

Paweł Sitkiewicz

Uniwersytet Gdański

Zło konieczne. Dubbing w przedwojennej Polsce

W wielu krajach dubbing uchodzi za barbarzyńską formę tłumaczenia filmu. W Polsce, z wyjątkiem blockbustów, kina rodzinnego i animacji, stosowany bywa rzadko, na ogół budząc niechęć dorosłej publiczności. „Dubbing jest dobry dla dzieci” – tak myśli większość jego przeciwników. Nie bez powodu dubbingowane filmy aktorskie wyświetla się często w alternatywnej wersji z napisami, aby nie zniechęcić tych, którzy pod żadnym pozorem nie zaakceptują wtórnej ścieżki dźwiękowej.

Decyzje dotyczące sposobu tłumaczenia filmów na język polski zapadły w okresie dwudziestolecia międzywojennego, krótko po tak zwanym przełomie dźwiękowym. Z odrobiną przesady można powiedzieć, że w latach trzydziestych ubiegłego wieku przypieczętowano los polskiego dubbingu na następne 100 lat. W epoce kina niemego problem nie istniał – wystarczyło wyciąć plansze z napisami i wkleić nowe. Nieme kino posługiwało się uniwersalnym językiem ruchomych obrazów. Ale po roku 1927 zapanowała konsternacja. Gdy dziesiąta muza przemówiła, okazało się, że publiczność czasami jej nie rozumie. Zaczęto nawet kwestionować sens wyświetlania importowanych obrazów. Co gorsza pierwsze filmy dźwiękowe dystrybuowano niekiedy w oryginalnej wersji językowej, ku wielkiemu rozczarowaniu widzów, którzy dochodzili do wniosku, że osławione „talkiesy” to zwykłe oszustwo. W prasie rozgorzał spór: jedni uważali, że musi nastąpić rozkwit kinematografii narodowych, skoncentrowanych na lokalnych rynkach, inni zaś twierdzili, że kino dźwiękowe nie powinno opierać się na dialogu, ale na efektach akustycznych, a wtedy problem sam się rozwiąże. Część środowiska broniła napisów, część zaś starała się spopularyzować dubbing lub narodowe wersje filmów mówionych, a więc remaki. Pojawiły się nawet sugestie, że jedynym wyjściem z sytuacji jest powrót do kina niemego i pantomimy. „Nie dajmy się zagadać na śmierć” – nawoływali w 1931 roku szefowie MGM (*Only Hope...*, 1931, s. 1). Jednak na początku lat trzydziestych XX wieku taki apel musiał brzmieć naiwnie. Rewolucji dźwiękowej nie dało się bowiem zahamować. Środowisko filmowe potrzebowało skutecznego sposobu na ponowne umiędzynarodowienie dziesiątej muzy.

Dżuma czy cholera?

Z dzisiejszej perspektywy wydaje się, że najłatwiejszym i najtańszym rozwiązaniem było umieszczenie u dołu ekranu napisów dialogowych. Jak się okazuje – tylko w teorii. Po pierwsze, technologia drukowania napisów na taśmie metodą optyczną bądź chemiczną była wówczas niedoskonała. Gotową kopię można było dystrybuować w jednym kraju, najwyżej w jednym kręgu kulturowym ograniczonym przez język. Raz wydrukowanych napisów nie dało się bowiem ani zmasać, ani nawet poprawić, gdyż uszkadzały emulsję; z kolei proces kopiowania negatywu na matrycę z napisami wpływał niekorzystnie na ostrość filmu (zob. Ivarsson, 2009). Niektórzy krytycy słusznie twierdzili, że lepiej zniszczyć ścieżkę dźwiękową (na przykład poprzez dogranie dubbingu) niż obraz, wypalając w nim białe litery, często ślepiące i niewyraźne.

Po drugie, jeżeli weźmiemy pod uwagę skalę ówczesnego analfabetyzmu, umieszczenie obszernych napisów miało się z celem, gdyż widzowie i tak nie nadążali z czytaniem tekstu (zob. D. Op., 1936, s. 20). Nie umieli ponadto śledzić jednocześnie akcji i drukowanych dialogów. W rezultacie upowszechnił się irytujący zwyczaj czytania na głos napisów. Rodzice czytali dzieciom, chłopak dziewczynie, półanalfabeta analfabecie. Dystrybutorzy potrzebowali czasu, by zrozumieć, że w polskiej wersji nie należy tłumaczyć wszystkich wypowiedzi bohaterów, gdyż kilkunastokrotnie napisy zasłaniają zbyt duży obszar ekranu (dodajmy na marginesie, że pierwsze *all-talkies* były przegadane). „Napisy zbyt obfite i zbyt długie zawsze są złe. Było bardzo źle, kiedy pisali je półanalfabeci, ale też nie jest dobrze, kiedy napisy robi literat, nazbyt już rozmiłowany w kwiecistych, ozdobnych i okrągłych frazesach” – pisał Leon Brun. I dodał słuszną uwagę: „Ekran wyraża się lakonicznie” (1927, s. 1).

Po trzecie, rozgorzała dyskusja, gdzie w ogóle umieszczać napisy. Odpowiedź znów wydaje się oczywista: na dole ekranu. Ale niektórzy uważali, że to złe miejsce, gdyż odwraca uwagę od postaci znajdujących się zazwyczaj w centralnym położeniu. Ze wzmianek prasowych wynika, że nadgorliwi dystrybutorzy umieszczali napisy na środku ekranu. „Wstawki polskich napisów nie powinny być umieszczane na tle tejże samej sceny, gdyż mącą oba zmysły wzroku i słuchu. Gdy czytamy napis, nie widzimy sceny ani gry aktorów i nie słyszymy dialogu, który w danej chwili się odbywa” – pisał krytyk po premierze filmu *Śpiewający błazen* (1928) z Alem Jolsonem (Kir, 1929, s. 8, zob. także Brun, 1931b). „Dialogi w obcym języku? Czy napisy zamiast dialogów? To tak, jak gdyby nam dano do wyboru: dżuma czy cholera? Nie chcemy ani jednej, ani drugiej. Dajcie nam kino!” – apelował Leon Brun (1931a, s. 17).

Dubbing był więc rozsądną alternatywą dla napisów. Nie zasłaniał obrazu, pozwalał wszystkim zrozumieć dialogi. W późnych latach dwudziestych jego rozwój hamowały co prawda trudności techniczne, ale wraz z rozkwitem kina dźwiękowego udało się je pokonać. Zmieniała się także definicja tego obco brzmiącego słowa. Z początku każde dogranie dźwięku w postprodukcji nazywano dubbin-

giem lub dublażem (Lewin, 1931, s. 38). W dzisiejszych czasach pojęcie to oznacza z reguły zastąpienie głosu aktora w celu przetłumaczenia filmu na język zrozumiały w danym kręgu kulturowym, choć w sporadycznych przypadkach dubbinguje się wykonawców ze względu na zły akcent lub barwę głosu, nieznamość obcej mowy, brak talentu wokalnego lub dla celów artystycznych.

