen?

Przykład (3): Tłumacz pominął słowa, które powinny uspokoić kobietę. Element pocieszający *No, nie trzeba*. zostaje zastąpiony barwą głosu. Ma tu miejsce substytucja parawerbalna, określana też zastępowaniem, co jest jednym z warunków zastosowania redukcji.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(4)	Kurczek	No dobrze. Jakoś się to załatwi. Powiem Grywiczowi, że znalazłem jego pierścionek na scenie.	Schon gut. Irgendwie wird es gelöst werden. Ich werde Grywicz sagen, dass ich seinen Ring auf der Bühne gefunden habe.	00:05:43:22 00:05: 51:6	Ich werde Grywicz sagen, dass ich den Ring auf der Bühne gefunden habe.

Przykład (4): Usunięto tu podobne zwroty jak w przykładzie (3): *No dobrze. Jakoś się to załatwi*. Uspokajanie bohaterki staje się tak wyraźne w obrazie, że nie musi być dodatkowo wyrażone w dialogu. Stąd też słowa pociechy znikają w napisie.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(5)	Ludwika	Jaki pan dobry. Rozmazałam się.	Sie sind so gut. Ich bin ganz verschmiert.	00:05:59:11 00:06:02:2	Ach, ich bin ganz verschmiert.

Przykład (5): Ludwika chce zmylić Kurczka i zatrzeć złe wrażenie po tym, jak Grywicz oskarżył ją o kradzież. Dlatego wypowiada do niego przyimilne słowa: *Jaki pan dobry*. Jej pochlebstwa korespondują z jej zachowaniem i jedynie podkreślają fakt, że chce mu się przypodobać lub ewentualnie udobruchać.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(6)	Kurczek	Jasiu, co ty robisz? W zeszłym roku dorobiłeś wąsy Napoleonowi. A w tym cesarzowej. A czy tyś widział kiedy kobietę z wąsami?	Jaß, was machst du da? Letztes Jahr hast du für Napoleon einen Schnurrbart hinzugemalt. Und dieses Jahr auch für die Kaiserin. Und hast du mal eine Frau mit Schnurrbart gesehen?	00:09:38:06 00:09:45:45	Hast du jemals eine Frau mit Schnurrbart gesehen?

Przykład (6): W powyższym fragmencie mamy do czynienia z silną redukcją. Pominięta została rozmowa z dzieckiem. W ujęciu widać bowiem, że chłopiec dorysował na portrecie cesarzowej wąsy. Nie jest zatem konieczne ponowne objaśnianie tego w dialogu. Co więcej, ojciec uśmiecha się, co dla widza stanowi informację, że nie gniewa się na niesforne go syna. Najważniejszą częścią jego wypowiedzi jest ta dotycząca „bycia mężczyzną”, do której odnosi się jego następne zdanie. Tak więc w napisie pozostaje tylko tekst o wąsach: *Hast du jemals eine Frau mit Schnurrbart gesehen? (A czy tyś widział kiedy kobietę z wąsami?)*.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(7)	Ludwika	O, ale wyglądam. Trochę pudru i będzie dobrze. Teraz już nie jestem taka okropna, prawda?	Oh, wie sehe ich aus. Ein wenig Puder und es wird gut sein. Jetzt bin ich nicht mehr so schrecklich, oder?	00:06:27:8 00:06:30:16	Sehe ich jetzt besser aus?

