

Ιόνιο Πανεπιστήμιο
Τμήμα Ξένων Γλωσσών, Μετάφρασης και Διερμηνείας



Πτυχιακή Εργασία

Μετάφραση του άρθρου “The turn of audiovisual translation”,
δημοσιευμένου στο περιοδικό *Translation Spaces 2* και
σχολιασμός

Μαργαρίτα Χωριανοπούλου

Ξ2013107

Μέλη Επιτροπής Εποπτείας: Παναγιώτης Κελάνδριας,
Αναστασία Παριανού

Κέρκυρα 2018

Μετάφραση του άρθρου “The turn of audiovisual translation”,
δημοσιευμένου στο περιοδικό *Translation Spaces 2* και
σχολιασμός

Περιεχόμενα

Πρόλογος	5
Πρωτότυπο.....	6
Μετάφρασμα	23
Σχολιασμός.....	43
Ανάλυση του κειμένου αφετηρίας- Λειτουργίες.....	43
Μεταφραστικές Οδηγίες.....	44
Μεταφραστικά Προβλήματα	46
Επίλογος.....	49
Βιβλιογραφία:	50

Πρόλογος

Στην παρούσα πτυχιακή εργασία πραγματοποιήθηκε μετάφραση και σχολιασμός του άρθρου “The turn of audiovisual translation” που περιλαμβάνεται στο 2^ο τεύχος του περιοδικού Translation Spaces, το οποίο κυκλοφόρησε το 2013 από τις εκδόσεις John Benjamins Publishing Company. Συντάκτης του άρθρου είναι ο Frederic Chaume, Καθηγητής στο Universitat Jaume I στο Καστεγιόν της Ισπανίας, όπου διδάσκει οπτικοακουστική μετάφραση, συγκεκριμένα μεταγλώττιση και υποτιτλισμό και Επίτιμος Καθηγητής στο Αυτοκρατορικό Κολέγιο του Λονδίνου, όπου διδάσκει κυρίως μετάφραση, αλλά και σε άλλα πανεπιστήμια, όπως το Universidad Ricardo Palma και το Universidad Peruana de Ciencias Aplicadas στο Περού. Πέραν της διδασκαλίας, διεξάγει έρευνες και επίσης εργάζεται ως επαγγελματίας μεταφραστής σε τηλεοπτικούς σταθμούς, συνδυάζοντας, όπως δηλώνει ο ίδιος, έρευνα, διδασκαλία και πρακτική. Έχει γράψει βιβλία σχετικά με την οπτικοακουστική μετάφραση και έχει βραβευτεί για τη συμβολή του σε αυτήν (Berlanga Award, ATRAE *Xènia Martínez Award*).

Πρωτότυπο

TRANSLATION AND ENTERTAINMENT

The turn of audiovisual translation

New audiences and new technologies

Frederic Chaume

Audiovisual translation is an academic term that covers both well-established and new ground-breaking linguistic and semiotic transfers like dubbing, subtitling, surtitling, respeaking, audiosubtitling, voice-over, simultaneous interpreting at film festivals, free-commentary and goblin translation, subtitling for the deaf and the hard of hearing, audiodescription, fansubbing and fandubbing. This article presents a classification of audiovisual translation modes or types, and discusses some interesting developments in the audiovisual translation market at the beginning of this new century. Dubbing countries are moving towards subtitling, subtitling countries are beginning to dub, voice-over countries are shifting towards dubbing and subtitling, while voice-over is moving into dubbing and subtitling countries and gaining ground with younger audiences.