Dubbingowane filmy na polskich ekranach – rekonesans

Zanim przejdę do kwestii dla mnie najistotniejszej, chciałbym krótko wspomnieć o dubbingowanych filmach z okresu dwudziestolecia. W latach trzydziestych nie mniej niż kilkanaście tytułów wyświetlano w polskiej wersji językowej, ale ułożenie pełnej listy jest niestety zadaniem trudnym, gdyż – jak podejrzewam – w niektórych wypadkach ani krytycy, ani dystrybutorzy nie informowali odbiorców, że film wchodzi na ekrany w zmienionej wersji (zmienionej nie znaczy polskiej!). Co więcej, ułożenie takiej listy nie pomogłoby nam w odpowiedzi na żadne z istotnych pytań, zwłaszcza że filmy dobierano przypadkowo, bez czytelnej strategii.

Pierwsze dubbingowane filmy pojawiły się w Polsce prawdopodobnie w roku 1931. Były to osadzone w środowisku cyrkowym *Karkotomne zakręty* (1929) Lothara Mendesa, musical *Artyści* (1929) Johna Cromwella i A. Edwarda Sutherlanda, rewiowa *Parada Paramountu* (1930) w reżyserii Lothara Mendesa i innych, a także *Ulubieniec bogów* (1930) Hannsa Schwarza. Mimo złej synchronizacji dźwięku i obrazu witano je z umiarkowanym entuzjazmem jako ciekawostkę sezonu. Już sam udział zachodnich gwiazd, takich jak Emil Jannings, Olga Czechowa czy Maurice Chevalier, mówiących z ekranu „najczystsza polszczyzną”, wydawał się efektywnym osiągnięciem technicznym. Kolejne dubbingowane filmy, lekka operetka *Dwa serca biją w walca takt* (1930) Gézy von Bolváry’ego i kryminalna *Siostra Marta jest szpiegiem* (1933) Victora Saville’a, miały polskie premiery odpowiednio w roku 1932 i 1934. Ponieważ tytułową piosenkę *Zwei Herzen im Dreivierteltakt* przetłumaczono jako *Dwa serca biją w walca takt*, a nie *Dwa serca w trzy ćwierci taktu*, w prasie pisano, że to przykład „dubbingu artystycznego”, mimo iż eksponowana „artystyczność” ograniczała się do lepszego opanowania rzemiosła (*Tajemnice dubbingu*, 1934, s. 13). Wiemy ponadto, że *Siostra Marta...* została zrealizowana w „Polskiej Akustyce”, a więc rękami rodzimych specjalistów od dubbingu, którzy zadbali nawet o to, by głosy aktorów polskich i zagranicznych były do siebie podobne. Prasa znów jednak podzieliła się w ocenie – jedni chwalili efekt, drudzy dalej wytykali usterki techniczne.

Inne udźwiękowione na język polski filmy z tego okresu, między innymi austriacki *Epizod* (1935) Waltera Rejscha i francuska komedia *Z tobą na koniec świata* (1934) Jeana de Limura, spotkały się z ostrzejszą krytyką. Publicyści zaczęli bowiem zwracać uwagę na przekład tekstu, synchronizację i aktorskie wykonanie dubbingu.

Jako wzór do naśladowania uchodziła natomiast rysunkowa *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* (1937) Włalda Disneya, przygotowana w roku 1938 pod nadzorem Ryszarda Ordyńskiego, cenionego przed wojną reżysera, którego wsparli specjaliści sprowadzeni z Hollywood. Ścieżkę dialogową opracowano starannie, a przede wszystkim – z udziałem gwiazd polskiego kina i estrady. Równie udana, ponoć lepsza od oryginału, była dubbingowana wersja radzieckiego filmu Aleksandra Ptuszki *Nowy Guliwer* (1936), wyreżyserowana przez Tadeusza Frenkla w 1937 roku (Czermiński, 1937, s. 11). Film, łączący w widowiskowy sposób animację lalkową z grą aktorów, z przyczyn politycznych nie trafił jednak do szerokiego rozpowszechniania – cenzura uznała go za sowiecką propagandę. Oprócz tego przed wojną wyświetlano zagraniczne filmy z obcym dubbingiem i polskimi napisami (na przykład niemiecki film z francuskim udźwiękowieniem). Podejrzewam również, że większość polskich filmów pokazywanych za granicą – a w latach trzydziestych było to nie mniej niż kilkanaście tytułów, sprzedanych głównie do Francji, Niemczech, USA, Austrii, Czechosłowacji i Hiszpanii – rozpowszechniano z dubbingiem (zob. Ford, 1935, s. 10). Zachodni dystrybutorzy nie chcieli bowiem wyświetlać filmów w egzotycznym języku.

Choć skatalogowanie dubbingowanych filmów z okresu dwudziestolecia na pewno zasługuje na uwagę historyków kina, ja chciałbym jednak odsunąć na bok archiwalne poszukiwania i znaleźć odpowiedź na kluczowe pytanie: dlaczego dubbing, mimo podejmowanych prób, nie przyjął się w międzywojennej Polsce? Poszukiwanie odpowiedzi powinno również pomóc w rozwianiu innych wątpliwości. Jaki był wówczas stosunek widzów i środowiska filmowego do dubbingu? Jakimi argumentami posługiwali się zarówno zwolennicy, jak i przeciwnicy tej technologii?

Zwolennicy kontra przeciwnicy

Rozsądek podpowiada, że dubbing nie przyjął się w Polsce dlatego, że był zbyt kosztowny, a poza tym kłócił się z tradycją artystyczną, w której sztukę aktorską traktowano poważnie, jako nierozdzielne połączenie głosu, mimiki i gry ciała. Takie argumenty istotnie pojawiają się w przedwojennej prasie. Ale z wypowiedzi widzów, dziennikarzy i filmowców wyłania się obraz bogatszy w półtony: w latach trzydziestych istniało zapotrzebowanie na dubbingowane filmy, które początkowo przywitano z nadzieją jako realną konkurencję dla filmów z napisami. Nawet w późniejszych latach, gdy widzowie mogli już ocenić techniczną mizериę polskiego udźwiękowienia, głosy entuzjastów przeważały nad głosami przeciwników. Zwolennicy dubbingu mieli bowiem mocne argumenty. Lubili odwoływać się do uczuć patriotycznych. Po 123 latach niewoli filmy w obcym języku odbierano jako kolejny etap kolonializmu obcych mocarstw, z pomocą dziesiątej muzy próbujących wychowywać lub – co gorsza – indoktrynować polskiego obywatela. Nawet przeciwnicy kina dostrzegali propagandową rolę filmów w języku polskim, które w kraju o dużym odsetku mniejszości miały cementować jednorodną kulturę narodową.