Przykład (7): Ludwika mówi, jak źle wygląda po tym, jak łyzy rozmazały jej umalowane oczy. W swojej wypowiedzi wielokrotnie odnosi się do swojego zniszczonego makijażu. Tłumacz pomija dublujące się treści i pozostawia tylko pytanie o wygląd bohaterki. Selekcja tekstu do pominięcia jest prawidłowa. Dodatkowo mamy tu do czynienia z przeformułowaniem pytania: *Teraz już nie jestem taka okropna, prawda? (Jetzt bin ich nicht mehr so schrecklich, oder?)* na *Sehe ich jetzt besser aus? (Czy teraz wyglądam lepiej?)*. Tłumacz stosuje krótszą formę twierdzącą *lepiej* zamiast przeczącej *nie taka okropna*. Zabieg ten jednocześnie prowadzi do kondensacji konstrukcji, co

upraszcza i skraca wypowiedź, która nadal wyraża tę samą treść. Jak pokazuje powyższy przykład, technika redukcji częściowej często występuje w połączeniu z uproszczeniami, które zostaną omówione w kolejnym rozdziale.

## 6.2. Parafraza, symplifikacja leksykalna lub syntaktyczna

Kolejnym, chętnie stosowanym w analizowanym filmie, zabiegiem kondensacyjnym jest parafraza i symplifikacja leksykalna lub syntaktyczna. Uproszczenie leksykalne i syntaktyczne jest czasami określane mianem skondensowanej transformacji. Proces ten polega na wyrażaniu pewnych treści za pomocą bardziej ekonomicznych środków leksykalnych lub syntaktycznych. Dzięki temu napis jest bardziej zwięzły, a odpowiednio dobrane słowa zajmują mniej cennego miejsca. Parafraza natomiast jest swobodną modyfikacją tekstu lub tłumaczenia, która rozwija lub zmienia oryginalną treść bez utraty jej istotnego znaczenia, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(1)	Ludwika	Boże, co ja bym dała za to, żeby zostać artystką.	Oh Gott, was würde ich dafür geben, Künstlerin zu werden!	00:07:00:15 00:07:03:16	Ich möchte Künstlerin werden!

Przykład (1): Zdanie *Boże, co ja bym dała za to, żeby zostać artystką!* jest dużo bardziej emocjonalne niż zdanie *Ich möchte Künstlerin werden!* (*Chciałabym zostać artystką!*). Ale jest również znacznie dłuższe niż to drugie. W tekście docelowym utrata emocjonalności jest oczywista. Tłumacz musi jednak sformułować informacje w napisach w jak najkrótszy i najprostszy sposób. W tym wypadku dokonał tego, upraszczając wypowiedź.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(2)	Kurczek	Nie było z czego żyć. Nadarzyło się miejsce suflera.	Es gab nichts, wovon ich leben konnte. Es bat sich die Stellung eines Souffleurs.	00:07:17:11 00:07:20:12	Ich fand Stellung als Souffleur –

Przykład (2): Mamy tutaj do czynienia z przeformulowaniem znacznie upraszczającym konstrukcję zdania, które po tym zabiegu łatwiej sformato-

wać w napis dwuliniowy. Posunięcie to jednocześnie ułatwia wizualne przy-  
swajanie napisów.

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(3)	Jaś	A nasza praczka ma wąsy. Mogłaby być oficerem. Prawda, tatusiu?	Und unsere Waschfrau hat doch einen Schnurrbart. Sie könnte ein Offizier sein. Nicht wahr, Papa?	00:09:49:11 00:09:55:15	Unsere Waschfrau hat einen. Ist sie Offizier, Papa?

Przykład (3): W tym fragmencie występuje fuzja dwóch zdań. Stwierdzenie: *Mogłaby być oficerem.* i pytanie: *Prawda, tatusiu?* zostały przeformułowane na jedno pytanie: *Ist sie Offizier, Papa?*