Keywords: audiovisual translation, dubbing, subtitling, fandubbing, fansubbing, audiodescription, voice-over

The scope of audiovisual translation

Audiovisual translation is a mode of translation characterised by the transfer of audiovisual texts either interlingually or intralingually. As their name suggests, audiovisual texts provide (translatable) information through two channels of

communication that simultaneously convey codified meanings using different sign systems: the acoustic channel, through which acoustic vibrations are transmitted and received as words, paralinguistic information, the soundtrack and special effects; and the visual channel, through which light waves are transmitted and received as images, colours, movement, as well as posters or captions with linguistic signs, etc. For the translator, the complexity of audiovisual translation resides in creating dialogues that emulate a prefabricated spontaneous mode of discourse (particularly in fictional texts), that are constructed through written and spoken language, but also through other non-verbal codes of meaning, and at the same time must comply with the time and space limitations that the images impose on the translation (synchronies or fit in the case of dubbing and revoicing modes, and time and space restrictions in the case of subtitling and related modes).

Because audiovisual translation does not have the tradition of other more established fields such as literary or legal translation, until very recently there has been no consensus on what it should be called. Although the term audiovisual translation is now widely accepted across Europe (*traduction audiovisuelle*, *traduzione audiovisiva*, *audiovisuelles übersetzen*, *traducción audiovisual*, *traducció audiovisual*, *tradução audiovisual*, etc.), it has received many other denominations throughout its history: *film dubbing* (Fodor 1976), *constrained translation* (Titford 1982), *film translation* (Snell-Hornby 1988) and *traducción fílmica* (Díaz Cintas 1997), *screen translation* (Mason 1989), *film and TV translation* (Delabastita 1989), *media translation* (Eguíluz et al 1994), *comunicación cinematográfica* (Lecuona 1994), *traducción cinematográfica* (Hurtado 1994; 1995), *multimedia translation* (Mateo 1997), *transadaptation* (Gambier 2003, Neves 2005), as well as other hyponymic terms that are sometimes used to refer to all audiovisual translation: *revoicing*, *captioning*, *sound post-synchronization*, etc.

Modes of audiovisual translation are understood to be all types of transfer of audiovisual texts between two languages and cultures (interlingual) or within the same language and culture (intralingual, such as the so-called accessible modes: subtitling for the deaf and the hard of hearing, audiodescription for the blind and visually impaired, respeaking, audiosubtitling, etc.). Essentially, translations of audiovisual texts are made by introducing on or next to the screen, a target text with the translation or reproduction of the dialogues and inserts (captioning), or by inserting a new soundtrack in a different language and either cancelling out the original soundtrack of the source language dialogues (dubbing) or leaving it in place (voice-over). In other words, the audiovisual text is either subtitled or revoiced. De Linde and Kay (1999), for example, argue that all other audiovisual translation modes are simply “sub-types” of these two main alternatives. The subtypes these authors identify include simultaneous subtitling in real time, simultaneous interpretation, voice-over, narration, commentary, multilingual diffusion through teletext, and sight translation, as used at film festivals. In this classification the concepts of the translation mode are merged with the broadcast medium and the possibilities that

these media offer. For instance, multilingual diffusion, a mode also identified by Gambier (2000), simply offers the chance to see the same audiovisual text dubbed or subtitled using teletext, but the translation modes — dubbing and subtitling — are the same.

Audiovisual translation does not stop there, however. New technologies and new audiences, together with policies of equality and media accessibility, have spawned a raft of new audiovisual translation modes, designed to meet the variety of needs or concerns of different social groups. Hence, conventional subtitling has led to new related modes like subtitling for the deaf, audio subtitling, respeaking or live subtitling, surtitling for opera and theatre, and fansubs. Similarly, subtitling now exists for the Internet, for mobile devices (telephones with Internet access, PDAs, tablets, etc.), and video games. Where soundtracks are replaced or added to the original text (*revoicing*), the classic modes of dubbing, voice-over (also known as partial dubbing and narration, although with nuanced differences as we shall see below) and free commentary are now also joined by the new fandubs, audiodescription for the blind or visually impaired, or dubbing in video games. It is possible to safely conclude, then, that there are two main macro-modes of audiovisual translation: *captioning* and *revoicing*. Thus either a new soundtrack is added in the target language, and the sound is synchronised with the images (post-synchronization of sound, i.e., *revoicing*), or a written translation or transcription is inserted on the screen (*captioning*), so that the translation can be read while the on-screen characters speak and act out their dialogues.