Zdaniem części krytyków filmowych publiczność szczególnie niechęcią darzyła amerykańską odmianę języka angielskiego, która wydawała się ponoć wulgarna i niemiła dla ucha. Jak pisał dziennikarz „Kina” przy okazji premiery filmu *Artyści*: dubbing to „jedyne sposoby wyświetlania «talkiesów» bez denerwujących nosowych dźwięków mowy amerykańskiej i bez «wersji niemych», obciążonych setkami napisów” (B., 1931, s. 14). Bogdan Brzeziński sugerował wręcz, że Amerykanie nie potrafią posługiwać się dialogiem. Oburzyło go, że Kleopatra w filmie Cecile’a B. DeMille’a z 1934 roku wita Marka Antoniusza słowami „Hallo, boy, go on!”. „Nie wydaje mi się bowiem, żeby Kleopatra znała angielski, a tym bardziej – amerykański «slang». No, ale może...” – ironizował Brzeziński (1938, s. 14). Jego zdaniem publiczność polska „niekiedy wybucha śmiechem w najtragiczniejszych momentach, jeśli szmira jest już zbyt oczywista, a «gwiazdorzy» zgrywiają się do nitki”. W skrajnych wypadkach widzowie reagowali nie śmiechem, ale oburzeniem. Gdy w pewnym filmie Uniwersalu „z dziejów rewolucji francuskiej” aktorzy zaintonowali *Marsylianę* po angielsku, publiczność ponoć głośno zaprotestowała, żądając przerwania projekcji i zwrotu pieniędzy (*Skandale filmowe*, 1930, s. 9). Najwyraźniej uznała to za profanację. Z kolei po premierze filmu *Siostra Marta jest szpiegiem* pewien krytyk napisał, że wcale nie raziło go, że Konrad Veidt oraz „pruscy junkrowie” mówili w języku polskim. „Raziło mnie to nawet o wiele mniej niż język angielski w ustach Rzymian czy Egipcjan” (*Pierwszy polski „dubbing”*, 1934, s. 10).

Mimo iż tego typu doniesienia wydają mi się mocno przesadzone (młodzi ludzie uwielbiali gwiazdy zza oceanu, dlaczegożby nie lubić akcentu Clarka Gable’a?), kampanie prasowe przeciwko „nosowym dźwiękom mowy amerykańskiej” były zapewne świadome i miały na celu obronę interesów polskiego kina przed ekspansją Hollywood.

Największe rozmiary przyjęła jednak histeria antyniemiecka, stosunkowo łatwa do zrozumienia w kontekście trudnych relacji sąsiedzkich, zakończonych wojną i okupacją. Przez całe lata trzydzieste Polska i Niemcy (a następnie III Rzesza) prowadziły ideologiczną wojnę o rynki zbytu dla swoich filmów (Jewsiewicki, 1967). Ponieważ polska produkcja była przez zachodniego sąsiada celowo dyskryminowana za pomocą cła i podatków, a także z przyczyn czysto politycznych, strona polska na ogół nie pozostawała dłużna, utrudniając dystrybuowanie filmów niemieckich, niezależnie od tego, czy były to obrazy artystyczne, czy popularne przeboje. Apogeum kryzysu przypada na lata 1933-1934.

W Warszawie nie chciano na przykład grać filmu z Janem Kiepurą tylko dlatego, że produkcja powstała w Ufie, z kolei w reklamie prasowej informowano, że pewien obraz został zrealizowany „w dźwięcznej mowie wiedeńskiej”, byle tylko nie napisać, że aktorzy mówią w języku niemieckim. Z tego samego powodu *Testament doktora Mabuse* (1933) Fritza Langa przygotowano tak, aby ukryć jego związek z niemiecką kinematografią. Przede wszystkim – wyświetlano go z francuskim dubbingiem. Poza tym na fotosach i plakatach sugerowano, że reżyserem wcale nie jest Lang, ale niejaki René Sti, który tylko opracował dialogi do fran-

cuskojęzycznej wersji filmu. Co gorsza obraz przemontowano tak, aby zatrzeć oryginalne miejsce akcji. Nawet na fotosach wycięto z rogów napis „Nero-Berlin” i naklejono „Universal Pictures Corporation” (*Testament...*, 1934, s. 16). Przypomina to najgorsze sowieckie praktyki przerabiania filmów z importu po to, by odwrócić o 180 stopni ich wymowę. Mimo tych starań we Lwowie zbojkotowano projekcję *Doktora Mabuse*. Nie pomogły nawet kampanie prasowe w obronie niemieckiego reżysera.

Po tej aferze Jerzy Toeplitz (1934, s. 6) słusznie zauważył, że ta ksenofobiczna nagonka pod patriotycznym sztandarem była tak naprawdę zasłoną dymną, skrywającą strach branży filmowej przed konkurencją – polskie kino nie dorastało bowiem do pięt kinu niemieckiemu. Jak na ironię, duża liczba obywateli II RP, zwłaszcza z dawnego zaboru pruskiego i austriackiego, znała język Goethego i rozumiała filmy zachodnich sąsiadów bez pomocy napisów. Zdrowy rozsądek podpowiadał więc, by rozpowszechniać jak najwięcej obrazów w „dźwięcznej mowie wiedeńskiej”, straty moralne rekompensując podwyższonym cłem. To, że filmy niemieckie wyświetlano z dubbingiem francuskim lub angielskim, i to wyłącznie z przyczyn ideologicznych, świadczy o głęboko ksenofobicznych pobudkach. „Czy naprawdę dobre i dla większości zrozumiałe filmy niemieckie nie uturują sobie drogi do Polski? Może byłoby lepiej, gdybyśmy znali właśnie filmy niemieckie i rosyjskie, a nie karmili się wybrakowanymi odpadkami produkcji amerykańskiej?” – pytał retorycznie Antoni Słonimski (1930).