### 6.3. Eliminacja

Najbardziej radykalną procedurą skrócenia tekstu jest eliminacja, określana też rezygnacją lub redukcją totalną. Polega ona na tym, że część tekstu wyjściowego nie jest zawarta w tłumaczeniu. Można powiedzieć, że dany fragment zostaje całkowicie wyeliminowany. W omawianym filmie technika ta stosowana jest stosunkowo często, co pokazują wybrane przykłady. Zostanie ona omówiona na większym wycinku sceny, co pozwoli sprawdzić zasadność każdej eliminacji. Umożliwi to również stwierdzenie, czy teksty poprzedzające i następujące po pominiętym fragmencie w wystarczającym stopniu wyjaśniają treść filmu, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(1)	Ludwika	To Napoleon.	Das ist Napoleon.		---
(2)	Kurczek	Tak.	Ja.		---
(3)	Ludwika	Ładny.	Schön.		---
(4)	Kurczek	Poszły na to moje półroczne oszczędności. Nie opalałem nawet mieszkania.	Meine halbjährlichen Einsparungen habe ich dafür ausgegeben. Ich habe nicht einmal die Wohnung geheizt.		

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(5)	Ludwika	A po co to?	Und wozu das alles?		
(6)	Kurczek	Każdy człowiek musi mieć coś w życiu. Coś bliskiego. Jeden ma żonę, kochankę, inny karty. A ja mam jego.	Jeder Mensch muss etwas im Leben haben. Etwas Nahes. Der eine hat eine Ehefrau, eine Liebhaberin, ein anderer spielt Karten. Und ich habe ihn.		
(7)	Ludwika	Hm. A ta Pani?	Hm. Und diese Dame?		---
(8)	Kurczek	To Maria Ludwika. Żona cesarza.	Das ist Marie-Luise. Ehefrau des Kaisers.	00:08:11:06 00:08:14:18	Das ist Marie-Luise, Napoleons Frau.
(9)	Ludwika	Co, Ludwika? Mnie też na imię Ludwika.	Wie, Luise? Mein Name ist auch Luise.	00:08:18:2 00:08:20:11	Ich heiße auch Luise.
(10)	Kurczek	A wie pani, że jest pani do niej podobna.	Und wissen Sie, dass Sie ihr sehr ähnlich sind.	00:08:22:15 00:08:25:03	Sie sehen ihr ähnlich.
(11)	Ludwika	Ja Ludwika. A pan Napoleon. Byłaby z nas para.	Ich Luise und Sie Napoleon. Es wäre ein schönes Paar aus uns.		---
(12)	Kurczek	Napoleon to siła. To wielkość.	Napoleon ist Macht. Das ist Größe.	00:08:35:05 00:08:39:6	Napoleon! Das ist Kraft, das ist Größe –
(13)		Myszę, że w każdym człowieku jest coś z Napoleona.	Ich denke, in jedem Menschen gibt es etwas von Napoleon.	00:08:41:16 00:08:47:16	In jedem Menschen steckt etwas von Napoleon.
(14)		Gdyby tylko pozbyć się tego, co jest w człowieku małe, szare, tchórzliwe. Wówczas można by zostać Napoleonem.	Nur um das Kleine, Graue, Feige im Menschen loszuwerden. Dann könntest du ein Napoleon werden.	00:08:50:16 00:05:50:24	Wer alles Kleine in sich töten könnte, wäre ein Napoleon.
(15)		Tylko trzeba wierzyć w swą siłę. Swój los, swoją gwiazdę.	Du musst nur an deine Stärke glauben. Dein Schicksal, deinen Stern.	00:08:51:00 00:08:56:22	Man muß an seine Kraft glauben, an sein Schicksal, an seinen Stern.