Modes based on recording and inserting a new soundtrack and subsequent sound synchronisation: Revoicing

Dubbing

Dubbing consists of translating and lip-syncing the script of an audiovisual text, which is then performed by actors directed by a dubbing director and, where available, with advice from a linguistic consultant or dubbing assistant. In some European and Asian countries (i.e. France, Germany, Hungary, Italy, Spain and Turkey, or China and Japan, among others) it is the most widespread form of audiovisual translation for productions from foreign distributors and television companies. This complex process is linguistic and cultural, but also technical and artistic, where teamwork is vital in order to achieve a high quality end product. In these countries mentioned above, and also in some others, dubbing is the main mode of audiovisual translation for audiovisual texts, particularly on television, but

dubbing is also on the increase in some countries where it is being adopted for certain audiovisual genres or particular audiences (Chaume 2012), as we shall see below.

Voice-overs

Voice-overs are made by broadcasting the audio track with the recording of the original dialogue at the same time as the track with the translated version. The sound engineer reduces the volume of the original soundtrack and raises the volume of the dubbed track, such that the original text can be heard faintly in the background below the translated text. This mode is widely used for documentaries in Italy and Spain, and to translate fictional film texts (films, TV series) in Poland, Russia and other former Soviet Union countries (Estonia, Latvia, Belarus, etc.). By convention, the original dialogue soundtrack is left at a lower volume; perhaps to indicate specifically to the audience that the voice-over is a translation (overt translation, House 2013). Contrary to what might be expected, voice-over gives a greater impression of verisimilitude: the sound of the original voice, albeit faintly, lends more credibility to the product. In this case, the dubbing actor reads the translation of the documentary narrator's lines — or the utterances of people who appear in the documentary — a few seconds after their voices are heard on screen. The actor waits for a moment (no more than two or three seconds) when the screen character starts to speak before making his or her entrance, aided by a time code reader (TCR). Because two different soundtracks are involved, the sound engineer can also make adjustments to the dubbing actor's utterances *a posteriori*. The final effect in the broadcast is realistic, since viewers hear the screen actor for a few seconds before the voice of the dubbing actor comes in at a higher volume, thereby avoiding any difficulties in understanding the message in the target language.

Other terms used to refer to voice-over are partial dubbing, narration and Gavrilov translation. Partial dubbing (or half-dubbing) is also known as Russian dubbing. This type of voice-over is more elaborate than conventional voice-over and is used to translate fictional texts in which a male reader reads the leading male's dialogues in a film or series, a female reader reads the leading female's dialogues, and sometimes a third voice reads the dialogues of other main characters in the film (a child's voice for a boy or girl, for example); all the other characters' dialogues are read by one other voice. Attempts have been made to insert these target language dialogues into silences in the original film, allowing the original actors' voices to be heard clearly; these endeavours have just been little more than experiments, however, and have had no significant impact. Narration is another synonym for voice-over, although it can sometimes refer to a summary of the original dialogues, rather than a more or less literal translation. Furthermore, the original text heard in the background is sometimes left out when narration is used, in which case it would

be more appropriate to call it dubbing, even if the translation is a summary. Gavrilov translation is the term used to refer to voice-over in Russian circles, and takes its name from a celebrated narrator, Andrei Gavrilov, who popularised this mode in Russia during the early years of the Brezhnev era. But the name is used to refer to single-voice dubs in general, not necessarily those performed by Gavrilov himself. At that time, and taking into account that the first foreign films of many Western films were only held closed-door, and open mainly to workers in the film industry, politicians, and other members of the elite, an effective conveyance of humour, idioms, and other subtleties of speech were required.