Musimy jednak pamiętać, że dubbing pojawił się w mrocznej dekadzie nacjonalizmów. W Polsce pewne środowiska – idąc za przykładem Włoch i III Rzeszy – żądały silnej państwowej kinematografii na wzór faszystowski, która dopuści na ojczyste ekrany wyłącznie filmy w języku polskim (a więc w najgorszym razie z dubbingiem), a także zadba o promocję polskiego kina za granicą. Ambicje te opierały się jednak na moralności Kalego: powinniśmy dubbingować polskie filmy i eksportować je na Zachód, ale jednocześnie bronić się przed importerami, gdyż obce filmy, nawet te z polskim dubbingiem, służą złej sprawie. Jak się okazuje, dubbing był problemem politycznym.

Najjaskrawszy dowód na to znajdziemy w narodowo-radykalnym tygodniku „Prosto z Mostu”. W satyrycznym artykule *Doppingujemy dubbing* dano do zrozumienia, że Konrad Veidt mówiący po polsku to profanacja, a nie „osiągnięcie techniczne”. Autor felietonu sugerował, że może zatem przerobić na język polski przemówienia Adolfa Hitlera, wkładając mu w usta słowa *Roty*, a w tle – melodię *Pierwszej Brygady* (Jurkowski, 1935, s. 10). Ten żart skrywał szczere obawy. Dowodem na to skandal, do jakiego doszło w Nowym Jorku w roku 1936. W dzielnicy żydowskiej, której mieszkańcy słabo znali język angielski, w lokalnym kinie wszystkie obrazy dubbingowano na jidysz. Z rozpędu przerobiono nawet kronikę z przemową Hitlera. „Wywołało to niezadowolenie wśród widzów, którzy zareagowali awanturą. Poza tym sprawa spowodowała również interwencję dyplomatyczną ze strony ambasadora niemieckiego, który ostro zaprotestował [...]” – relacjonował aferę dziennikarz „Ikaca” (*Hitler prze-*

mawia..., 1936, s. 8). W dekadzie nacjonalizmów trzeba było uważać, w jakim języku przemawia film.

Dwa kolejne argumenty, którymi szermowali zwolennicy i przeciwnicy dubbingu, odwoływały się do ekonomii oraz wrażeń czysto estetycznych. Jeden z krytyków zwrócił uwagę na znaczenie „wychowawcze, propagandowe czy kulturalne” dubbingu, podkreślając, że jego promocja może nie tylko mieć pozytywne skutki społeczne, lecz także przynieść „korzyści materialne płynące stąd dla kraju” (*Pierwszy polski „dubbing”*, 1934, s. 10). Ponieważ duża grupa widzów lubiła uczęszczać na filmy w języku polskim, dubbing mógł się przyczynić do zwiększenia frekwencji na niektórych seansach. Albo na odwrót: obawiano się, że filmy w niezrozumiałym dla większości widzów języku angielskim zniechęcą ludzi do kina, które wysokimi podatkami zasila kasę państwową. Dziennikarz „Kuriera Polskiego” napisał wprost, że dzięki dubbingowi powstaną nowe miejsca pracy, co w latach Wielkiego Kryzysu było argumentem, którego nikt nie lekceważył (H.-Piotrowski, 1935, s. 6). Mogli na tym skorzystać głównie aktorzy, technicy, inżynierowie, tłumacze, literaci, firmy zajmujące się udźwiękowieniem filmów oraz nauczyciele dykcji i śpiewu.

Przeciwnicy dubbingu bali się natomiast, że skorzystają z niego głównie właściciele hollywoodzkich wytwórni, którzy po przełomie dźwiękowym stracili na krótko władzę absolutną w Europie, ale rozpoczęli nową ofensywę, kierując do realizacji filmy w obcych językach (Tref, 1932). Inteligentnie użyty dubbing pozwalał bowiem podszywać się pod produkcje kinematografii narodowej. Amerykanie nigdy zresztą nie ukrywali, że chcą zdusić konkurencję dzięki przewadze technologicznej. W 1934 roku publicysta branżowego dziennika „The Hollywood Reporter” pisał: „można odzyskać prymat na rynkach zewnętrznych sprzed ery dźwiękowej, jeśli tylko producenci Hollywood podejmą odpowiednie starania – z pomocą starannego dubbingu [podkreślenie moje – przyp. aut.], z większym naciskiem na opowiadanie obrazem, dzięki filmom odważnym i uczciwym” (Ingster, 1934, s. 21). W innym branżowym piśmie, „The Film Daily”, pisano z kolei o rynku polskim: „Produkcja obrazów dźwiękowych jest w Polsce mocno ograniczona ze względu na niewielką liczbę kin [...]. Istnieje nadzieja, że filmy dubbingowane mogą znaleźć miejsce na polskich ekranach, gdy pokona się trudności związane z osobliwościami tego języka” (*Poland...*, 1931, s. 8). Biznesmeni z Hollywood musieli więc rozważyć, czy opłaca się wejść na polski rynek dystrybucyjny, wykorzystując słabość lokalnego przemysłu, który nie nadąża z produkcją filmów w ojczystym języku.

Jak zauważył w ankiecie „Kina” (1932) reżyser Juliusz Gardan, zdecydowany przeciwnik dubbingu, rodzime kino nie miało wiele do zaoferowania publiczności poza treściami patriotycznymi i polską mową¹. Pod tym dyplomatycznym stwierdzeniem kryje się trochę racji. Na tle europejskim polskie kino było – z nielicznych-

¹ Wypowiedzi filmowców podają za ankietą w tygodniku „Kino” (1932): Michał Waszyński (nr 26, s. 7); Juliusz Gardan, (nr 27, s. 3); Henryk Szaro (nr 29, s. 3); Ryszard Ordyński (nr 34, s. 3).

mi wyjątkami – artystycznie nijakie, a do tego anachroniczne w formie i treści, ale widzowie mimo wszystko je lubili, gdyż łaknęli polszczyzny płynącej z ekranu i swojskich tematów, cieszyli się na widok znajomych pejzaży, wzruszali w chwilach patriotycznego uniesienia lub po prostu chcieli rozumieć dialogi bez napisów. Dubbing mógł zniechęcić widzów do produkcji krajowej, przejąć publiczność, a tym samym osłabić polski przemysł filmowy.

Jednak ci twórcy, którzy mieli ambicje, by dotrzeć ze swoimi filmami poza granice II RP, na ogół wyrażali się pochlebnie o dubbingu, wiedząc, że to zapewne jedyny sposób na zainteresowanie zachodnich dystrybutorów. Michał Waszyński nazwał dubbing „zbawczym rozwiązaniem”, dziwiąc się, że tylko jeszcze w Polsce toleruje się „bełkot obcych języków”. Ryszard Ordyński, który z dubbingiem zetknął się po raz pierwszy w Joinville, gdzie we współpracy z wytwórnią Paramount realizował polskie wersje hollywoodzkich „talkiesów”, uważał, że rodzima publiczność nie jest po prostu przyzwyczajona do tego wynalazku. Nie tylko opowiedział się po stronie dubbingu, ale również wyreżyserował ścieżkę dialogową do *Królowny Śnieżki* Disneya.