Ten fragment sceny jest interesującym przykładem redukcji całkowitej. Scena rozgrywa się przed popiersiem Napoleona, gdzie główny bohater wyjaśnia swojej nowej znajomej rolę tej postaci w swoim życiu. Pierwsze trzy następujące po sobie fragmenty tekstu wyjściowego ((1), (2), (3)) nie znajdują odzwierciedlenia w napisach. Kolejne ((4), (5), (6)) zostały wycięte z wersji niemieckiej, pomimo iż są bardzo ważne dla fabuły filmu, gdyż wyjaśniają nastawienie Kurczka do Napoleona. Następujący fragment (7) zostaje ponownie pominięty. Niemiecki widz w tym momencie nie dowiaduje się niczego o Napoleonie, widzi tylko jego popiersie i może się tylko domyślić, jaką rolę ono odgrywa. Poniższe trzy fragmenty tekstu ((8), (9), (10)) mówią o żonie Napoleona. W odniesieniu do fragmentu (11) została zastosowana technika redukcji całkowitej. W wyniku tego zabiegu widz traci informację, że Ludwika sugeruje, jakoby ona i Kurczek mogliby być parą. Ale intencje bohaterki szybko stają się jasne w kolejnych scenach, gdzie wykorzystuje go, aby dzięki jego protekcji dostać się do teatru, stać się aktorką i zrealizować swoje marzenie o byciu gwiazdą. Dopiero późniejsze cztery napisy ((12), (13), (14), (15)) wyjaśniają, co Kurczek myśli o Napoleonie, dzięki czemu jasny staje się również początek sceny, gdzie zredukowano tak wiele tekstu wyjściowego. Uwzględniając treść napisów poprzedzających i następujących po nich i traktując scenę jako całość, zastosowanie techniki redukcji całkowitej można uznać w tym przypadku za poprawne, ponieważ brakujące fragmenty zostają wyjaśnione w innych miejscach poprzez tekst lub wystarczająco kompensowane przez obraz.

W kolejnym przykładzie kompensacja za pomocą obrazu jest jeszcze wyraźniej widoczna. Mamy tu sytuację małej uroczystości rodzinnej. Syn i mąż gratulują matce z okazji rocznicy ślubu, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(1)	Jaś	W rocznicę ślubu mamusi kochanej obaj z tatusiem życzenia składamy.	Zum Hochzeitstag Papa und ich gratulieren der lieben Mami.	00:10:21:22 00:10:25:4	Wir gratulieren zum Hochzeitstag.
(2)	Ludwika	Moje złote.	Mein Schatz.		---
(3)	Kurczek	Przyjm ode mnie tę drobnostkę.	Nimm von mir diese Kleinigkeit an.		---

Pierwszy napis (1) natychmiast wyjaśnia widzowi scenę. W oryginale gratulacje wypowiedane są przez syna w formie wierszowanej, co nie znaj-

duże odzwierciedlenia w napisie. Jest on raczej streszczeniem tego, co zostało powiedziane. Następujące fragmenty ((2) i (3)) zostały całkowicie pominięte. Wykorzystano tu redundancję obrazu i tekstu. Oznacza to, że informacje w obrazie i w tekście duplikują się, co skutkuje usunięciem informacji słownej w tłumaczeniu. Zrozumienie tej części filmu możliwe jest tylko dzięki informacjom zawartym w obrazie. Widz ogląda sytuację czułości, kiedy matka całuje chłopca i coś mu mówi. Niemiecki widz nie rozumie treści jej wypowiedzi, ale w pełni rozumie obraz, gdzie gest matki zastępuje dialog. Podobnie dzieje się, gdy mężczyzna wręcza prezent żonie.

Zastosowanie redukcji całkowitej jest w tym miejscu uzasadnione, ponieważ omawiana sekwencja filmowa dotyczy sytuacji o dużym stopniu skonwencjonalizowania, w których między partnerami komunikacyjnymi następuje ciąg zachowań przyjęty w naszej kulturze. Taką sytuacją jest recytowanie wyczonego wierszyka czy wręczenie prezentu żonie. Pominięcie wyrażen opisujących konwencjonalne zachowania stanowi przesłankę do zastosowania techniki eliminacji. Świadomy tłumacz zakłada, że widz posiada odpowiednią wiedzę ogólną o strukturze i przebiegu tego typu zrytualizowanych konwersacji, co pozwoli mu na mentalne odtworzenie brakujących fragmentów dialogu i właściwą interpretację sceny. Również Tomaszkiwicz traktuje wiedzę ogólną widza jako przesłankę pominięć:

Analiza bogatego materiału tłumaczeń filmowych w formie podpisów wyraźnie wykazuje, że tłumacze często dokonują pewnych skrótów lub redukcji, zakładając, że przeciętny widz posiada wiedzę na temat przebiegu codziennych konwersacji i ich wysokiego stopnia zrytualizowania (Tomaszkiwicz 2006: 128).