Simultaneous interpretation of film

Simultaneous interpretation of films is a little used audiovisual translation mode that is falling into even greater disuse. In this process, the film is interpreted by a translator (more accurately an interpreter), who is present in the cinema or location where the film is being screened and, through a microphone connected to speakers, translates and voices-over the screen actors' voices. This mode comes closer to interpretation than translation. The translator normally has access to the script before the film is screened and can make notes to work from; he or she has usually seen the film beforehand, although this is not always the case. As Lecuona (1994, 281) cautions, "interpretation and projection occur simultaneously and the interpreter must improvise his or her translation at the same pace as he or she hears the original actors' voices" (our translation). Simultaneous interpreting is restricted to certain occasions at film festivals and to specific screenings in some film club or art house seasons. Compared to the typical polyphony of a dubbed (or original version) film, the interpreter only has recourse to his or her own voice to dub all the on-screen actors, and the resulting effect is often wanting. As Lecuona (1994, 281) points out, "the single voice of the interpreter must recount all the voices of the original [...] the interpreter must have a certain capacity for mimesis, and should attempt to avoid the inevitable monotony of his or her discourse by using certain elements, expressive resources, voice tones, expressive emphasis, and even vocabulary, to bring it closer to the vital polyphony of the original soundtrack" (our translation).

Curiously, this mode of audiovisual translation is popular in Thailand. In this country a dubbing method developed in which a dubber would provide a simultaneous translation of the dialogue by speaking Thai into a microphone at the back of the theater. Films were screened in silence, without the soundtrack and without the dialogue track. Izard (1992, 94) explains that dubbing was too expensive in the first years of the talkies, and subtitling (always the cheapest option) was unworkable due to high illiteracy rates. So while the silent film was being screened, an actor stood next to the screen and acted out the dialogues and even improvised

the sound effects and special effects. Due to the extensive use of 16 mm film until nowadays, the technique has lasted up until recent years, especially for outdoor screenings of films. The actor's or dubber's role is very similar to that of the commentators (narrators) in the early days of cinema, what the Japanese call *benshi*. The more expressive the actor, the more successful the film would be.

Gambier (2000) includes sight translation as a mode of audiovisual translation at film festivals where the translator directly translates the script from the source language while the film is being screened: "it is a type of sight translation, performed from a script, subtitles, or a text followed in a foreign language; hence the name sight translation." Chaves (2000) includes it as a sub-mode of simultaneous interpreting. As with this mode in general, the disadvantage of sight translation for audiences is that they have to listen to the original voices and the translation at the same time, and also deal with the inevitable asynchrony between the translated dialogues and the image. Indeed, neither simultaneous interpreting nor sight translation claim to attain the realistic effect typically achieved by dubbing.

Free commentary

The key defining feature of free commentary is that it is not a faithful reproduction of the original text; rather, commentators are free to create and give opinions, to recount what they see in their own words, and to add further details and information. The text does not usually need to be segmented into takes or loops (Chaume 2012), although commentary and image must be well synchronised (Luyken et al. 1991, 82). This mode can take into account the audience's intellectual capacity and level of education; the translation can be adapted to the programme's potential audience. The translator must dedicate more time to preparing and researching the text, and according to Chaves (2000, 48–49), should have some training in journalism. In fact, free commentary is more an adaptation than a translation. The commentator replaces the original actors' or characters' speech when he or she sees fit, and the tone is more informal than a narration. This mode can complement dubbing or subtitling, but it cannot substitute them. It is frequently used in comedy or sports videos and programmes in Europe.