Wspomniany Juliusz Gardan napomknął, że dubbing „zabija prawdę artystycznego wrażenia”, a także „sprowadza wartość dramatyczną tekstu do zera”. Dubbing oceniano więc również pod kątem efektu artystycznego. Krytyk Karol Ford (1936, s. 10), stając w obronie „naturalności” filmu, nazwał sztucznie dograny głos „oszustwem” i „dualizmem artystycznym”, nie godząc się – jak zapewne wielu widzów – na ingerowanie w cudze dzieło. Odpowiedział mu kolega po piórze Adrian Czermiński (1936, s. 10), zwracając uwagę na to, że film to „nie mechaniczna reprodukcja rzeczywistości, ale jej przetworzenie”. W filmie każdy element, nie tylko dubbing, jest „sztucznością”, ale właśnie pogardzany przez Forda „dualizm” potęguje wrażenia estetyczne. Obaj krytycy zwrócili uwagę na istotne kwestie. Dubbing faktycznie zniekształca zamysł twórców, gdyż polega na dodaniu do filmu obcych elementów, często w sprzeczności z duchem oryginału. Zdrowy rozsądek podpowiada, że widz nie po to kupuje bilet na film z wielką gwiazdą Hollywood, by słuchać głosu amatorki dukającej z kartki kwestie dialogowe. Ponadto, jak zauważyła publicystka „Kina”, „dźwięk ludzkiej mowy, choćby nawet niezrozumiałej, czyni film bardziej realistycznym” („Juanitta”, 1930, s. 6). Dograny głos niweczy zaś ten efekt. Z drugiej strony, Czermiński też ma rację. Efekt 3D, muzyka niediegetyczna, postsynchrony, Technicolor – wszystko to albo efekt iluzji, albo element sztucznie dodany do „mechanicznej reprodukcji rzeczywistości”. Taka jest bowiem natura kina.

Jeżeli wierzyć głosom publikowanym w prasie (*Jak wypadła próba...*, 1935; *Język polski...*, 1934), reprezentanci kulturalnych elit, nie wyłączając artystów starszej daty, których podejrzewałbym o konserwatywne poglądy na temat aktorstwa filmowego, na ogół opowiadali się za dubbingiem². Pisarz Wacław Sieroszewski,

² Wypowiedzi Sieroszewskiego, Goetla i Zelwerowicza podają za ankietą pt. *Jak wypadła próba dubbingu?* (1935). Wypowiedzi Maklakiewicza, Jaracza, Makuszyńskiego i Irzykowskiego podają za ankietą pt. *Język polski, czy obcy* (1934).

prezes Polskiej Akademii Literatury, uznał, że to najlepsze rozwiązanie i mocnym głosem zaprotestował przeciwko językowi angielskiemu na polskich ekranach: „Tego slangu już niepodobna dłużej słuchać”. Ferdynand Goetel, prozaik i dramaturg, stwierdził, że dubbing to „zło konieczne”. Z kolei Aleksander Zelwerowicz, reżyser teatralny, aktor oraz dyrektor Państwowego Instytutu Sztuki Teatralnej, uważał, że nie należy spolszczać wszystkich filmów, ponieważ dubbing „posiada rację bytu jedynie w dramacie psychologicznym lub komedii, gdzie każde słowo posiada swój walor i jest niezastąpionym współczynnikiem obrazu”. Kompozytor Jan Maklakiewicz uważał zaś, że wyjątek należy robić tylko dla filmów artystycznych oraz „przeznaczonych dla bardziej wykształconej publiczności”. Stefan Jaracz, reżyser teatralny, pochwalił pomysł dubbingowania filmów, twierdząc ponadto, że to dobra szkoła dla polskiego aktora, który nie potrafił grać do mikrofonu. Pisarz Kornel Makuszyński polemizował z przekonaniem, że dubbing z definicji psuje efekt artystyczny filmu. Jego zdaniem wszystko zależy od tego, kto zajmie się tłumaczeniem i kto będzie podkładał głosy. Podobnie myślał Karol Irzykowski, autor *Dziesiątej Muzy*, który postawił twórcom dubbingu jeden warunek: polszczyzna płynąca z ekranu musi być poprawna. Pół żartem, pół serio zaapelował, by dialogi przygotowywała redakcja „Poradnika Językowego”. Niektórzy ankietowani tęsknili za kinem niemym, nie godząc się na żadną formę przekładu, inni zaś błędnie zakładali, że dubbing jest technicznie niemożliwy. Głosy bezwarunkowego sprzeciwu należały do wyjątków. Nie oznacza to jednak, że idea dubbingowania filmów cieszyła się powszechnym uznaniem. Uśredniając wszystkie głosy z międzywojennej publicystyki, otrzymamy taki oto wniosek: dubbing w najgorszym razie uchodził za zło konieczne. Mimo to gorąco apelowano o jego upowszechnienie.

Pozostaje pytanie: co o problemie z tłumaczeniem obcych filmów myślała widownia? Niełatwo jednak dotrzeć do wiarygodnych relacji. Trafiłem na ślad tylko jednej ankiety przeprowadzonej wśród publiczności, choć podejrzewam, że odzwierciedla ona generalny stosunek „szarych mas” do dubbingu. Wniosek był zresztą łatwy do przewidzenia. Publiczność niewykształcona, ze społecznych nizin, wolała dubbing. Jak powiedziała Andzia Smolarek, pracownica domowa: „Wszystkie filmy musowo powinny być tłumaczone na polskie. [...] Człowiek się śpieszy i denerwuje, żeby wyczytać do końca, i ja przynajmniej to prawie nigdy nie zdążę i zaraz zresztą zapomnę” (*Język polski...*, 1934). Widzom lepiej wykształconym napisy i obca mowa tak bardzo nie przeszkadzały.

Przyczyny porażki

Dlaczego zatem dubbing nie upowszechnił się w Polsce mimo sprzyjającej atmosfery? Nie lekceważyłbym oczywiście żadnego argumentu obozu sceptyków, ale ostatecznie winę zrzuciłbym na ludzi, którzy podejmowali błędne decyzje przy wyborze filmów przeznaczonych do dubbingu oraz źle podchodzili do przygotowania polskich dialogów i promocji tego wynalazku.