## 7. Wady niemieckiego tłumaczenia napisowego

Jednym z niedostatków ostatniego z analizowanych tłumaczeń jest brak oddania w tej samej formie czterowersowej dziecięcej rymowanki. Rym i rytm utworu oryginalnego nie znajduje odzwierciedlenia w tłumaczeniu, gdyż wiersz został przełożony prozą. Widz traci więc informację, że był to wierszyk, którego synek musiał się nauczyć na pamięć, więc zadał sobie dodatkowy trud, aby recytując go, sprawić mamie radość. Przypuszczać można, że tłumacz albo nie widział potrzeby zastosowania rymów lub też ówczesne wymagania nie mówiły o konieczności zachowywania w tłumaczeniu form wierszowanych, por.:

	Osoby	Transkrypcja polska	Tłumaczenie na niemiecki	Kod czasowy	Niemiecki napis
(1)	Jaś	W rocznicę ślubu mamusi kochanej obaj z tatusiem życzenia składa-my.	Zum Hochzeitstag Papa und ich gratulieren der lieben Mami.	00:10:21:22 00:10:25:4	Wir gratulieren zum Hochzeitstag.

Drugim brakiem translatu jest całkowity brak tłumaczenia kolejnego utworu wierszowanego w filmie, jakim jest piosenka wykonywana przez odtwórczynię głównej roli Lenę Żelichowską. Jest to piękny walc angielski autorstwa Emanuela Schlechtera pod tytułem *Nie ma silniejszego nic od miłości*<sup>20</sup>. Po premierze filmu stała się ona szlagierem wykonywanym m.in. przez Mieczysława Fogga, Tadeusza Faliszewskiego czy Mariana Demara.

W tekście docelowym nie występuje tłumaczenie tego utworu ani w formie wierszowanej, ani prozą. Przez cały czas trwania piosenki, czyli 1 minutę 32 sekundy<sup>21</sup>, widz nie ma możliwości poznania jej treści. Jedynie zobrazowanie piosenki odpowiednią historią stworzoną za pomocą obrazów stanowiłoby przesłankę pominięcia fragmentu tekstu wyjściowego. Mielibyśmy wtedy do czynienia z techniką interpretacji i substytucji elementów werbalnych (tekstu) przez elementy niewerbalne (obraz). Takiego zabiegu w filmie jednak nie dokonano, ponieważ w trakcie wykonywania utworu widzimy tylko śpiewającą bohaterkę. Brak tłumaczenia tego utworu uznać więc należy za poważny błąd analizowanego tłumaczenia, tym bardziej że w latach 30. XX w. piosenki stanowiły nieodłączny element filmów dźwiękowych, więc pojawiały się często i nie powinny zaskakiwać tłumacza jako element niespotykany czy obcy. To ekrany kinowe spopularyzowały takie polskie szlagiery dwudziestolecia międzywojennego jak: *Już taki jestem zimny drań*, *Baby, ach te baby* i wiele innych.

<sup>20</sup> Piosenka znana jest też pod tytułem *Nie ma nic piękniejszego od miłości*:  
Tylko słaby przed miłością ucieka, tylko słaby mówi o niej jak wróg.  
Człowiek mocny, gdy miłość swą dostrzeże z daleka, to dobiega i pada do nóg.  
Nie ma silniejszego nic od miłości, nie ma jak kochaną być dzień i noc,  
Czuć wokoło siebie żar namiętności, pożądanie i siłę, i moc.  
Nie ma silniejszego nic od miłości, żarem płonie z oczu twych, z twoich lic,  
Spala ogniem, który tkwi w twojem sercu, we krwi.  
Kochasz wtedy, więcej nic. Więcej nic.