The term Goblin translation refers to a "domesticated" or more informal translation (voice-over) that has been made popular in Russia by an English-to-Russian movie and video game translator, script-writer, and author with that nickname, Dmitry Yuryevich Puchkov or "Goblin." His first film translation was completed during the Perestroika period. The first film he translated was *Carlito's Way* (Brian de Palma 1993) in 1995. The development of the DVD format revived Puchkov's interest in translating movies, and his works became known to a larger public audience. Goblin translations include bad language, excessively familiar translations and occasionally parodies of the original text in response to the linguistic

and ideological censorship that has predominated in traditional Russian voice-over. Translated tracks of the movies could be downloaded at no charge as mp3 files (they include only the voice of Goblin, without the original sound of the movie) from Puchkov's website. It is then a very domesticating kind of voice-over.

Fandubs

Fandubs or fundubs are home-made dubbings of television series, cartoons (particularly the anime genre) and trailers for films that have not yet been released in the target language country. Fandubs are usually made by fans of these genres; they download the film texts from Internet and, using a digital sound editing program, manipulate or eliminate the soundtrack of the original text and record and insert the dubbed track they record at home using a microphone. One of the most popular editing programs for making fandubbings is Windows Movie Maker. It is sometimes spelled *fundubbing* to highlight the witty and humorous nature of this type of home-grown dubbing.

Audiodescription

Finally, audiodescription for the blind and visually impaired is a type of translation intended to enhance accessibility that deserves a separate discussion. In general, sections of the film that have no dialogue, soundtrack or special effects that are relevant to the plot are identified, and a new soundtrack is inserted on which a voiceoff (an off stage commentary, i.e., a pre-recorded voice placed over the top of a film or video) describes what is happening on screen. This description includes details about the set, the way the characters are dressed, their actions, gestures etc, and allows blind or visually impaired audiences to follow the story line, while lending coherence to the dialogues throughout the film. According to Díaz Cintas (2008, 7), "AD consists in transforming visual images into words, which are then spoken during the silent intervals of audiovisual programmes or live performances." Translation studies and particularly audiovisual translation studies now include this practice in their curricula alongside other modes of audiovisual translation. The debate continues, however, as it is intralingual narration that consists of decodifying images and transforming them into words, what Roman Jakobson called intersemiotic translation, and many people do not consider it to be (interlingual) proper translation in the strictest sense. Audiodescription includes partial modes such as audio introduction (for films, but also for exhibitions, other programmes, etc.), audio commentaries for exhibitions, and audiosubtitling, namely the reading of subtitles from subtitled foreign films for visually impaired audiences.

Modes based on a written translated or transcribed text inserted on or next to the screen where the original text is shown: Captioning

Subtitling

Subtitling, as its name suggests, consists of incorporating a written text (subtitles) in the target language on the screen where an original version film is shown, such that the subtitles coincide approximately with the screen actors' dialogues. More has been written about subtitling than dubbing, because, generally, greater attention has been paid to the phenomenon of subtitling in countries where it is common practice. In countries where dubbing is preferred, there has been less academic interest in the mode. The works of Ivarsson (1992) and Ivarsson and Carroll (1998) offer one of the most comprehensive analyses of this mode of audiovisual translation; of particular interest in these studies is the discussion of the tremendous speed with which the human eye can read (although the average reading speed in the US is 200–300 wpm, these authors claim that adults can read faster) added to some technical factors that permit more characters per line these days, calling into question the empirical basis for current restrictions on space for subtitles (35 characters per line, average reading speed of 12 cps, etc.). There is also the extensive, meticulous work of Díaz Cintas published in Spanish (2001; 2003) and in English (Díaz Cintas and Remael 2007), with a greater focus on translation than the Ivarsson studies. These authors claim that “Norms and conventions evolve quickly in subtitling and the advent of the DVD has been one of the major catalysts in the profession. As far as reading speed is concerned, 180 words per minute is increasingly becoming the norm in this new medium, with some companies applying even higher rates.”

The forerunners of subtitles, known as intertitles (which originated in the silent films, but are sometimes used for aesthetic or narrative reasons in films today), were quickly translated into the target languages, and as such, intertitle translation can also be regarded as a sub-mode of audiovisual translation.