Fałszywą politykę przedsiębiorców filmowych najlepiej scharakteryzował Andrzej Mikułowski na łamach „Prosto z Mostu”: „Bierze się trzeciorzędny film austriacki (te są najtańsze) i fabrykuje się tzw. dubbing, czyli podkłada się polskie słowa z pomocą najtańszych sił aktorskich. Przy hucznej reklamie ten jeden czynnik atrakcyjny ściągnie publiczność; mniejsza o poziom filmu” (Mikułowski, 1935, s. 7). To tylko jedna strona medalu. Druga strona ujawnia problem dużo poważniejszy. W okresie przełomu dźwiękowego filmy szybko się starzały. Co chwilę zmieniały się modne konwencje. Pionierskie „dźwiękowce”, takie jak *Śpiewak jazzbandu* (1927) czy *Śpiewający błazen* (1928), już kilka miesięcy po premierze wydawały się anachroniczne, bliższe tradycji kina niemego. Polscy dystrybutorzy reagowali na zmiany z refleksem szachisty. Pierwsze dubbingowane filmy, takie jak *Artyści* i *Karkołomne zakręty*, wyświetlono nawet z dwuletnim opóźnieniem!

Współcześnie dużo staranniej dobiera się w Polsce filmy kinowe z myślą o dubbingu. Bez wyjątku są to produkcje komercyjne, z reguły największe blockbustery, takie jak *Alicja w krainie czarów*, *Avengers* i *Hobbit*, albo filmy animowane, gdzie rozdźwięk pomiędzy „grą” aktorską i sztucznie dodanym dialogiem jest najmniejszy, albo filmy dla dzieci, które w mniejszym stopniu niż dorośli zwracają uwagę na synchronizację mowy i obrazu. Do udziału w dubbingu zaprasza się gwiazdy i celebrytów, dba o to, by przekład tekstu był twórczy, a nie tylko wierny. Natomiast przed wojną skala lekceważenia reguł dubbingowego rzemiosła budzi wręcz niedowierzanie – i do złudzenia przypomina dzikie praktyki rynku VHS lat osiemdziesiątych XX wieku. Dialogi tłumaczono niestarannie, nie troszcząc się o to, by aktorzy, dobierani przypadkowo, mówili językiem żywym i potoczystym. Nie dbano o synchronizację ruchu ust i mowy, nie mówiąc o tym, by głos pasował do wyglądu postaci. Zdarzały się sytuacje, że postać na ekranie kończyła swą kwestię, ale z głośników dalej dobiegał głos polskiego aktora, który nie nadszedł z podawaniem tekstu (zob. *Pierwszy dublaż polski*, 1935, s. 6). Wykonawcy często nie próbowali wczuć się w rolę, ale deklamowali kwestie z kartki. „Sztuczność i przesada tych deklamacji przypominają teatr amatorski, zwłaszcza że gramatyczność niektórych zwrotów oraz ich polskość też pozostawiają wiele do życzenia” – skarżył się krytyk przy okazji premiery filmu *Ulubieniec bogów* (St. H., 1931, s. 14). Podobne zastrzeżenia mieli inni recenzenci.

Część zwolenników dubbingu wychodziła z założenia, że widz przede wszystkim domaga się aktorów mówiących z ekranu w języku polskim, niezależnie od poziomu wykonania. Ale to nieprawda. Widz domaga się w kinie emocji zgodnych z regułami danego gatunku. *Epizod* w polskiej wersji językowej był podobno fatalny. Dubbing zabił humor i lekkość tej operetki, a ciężka i koturnowa operetka to jak nudny dreszczowiec czy wesoły horror. Gdy zaczęto więc wyświetlać film w oryginalnej wersji z napisami, zdaniem jednego z krytyków zaczął cieszyć się on większą popularnością (K., 1935, s. 15). Inne gatunki, na przykład oparte na wartkiej akcji, a nie dialogu, nie cierpiały tak bardzo na amatorskim dubbingu. W najlepszym razie – widz mógł nawet go nie dostrzec (albo usłyszeć).

Z dzisiejszej perspektywy widać, że niepotrzebnie nagłaśniano każdą premierę filmu w zmienionej wersji językowej, robiąc z tego sztucznie kreowane wydarzenie sezonu. Leon Brun na łamach „Kuriera Warszawskiego” zwrócił uwagę, że gdy wyświetlano zagraniczne filmy z niepolskim dubbingiem, „zorientowali się w tym tylko nieliczni znawcy”. „Rzecz charakterystyczna – pisał dalej – gdy publiczność nie wie, że ma do czynienia z «dubbingiem», to go nie dostrzega; gdy jednak «dubbing» jest jawny i z góry zapowiedziany – publiczność odnosi się do niego krytycznie, dostrzega różne drobne usterki, słowem: grymasi” (Brun, 1932, s. 8). To oznacza, że – po pierwsze – lepszym rozwiązaniem było forsowanie dubbingu dyskretnie, lecz konsekwentnie, tak by widzowie zdążyli się do niego przyzwyczaić, a po drugie – dubbing musiał być dostosowany do konwencji gatunkowych. Recenzent „Kuriera Warszawskiego” w pierwszej połowie lat trzydziestych wielokrotnie zaznaczał, które filmy zagraniczne powinny być wejść na ekrany w wersji z dubbingiem, a które nie (jego subiektywne sugestie uważam za bardzo trafne), co stanowi dowód, że istniała znajomość reguł rzemiosła, lecz wiedza ta nie przekładała się na działania praktyczne.

Problemy z upowszechnieniem dubbingu były skutkiem chaosu, jaki zapanał w polskim kinie po przełomie dźwiękowym. Odnoszę wrażenie, że wiele działań podejmowano z nonszalancją, obawiając się, że moda na „talkiesy” minie, a zamęt z tłumaczeniem filmów sam się uspokoi. Unikano w związku z tym kosztownych inwestycji, nie wywierano presji na dystrybutorów. Szukano najtańszych rozwiązań. Można by nawet zaryzykować tezę, że polskie kino do wybuchu drugiej wojny światowej na dobrą sprawę nie pogodziło się z rewolucją dźwiękową i nie przystosowało w pełni do wymagań, jakie stawia przed ekipą zainscenizowanie żywego dialogu. Skutkiem tego była teatralna poza, nienaturalność szkoły aktorskiej, zbyt bliska relacja z kabaretem, a także – nieufność wobec dubbingu, który realizowano w sposób amatorski i od przypadku do przypadku. Najlepszym dowodem są liczby. W roku 1929 przekazano w Polsce do ocenzurowania 1472 filmy różnej długości, w 1930 – 1390, w 1931 – 1081, a w 1932 – 842 filmy (*Statystyka...*, 1934). W tym czasie zdubbingowano nie więcej niż pięć tytułów.