<sup>21</sup> Kod czasowy 36:06 do 37:38



## 8. Wnioski i podsumowanie

Celem artykułu było przedstawienie i omówienie wyników wielopłaszczyznowych analiz niemieckiego tłumaczenia napisowego z lat 30. XX w. Przeprowadzone badania dostarczyły nowej wiedzy o sposobie wykonywania translacji napisowej w jednej z jej faz początkowych. Najobszerniej omówione zostały techniczne aspekty redagowania ówczesnych napisów. Na podstawie przebadanego materiału empirycznego przedstawiono podział napisów na wersy. Wśród 40 analizowanych napisów 9 razy wystąpił napis jednowersowy, 24 razy dwuwersowy i 7 razy trzywersowy. Niepoprawne według dzisiejszych zasad formatowanie tekstu napisu w trzech wersach jest pozostałością po najwcześniejszych napisach dolnych z początku lat 30. XX w. Jednak znaczna przewaga napisów dwuwersowych wpisuje omawiane opracowanie już we współczesne standardy. Po wyliczeniu liczby znaków w poszczególnych napisach i czasu wyświetlania każdego z nich możliwe było określenie tempa lektury, tzw. CPS. Maksymalna wymagana prędkość wynosiła 13 CPS, a najniższa 6 CPS. Średnia prędkość czytania, wyliczona z uwzględnieniem wszystkich zebranych czasów, wyniosła 9,41. Podsumowując, należy stwierdzić, że ówczesne napisy zapewniały widzom duży komfort lektury, ponieważ wystarczyła umiejętność czytania z prędkością średnio 10 znaków na sekundę, czyli o jedną trzecią mniej niż musi przeczytać odbiorca współczesny.

Kolejna płaszczyzna badań dotyczyła sprawdzenia zakresu pominięć w translacji. W wyniku analizy komparatywnej tekstu wyjściowego i docelowego stwierdzono, że 37,5–38% dialogów zostało pominiętych, ale bez większej szkody dla widza. Uzyskany wynik skrótów stwierdzonych w tekście docelowym z lat 30. XX w. wpasowuje się w przedział pominięć 30–40% podany przez Tomaszkiwicz dla napisów współczesnych.

Trzeci, ostatni zakres badań stanowiła identyfikacja i interpretacja zastosowanych technik translacyjnych. W celu uzyskania kompaktowego tekstu docelowego tłumacz posłużył się następującymi z nich: redukcja częściowa, kondensacja, parafraza, uproszczenie leksykalne lub syntaktyczne i eliminacja. Te same techniki wykorzystywane są również przez współczesnych tłumaczy napisowych. Konsekwentne pomijanie pewnych elementów (np. powtórzeń, fraz grzecznościowych itp.) świadczy o celowym i świadomym działaniu tłumacza w celu uzyskania skrótów. W wyniku tych zabiegów udało mu się stworzyć udane napisy do filmu *Jego wielka miłość*. Jedynie całkowity brak tłumaczenia piosenki i niezastosowanie odpowiednich zasad w przekładzie wiersza stanowią wadę analizowanego tłumaczenia.

Przeprowadzone analizy potwierdziły hipotezę, że omawiane tłumaczenie napisowe wykonane zostało w sposób przemyślany i według współczesnych standardów jest prawidłowe. Z dużą pewnością można stwierdzić, że ówczesne niemieckie tłumaczenie napisowe miało już ustalone standardy. Obok wersjonowania i dubbingu mogło stanowić w owym czasie równoprawną metodę tłumaczenia filmów, zapewniającą widzom dobre zrozumienie dzieła zagranicznego. Oglądając *Jego wielką miłość* z niemieckimi napisami z lat 30. XX w., odnosi się wrażenie uczestnictwa we współczesnej projekcji. Składa się na to uniwersalna tematyka filmu, ale z pewnością przyczynia się do tego również opracowanie napisowe, które pod wieloma względami jest bardzo bliskie znanemu nam z dzisiejszego kina.