Surtitling

Surtitling, a specific form of subtitling for theatrical and operatic productions, can be both interlingual and intralingual. It enables audiences to understand the characters' dialogues, or follow the opera storyline. The subtitles are usually projected on a screen placed above the stage (hence the name *surtitling*) in the proscenium so the audience sitting in the boxes can follow the play or opera, and at the same time, read the subtitles or surtitles with a translation or transcription of the dialogues.

Other areas of the theatre or opera house with poorer views of the stage usually have small screens fixed to the back of the seats where the subtitles are projected.

Respeaking

Live subtitling or respeaking is another mode that falls somewhere between simultaneous interpreting and audiovisual translation. This is a technique in which subtitles are shown at the bottom of the screen during a live broadcast (Romero Fresco 2011). The interpreters use a computer with voice recognition software (ViaVoice, Dragon Naturally Speaking, etc.) that they have previously trained to recognise their voice, and listen to the live broadcast through headphones (although this method is also used with recorded broadcasts). The interpreter hears the characters' dialogues or the narrator's voice and re-reads them in his or her own words, usually summarising the original dialogues quite substantially so their re-translation fits into the subtitle space that the software program generates when it processes the spoken sentences. The voice recognition program cannot recognise the dialogues directly from the screen because of the poor quality of the audio source, background sounds, noisy environments, strong accents, etc. Live subtitling used to be done using shorthand, typing and stenography techniques.

Subtitling for the deaf and hard of hearing

Subtitling for the deaf and hard of hearing is another mode of translation used to enhance accessibility for people with hearing difficulties, or for older or foreign audiences. Broadly speaking, it is intralingual translation (it may also be interlingual, but this is not common) that reproduces the characters' dialogues so that the subtitles appear on the screen at the same time as they are spoken. Unlike live subtitling, this mode is used for recorded programmes, and colours are used to differentiate between characters (as a deaf audience cannot recognise the source of a voice-off or of a person speaking with her back to the audience, or crowd scenes), sound effects are reproduced (with symbols or onomatopoeically), subtitles for sounds or songs are sometimes placed at the top of the screen (when the dialogue subtitles appear at the bottom), etc. These subtitles usually remain on screen for a longer period of time so they can be more easily read, since many deaf people read with difficulty, either at a lower pace or with other types of difficulties. In fact, the review published by Ofcom (2005) recommends speeds lower than 140–180 wpm. Subtitles can be up to four lines long; this makes them more difficult to read, but they give a faithful reproduction of what is said on screen. The “faithfulness” of subtitle reproduction is the subject of a great debate — as yet unresolved — over whether subtitles for the deaf should reproduce everything spoken on screen (verbatim), advocated by groups and associations of the deaf, or whether the

information should be summarised as in the case of conventional subtitling, as proposed by professionals and academics.

Fansubbing

Fansubs, fansubbing or subbing, are home-made subtitles for television series, cartoons (particularly the anime genre) and films that have not yet been released in the target language country. As in the previously described fandubbing, they are usually made by fans who download the film texts from the Internet and use computer editing programs to insert new subtitles they create at home using free software. One of the most popular programs for making fansubs is Subtitle Workshop, although Aegisub, Pinnacle, and BsPlayer are also used. The fan uploads the subtitled text to the Internet; there are different legal consequences they may incur by doing this, dependent on country. Fansubbing is usually less orthodox than conventional subtitling. Colors can be used; subtitles may appear anywhere on the screen (above or below the speaker, or sideways); they use more characters than conventional subtitles; fonts may vary throughout the film; translations are frequently highly foreignizing; higher reading speeds are demanded than for conventional subtitles, and so on.