Przywołany wcześniej spór pokazuje również, że środowisko filmowe nie umiało wypracować wspólnego stanowiska. Nikt nie wiedział, czy dubbing należy upowszechniać w trosce o efekt artystyczny, z powodów politycznych, finansowych czy z myślą o wygodzie publiczności. W wielu krajach europejskich dylematy te nie miały wpływu na podejmowane decyzje – kwestie artystyczne uznano za drugorzędne, a dubbing wprowadzono z szeroko rozumianych powodów politycznych. Nadrzędnym celem nie był wcale komfort widzów, ale zatamowanie ekspansji Hollywood i zapewnienie lepszych warunków rozwoju rodzimej branży filmowej. Mówiąc krótko, stworzono system, w którym opłacało się dubbingować filmy. „Firmy zagraniczne wywożą dziś z Polski tyle pieniędzy za licencje, bądź też z bezpośredniej eksploatacji (Amerykanie!), że nie stanie się im krzywda, jeśli dublaż części filmów zmusi je do obniżenia cen licencji lub do pozostawienia większej sumy w Polsce [...]” – pisał w 1934 roku Andrzej Ruszkowski (s. 6).

W niektórych krajach europejskich ustawodawcy angażowali się (z różnym skutkiem) w obronę środowiska filmowego, nowelizując prawo tak, by sprzyjało rodzimym przedsiębiorcom, a nie amerykańskim korporacjom³. Filmy dubbingowane mogły liczyć na niższe podatki od eksploatacji. Dla odmiany filmy w oryginalnej wersji językowej musiały być sprzedawane po cenach zniżkowych. Jednak w II RP organy państwowe, z nielicznymi wyjątkami, nie chciały angażować się w sprawy filmu. Swoją „politykę kulturalną” wobec kina prowadziły w sposób bezduszny, a nawet rabunkowy: narzucając zbyt wysokie podatki, zmuszając kiniarzy do wyświetlania pewnej liczby filmów w języku polskim, ale bez finansowego wsparcia czy troski o poziom produkcji.

Co prawda rozporządzenie ministra spraw wewnętrznych z 14 sierpnia 1936 roku gwarantowało ulgi podatkowe przedsiębiorcom, którzy wyświetlali filmy dubbingowane w Polsce przy pomocy polskich wykonawców, ale – jak pisali Małgorzata i Marek Hendrykowscy (1990, s. 193) – „właściciele kin skwapliwie rezygnowali z tej wątpliwej ulgi, godząc się na wyższe podatki za cenę pełnej widowni”. Wybór dubbingowanych filmów, jak mieliśmy okazję się przekonać, był bowiem niewielki, poziom wykonania często skandaliczny, dlatego bardziej opłacało się wyświetlać starannie dobrane filmy z napisami.

Oferowana przez ministerstwo ulga to przykład martwej litery prawa. Moim zdaniem przedsiębiorcy filmowi obawiali się, że wymuszony przez ustawę dubbing będzie tylko nowym obciążeniem, na którym zarobią obce przedsiębiorstwa lub aferzyści. „Przymus grania w każdym kinie pewnego procentu filmów dublowanych pociągnąłby za sobą mniejszą dbałość o poziom artystyczny dublażu i skończyłyby się tragicznie” – słusznie pisał Ruszkowski (1934b, s. 6). Aby upowszechnić dubbing w Polsce, należało myśleć o produkcji, rozpowszechnianiu, opiece prawnej państwa i ulgach podatkowych jako ogniwach jednego łańcucha, który spełni swą funkcję dopiero wtedy, gdy poszczególne elementy będą trwale połączone, tworząc system opłacalny zarówno dla laboratoriów dźwiękowych, jak i dystrybutorów oraz właścicieli kin.

Każdy, kto nie znosi dubbingu, myśli pewnie, że przez ten mały grzech zaniechania szczęśliwie udało się w Polsce uniknąć upowszechnienia tej „zbrodniczej praktyki”, szkodliwej zwłaszcza dla filmów ambitnych i artystycznych. Trzeba też zauważyć, że dubbing skutecznie promowano w krajach totalitarnych, często z pobudek ksenofobicznych, a wcale nie z troski o komfort widza lub wrażenia artystyczne. W Polsce zaś najgoręcej broniono dubbingu w dziennikach prawicowych i endeckich. Z drugiej jednak strony, problem jest bardziej skomplikowany. Należy pamiętać, że dubbing, będący pokłosiem korzystnych dla środowiska zmian w prawie, mógł ożywić polską kulturę filmową dwudziestolecia międzywojennego oraz zwiększyć frekwencję, a pośrednio – wpłynąć pozytywnie zarówno na kondycję finansową rodzimego kina, jak i jego poziom techniczny.

³ Np. w Niemczech prawo nakazywało, by każdy dubbing był robiony na miejscu. Zob. D. Gomery, 2005, s. 134–135.

Jednak historia przedwojennego dubbingu w Polsce to jaskrawy przykład tego, jak teoria rozmija się z praktyką. Można oczywiście spekulować na temat potencjalnych korzyści dubbingu, szukać artystycznego lub kulturowego uzasadnienia dla tej technologii, ale każde pozytywne rozwiązanie i tak musiało zakończyć się fiaskiem, ponieważ środowisko było niechętnie zmianom, państwo nie interesowało się kinem, a publiczność również nie potrafiła walczyć o swoje interesy.

Zagraniczni dystrybutorzy oraz importerzy filmów nie szanowali polskiego widza (zob. *Kina w niewoli...*, 1937). Nie szanowali, gdyż nie musieli – nikt bowiem nie występował w jego obronie. Peryferyjna kinematografia, której przemysł filmowy stał na niskim poziomie technicznym, a rynek zbytu kurczył się z każdym rokiem wielkiego kryzysu, odstraszała inwestorów. Francuzi, Niemcy czy Włosi, kilkakrotnie częściej niż Polacy uczęszczający do kina, potrafili lepiej dbać o swoje interesy, ale też zostawiali więcej pieniędzy w kasach kin. Jeżeli domagali się filmów dubbingowanych, należało spełnić ich oczekiwania albo liczyć się z dużymi stratami.