## Literatura

- Adamowicz-Grzyb G., 2010, Jak redagować napisy do filmów. ABC tłumacza filmowego, Warszawa.
- Adamowicz-Grzyb G., 2013, Tłumaczenie filmowe w praktyce, Warszawa.
- Awedyk W., 2013, Subtitling standards in Norway, „Folia Scandinavica Poseniensiensia”, 15, s. 4–14.
- Awedyk W., 2015, On subtitling in Norway, [w:] New points of view on audiovisual translation and media accessibility, A. Jankowska, A. Szarkowska (red.), Frankfurt am Main, s. 9–20.
- Belczyk A., 2007, Tłumaczenie filmów, Wilkowice.
- Biel U., 2012, Polsko-niemiecka wymiana filmowa w latach 1933–1939, [w:] Polska i Niemcy. Filmowe granice i sąsiedztwa, K. Klejsa (red.), Wrocław, s. 16–31.
- Biel U., 2015, The place of Polish films on German market between 1920s and 1930s, with special emphasis on borderlands, [w:] History of European cinema. Intercultural perspective, M. Dondzik, M. Pabiś-Orzeszyna, B. Zając (red.), Łódź, s. 23–36.
- Bogucki Ł., 2004, The constraint of relevance in subtitling, „The Journal of Specialised Translation”, 1, s. 71–88.
- Carroll M., Ivarsson J., 1998, 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.pdf>.
- Díaz-Cintas J., Remael A., 2007, Audiovisual translation. Subtitling, London–New York.

- Garncarz J., 2005a, Die Etablierung der Synchronisation fremdsprachiger Filme. Eine vergleichende europäische Studie, [w:] Sound. Zur Technologie und Ästhetik des Akustischen in den Medien, H. Segeberg, F. Schätzlein (red.), Marburg, s. 74–82.
- Garncarz J., 2005b, Versionen versus Dubbing. Fremde Töne im Sprechfilm, [w:] FilmEuropa – Babylon. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre in Europa, J. Schöning (red.), München, s. 13–20.
- Garncarz J., 2006, Untertitel, Sprachversion, Synchronisation. Die Suche nach dem optimalen Übersetzungsverfahren, [w:] Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachenversionen der 1930er Jahre, J. Distelmeyer (red.), München, s. 9–18.
- Garncarz J., 2015, Europas alter Märchenzauber und Hollywoods neues Zaubermärchen. Walt Disneys Snow White and the Seven Dwarfs in Deutschland, [w:] Film im Transferprozess. Transdisziplinäre Studien zur Filmsynchronisation, T. Bräutigam, N. D. Peiler (red.), Marburg, s. 226–259.
- Gottlieb H., 1992, Subtitling – a new university discipline, [w:] Teaching translation and interpreting. Training, talent and experience, C. Dolle-rop, A. Loddegaard (red.), Amsterdam, s. 161–169.
- Hejwowski K., 2006, Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu, Warszawa.
- Jüngst H. E., 2010, Audiovisuelles Übersetzen, Tübingen.
- Kaunzner U. A., 2016, Die Bedeutung von Suprasegmentalia bei der Untertitelung, „trans-kom. Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation”, 9(1), s. 20–33.
- Nardi A., 2016, Sprachlich-textuelle Faktoren im Untertitelungsprozess. Ein Modell zur Übersetzerausbildung Deutsch-Italienisch, „trans-kom. Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation”, 9(1), s. 34–57.
- Naumann G., 2016, Filmsynchronisation in Deutschland bis 1955, Frankfurt.
- O’Sullivan C., 2019, A splendid innovation, these English titles! Sources of evidence for early subtitling practice, [w:] The translation of films, 1900–1950, C. O’Sullivan, J.-F. Cornu (red.), Oxford, s. 15–30.
- O’Sullivan C., Cornu J.-F., 2018, History of audiovisual translation, [w:] The Routledge handbook of audiovisual translation, L. Pérez-González (red.), London, s. 15–30.
- Pedersen J., 2007, A comparative study of subtitling norms in Sweden and Denmark with a focus on extralinguistic cultural reference, Stockholm.
- Pedersen J., 2011, Subtitling norms for television. An exploration focussing on extralinguistic cultural references translations library, Amsterdam.