Other modes

Other authors in the audiovisual translation literature refer to even more audiovisual translation modes. Bartoll (2008), for example, mentions *sign language interpreting* which, given the legal recognition, necessity and usefulness of sign language, should be considered as an audiovisual mode for all intents and purposes. Bartoll also mentions sight translation of scripts (although in this case there is no audiovisual component) and consecutive interpretation, despite their scant presence in the audiovisual market. Remakes cannot be considered as audiovisual translation modes, as the author suggests. Rather, they are cinema adaptations in which a new text is based on a previous one, as in the innumerable films based on other films, novels, plays, comics, etc.

Bartolomé and Cabrera (2005), following Chaume (2004), also include *script-writing for animation* as an audiovisual translation mode. This mode involves creating written dialogues for animation texts that are produced and distributed in the market without dialogues, a kind of script writing in each target language based on the images of the animated text, and thus, similar to audiodescription. The silent images, normally computer designed cartoons, are viewed, and a script is written to fit the meaning for each image. This task gives translators the opportunity to use their creativity, adding dialogues to these images that must comply with the

standard dubbing restrictions of phonetic, kinesic and isochronic synchronies, as well as maintaining consistency with the plot narrated through the images. The creativity needed for this task can (and should) be backed up by the translator's experience in working with original scripts, and particularly with previous audiovisual text translations.

Bartolomé and Cabrera also include remakes, mentioned above, script translation (which would seem to be literary rather than audiovisual translation), and multimedia translation, to refer to what is known as localisation of multimedia products, a practice that combines the translation of computer programs (normally with Excel files), with the translation of dialogues (dubbing) and the translation of inserts and captions (subtitling). It is not, therefore, a new mode, but rather a combination of various modes.

Current shifts in the audiovisual translation market

Towards subtitling

Even in countries where dubbing predominates, subtitling is not unknown. In these countries there was always a demand for original version (subtitled) films from elite audiences. Now well educated younger people are also expressing a preference for subtitled original versions over dubbed ones, citing aesthetic and artistic reasons. In European dubbing countries, for instance, the practice of subtitling certain films is growing in popularity. With the introduction of DVD and Blu-Ray as the standard for watching films and television series at home, subtitling has become an established professional practice (although not an established habit) in traditionally dubbing countries. Economic criteria are generally used to decide whether to dub or subtitle a film. Commercial films, particularly in North America, are usually dubbed for greater impact and higher box office profits; minority art house films tend to be subtitled for smaller, less popular film venues. It is certainly true that subtitling has a much greater presence in dubbing countries than is usually imagined, whether in film, DVD, Internet, and new environments such as corporate and educational videos, etc.

This trend is also evident in advertising. Dubbing countries increasingly show subtitled advertisements on the small screen and on the Internet. Subtitling makes it easier for the same advertisement to be seen in every country (globalisation). It is a much simpler and less costly process than dubbing, and it offers the additional enjoyment of hearing the original voices. It also allows, particularly, access to the connotations — positive in marketing terms — that each language and culture can

evoke in other countries and communities: hearing an advertisement for a soft drink or a beer in English, for a perfume in French, for pasta in Italian, or for a car in German. These connotations can make the product more attractive to some foreign audiences who then associate certain positive values with the products.

Some dubbing countries are also witnessing a trend towards subtitling cartoons for children in order to help them learn foreign languages, particularly English. This practice is somewhat paradoxical. Younger audiences are not yet proficient in reading (their own language, much less English). Also, even in subtitling countries foreign cartoons are usually already dubbed. Once children have gained some reading facility, for instance if the cartoons are aimed at children above the age of 9 or 10, then they can be subtitled for this purpose with a slightly slower than normal reading speed, and with fewer characters per subtitle and per line than would be considered usual in conventional subtitling — i.e., less than 35 characters per line and a reading speed of less than 12 cps. Cartoons for children younger than 9 or 10 should not be subtitled, however, since even slower reading speeds are not appropriate for the reading capacity of such young children. In any event, subtitling as a tool for learning a foreign language is used increasingly in dubbing countries, in language classes, and at home by immigrants and foreigners to learn the language of their host country more quickly.