Najbardziej udany dubbing sprzed roku 1939, *Królowna Śnieżka i siedmiu krasnoludków* Disneya, był jak na tamte lata nietypowy – zrealizowano go dla filmu, który jeszcze przed swą amerykańską premierą uchodził za wydarzenie sezonu. To z kolei usprawiedliwiało inwestycje. Polskie dialogi i piosenki przygotowano pod nadzorem specjalistów z Hollywood, prawdopodobnie za granicą. Poza tym zaangażowano gwiazdy oraz nie oszczędzono środków na promocję. W wymiarze symbolicznym stosunek polskiej branży filmowej do dubbingu został ukształtowany po sukcesie *Królowny Śnieżki* i w ogólnym zarysie obowiązuje także dziś (z zastrzeżeniem, że okres PRL-u to temat na nieco inną dyskusję). Opiera się na biegunowym myśleniu. Albo starannie przygotowana kreskówka z Ameryki dla masowej widowni, albo nędzna austriacka farsa dla szybkiego zarobku. Albo widowiskowe blockbustery w gwiazdorskiej obsadzie, albo telewizyjna rutyna dla rodzinnego widza. I nic pośrodku.

Bibliografia

- [Ankieta] (1932). „Kino”, nr 26, 27, 29, 34.
- [Ankieta] (1934). *Język polski, czy obcy*. „ABC”, nr 327, 331, 332.
- [Ankieta] (1935). *Jak wypadła próba dubbingu?* „Czas”, nr 25.
- [Autor nieznany]. (1931). *Only Hope of Foreign Solution Is Seen in Silent Technique*. „The Film Daily”, no. 15.
- [Autor nieznany]. (1936). *Hitler przemawia po... żydowsku*. „Ilustrowany Kuryer Codzienny”, nr 213.
- [Autor nieznany]. (1937). *Kina w niewoli importerów*. „Prawda o Filmie”, 10.12.
- [Autor nieznany]. (1934). *Pierwszy polski „dubbing”*. „Wiadomości Filmowe”, nr 22.
- [Autor nieznany]. (1931). *Poland, 30,000,000 Population, Has Only 600 Picture Theaters*. „The Film Daily”, 18.01.

- [Autor nieznany]. (1930). *Skandale filmowe*. „Kurier Polski”, nr 222
- [Autor nieznany]. (1934). *Tajemnice dubbingu*. „Republika”, nr 143.
- [Autor nieznany]. (1934). *Testament D-ra Mabuze*. „Reporter Filmowy”, nr 12.
- [Autor nieznany]. (1934). *Tytuł artykułu nieznany*. „ABC”, nr 331.
- [Autor zbiorowy]. (1934). *Statystyka życia umysłowego i kulturalnego*. Warszawa: GUS.
- B. (1931). *Artyści*. „Kino”, nr 21.
- Brun, L. (1931a). *Dziesiąta muza na manowcach*. „Kalendarz Wiadomości Filmowych”.
- Brun, L. (1927). *Kilka słów o napisach na ekranie*. „Kino dla Wszystkich”, nr 33.
- [Brun, L.] L. B. (1932). *Tajemnice ekranu*. „Kurjer Warszawski”, nr 202 (wyd. wieczorne).
- [Brun, L.] L. B. (1931b). *Wieża Babel w kinach polskich*. „Kurjer Warszawski”, nr 275 (wyd. wieczorne).
- Brzeziński, B. (1938). *A to ci kino!...* „Kurier Literacko-Naukowy”, nr 43.
- Czermiński, A. (1936). *Iluzja czy sztuczność?*. „Czas”, nr 196.
- Czermiński, A. (1937). *O polski film rysunkowy i marionetkowy*. „Czas”, nr 340.
- D. Op. (1936). *Napisy „uciekają”!!!*. „Wiadomości Filmowe”, nr 2.
- Ford, K. (1935). *Film polski zagranicą*. „Świat Filmu”, nr 3.
- Ford, K. (1936). *Przerost sztuczności na ekranie*. „Czas”, nr 189.
- Gomery, D. (2005). *The Coming of Sound: A History*. Routledge, New York – London: Psychology Press.
- H.-Piotrowski, S. (1935). *Dziwne koleje losu dubbing’u w Polsce*. „Kurier Polski”, nr 104.
- Hendrykowska, M., Hendrykowski, M. (1990). *Film w Poznaniu 1896–1945*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskie.
- Ingster, B. *The Cinema in France*. „The Hollywood Reporter”, vol. 20, no. 7.
- Ivarsson, J. (2009). *The History of Subtitles in Europe*, [w:] G. C. F. Fong, K. K. L. Au (red.), *Dubbing and Subtitling in a World Context*. Hong Kong: Chinese University Press.
- J. Kir. (1929). *Mowa – srebro, milczenie – złoto*. „Kino dla Wszystkich”, nr 103.
- J. Z. (1935). *Pierwszy dublaż polski*. „Kurier Polski”, nr 6.
- Jewsiewicki, W. (1967). *Filmy niemieckie na ekranach polskich kin w okresie międzywojennym*. „Przegląd Zachodni”, nr 5.
- „Juanitta” [pseud.]. (1930). *Publiczność ma głos: za i przeciw dźwiękowcom*. „Kino”, nr 19.
- [Jurkowski Z.] Jur. (1935). *Doppingujemy dubbing*. „Prosto z Mostu”, nr 4.
- K. (1935). *Kilka uwag o dubbingu*. „Kurjer Warszawski”, nr 317 (wyd. wieczorne).
- Lewin, G. (1931). *Dubbing and Its Relation to Sound Pictures Production*. „Journal of SMPE”, vol. 16, no. 1.
- Mikułowski, A. (1935). *Recenzje filmowe: Epizod*. „Prosto z Mostu”, nr 41.
- Ruszkowski, A. (1934a). *Chcemy słuchać polskiej mowy z ekranu!*. „ABC”, nr 321.
- Ruszkowski, A. (1934b). *Co nam dała ankieta o dublażu filmowym?*. „ABC”, nr 332.
- Słonimski, A. (1930). *Kronika tygodniowa*. „Wiadomości Literackie”, nr 35.
- St. H. (1931). *Ulubieniec bogów*. „Kino”, nr 45.
- Toeplitz, J. (1934a). *Nowy film niemiecki*. „Kurier Polski”, nr 48.

Toeplitz, J. (1934b). *Przerażenie*. „Kurier Polski”, nr 150.

Tref. (1932). *Nowa rewolucja: dubbing*. „Ilustrowany Kurjer Codzienny”, nr 170.

Necessary Evil: Dubbing in Poland before 1939

In the early sound film period, a discussion on dubbing started in Poland. Some believed that this was the best way to translate films from one language to another, others criticised dubbing (for a variety of reasons) or considered it as “necessary evil” or a difficult compromise. In his article, the author tries to refer the arguments of both parties. He studies the opinions of filmmakers, film critics, representatives of various artistic disciplines, and the audience. The dispute was not just about artistic or practical issues (such as efficiency of translation methods or the comfort of the audience). In the era of nationalism, dubbing was a political problem. The author also tries to answer the question why dubbing did not spread in the Polish cinema before 1939, despite favourable conditions.