- Plewa E., 2016, Untertitelung, Mehrsprachenversionen und Synchronisation in Polen im Jahr 1930. Die Suche nach der optimalen Übersetzungsmethode, „trans-kom. Zeitschrift für Translationswissenschaft und Fachkommunikation”, 9(2), s. 266–282.
- Plewa E., 2018, Początki tłumaczenia filmowego w Polsce, [w:] Translation Landscapes – Internationale Schriften zur Übersetzungswissenschaft, t. 2, P. Sulikowski, A. Sulikowska, E. Lesner (red.), Hamburg, s. 217–237.
- Plewa E., 2019, Polskie tłumaczenie napisowe w 1930, „Między oryginałem a przekładem”, 10, s. 59–72.
- 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, [w:] Translation, cognition, behavior, t. 2.1, Amsterdam, s. 101–124.
- Tomaszkiewicz T., 2006, Przekład audiowizualny, Warszawa.
- Wahl Ch., 2003, Das Sprechen der Filme. Über verbale Sprache im Spielfilm. Versionsfilme und andere Sprachübertragungsmethoden. Tonfilm und Standardisierung. Die Diskussion um den Sprechfilm. Der polyglotte Film. Nationaler Film und internationales Kino. Dissertation. Bochum, <http://webdoc.sub.gwdg.de/ebook/dissts/Bochum/Wahl2003.pdf> (dośćp: 17.10.2016).
- Wahl Ch., 2005, Das Sprechen des Spielfilms, Trier.

## **The presence of Polish films in Germany in the second half of the 1930s.**

### **Reconstructing the rules of subtitling**

#### **Summary**

In the 1930s, when national animosities hampered the free circulation of films, only a few Polish titles were released on German screens. One of them is a Polish production from 1936 with star-studded cast titled *His Great Love*. Preserved in the Polish archive, a copy with German subtitles served as research material and provided the basis for the analyses presented in this paper.

The texts of the German subtitles on the tape were precisely noted, after which the number of characters in each of them was counted. They were transcribed with the original division into individual inscriptions and verses. The initial and final codes of each subtitle were also written down. Owing to this, the display time of each subtitle could be estimated. The data on the number of characters in each verse and the time of its display made it possible to calculate the assumed reading rate. The transcription of the characters' original statements was obtained from the Polish copy. In this way, a tabular list of texts was created. With such research material, it was possible to

(1) determine the technical aspects of subtitling, (2) conduct a quantitative comparative analysis of the initial and target texts, and (3) reconstruct the translation strategies and techniques applied.

The research showed that the assumed reading rate at that time was about 10 characters per second, which was extremely convenient for the viewers. As a result of the comparative analysis of the output and target texts, it was found that 37.5-38% of dialogues were omitted, but without much harm to the viewer. The result of the abbreviations found in the target text from the 1930s fits into the 30-40% omission range for contemporary subtitles. The identification and interpretation of the translation techniques used demonstrated that the translator of the film studied resorted to the same techniques that are used by contemporary subtitling translators to obtain a compact target text: partial reduction, condensation, paraphrase, lexical or syntactic simplification, and elimination. What is interesting, they resemble contemporary subtitles more than intertitles used in 1930, i.e. only several years earlier than the subtitles for *His Great Love*.

**Keywords:** film translation, audiovisual translation, subtitling, intertitle, subtitle