Fansubbing is an increasingly popular phenomenon, both because of the growing communities of people who enjoy foreign, particularly Japanese, products, and because the computer software for home subtitling of foreign products, making them available to fans across the world, is increasingly available and easy to use. Similarly, new genres like video games and some mobile and tablet applications require subtitles, both interlingual and intralingual, thereby opening up the market to this audiovisual translation mode. Researchers are now including these genres and devices into the world of audiovisual translation.

Finally, the growing trend towards subtitling is spreading not only in dubbing countries, but in countries where voice-over has traditionally been used as the general mode of audiovisual translation such as Poland (Bogucki 2004; Chaume 2012), where a growing number of subtitled films can be enjoyed on private TV channels and in cinemas.

Towards dubbing

While the trend towards subtitling may not seem surprising, as seen in the examples above, perhaps the parallel growing tendency in the market towards dubbing is less expected. For example, in Portugal, a country with an outstanding subtitling tradition, the audience share for dubbed products is rising. In a recent study, Choraó

(2011) found that dubbing of foreign productions on Portuguese screens has overtaken subtitling. Programmes such as *Hannah Montana* (Richard Correll, Barry O'Brien and Michael Poryes 2006) are increasingly dubbed into Portuguese, and the recent opening of the leading Spanish dubbing studio, Soundub, in Lisbon appears to confirm that this trend is here to stay.

Other primarily subtitling countries, such as Denmark, have recently experimented with dubbed films for younger audiences, as in the case of *The Nutty Professor* (Tom Shadyac 1996), to find out whether, for this type of film, dubbing retains the original's comedic sense or sense of humour more effectively. The motivation here is economic; some comedy films, when subtitled, were not as successful as the distributors would have liked. In the case of Norway, Tveit (2009) also finds that some teen-oriented television series and teen films have also been dubbed to ensure their commercial success. These experiments are taking hold on television screens, and in all likelihood, augur a permanent presence of dubbing in these countries, albeit limited to certain television genres and for certain audiences. The volume of dubbed products has also increased in Russia (Chaume 2012), where voice-over has traditionally been used to translate foreign fictional productions.

A further significant trend is noted in the dubbing of Latin American and Turkish soap operas in subtitling countries such as Greece, Morocco, Egypt, Jordan and other North African countries. In the Arab-speaking countries and Greece, the first dubbed versions of this highly popular genre immediately put these soaps at the top of the audience share ratings, indicating that maybe dubbing has an economic future in these countries.

In other trends, the fandubbing phenomenon — like fansubbing (Díaz Cintas and Muñoz 2006) — is also spreading quickly across the world. Fandubs can be found for trailers, cartoons and episodes of television series in various languages, including in countries where subtitling is predominant. Similarly, advertisements continue to be dubbed in both dubbing and subtitling countries. Advertisements for *Kinder* chocolates, for example, originally filmed in Italian, are dubbed into many languages all over the world.

Advances in digital audiovisual technology have also allowed multiple modes of audiovisual translation to be included in the same product. In the same way that DVDs have enabled viewers in dubbing countries to watch subtitled films by simply switching from the dubbed to the subtitled version in the DVD menu using the remote control, DVDs and Blue-Rays also allow audiences in subtitling countries to watch dubbed versions of films, series or cartoons (for example, dubbings into Brazilian Portuguese consumed in Portugal, a subtitling country).

Finally, as with subtitling, dubbing can be a useful tool in learning a foreign language, as Danan shows in her 2010 study. Translating a foreign language product for dubbing, and then dubbing in class — using the software programs mentioned

above — obliges students to practice the foreign language and its translation into their mother tongue, as well as learn its grammar and vocabulary.

Towards voice-over

For some, voice-over might seem to be an outdated audiovisual translation mode for fiction genres, belonging to or reminiscent of past eras. However, surprisingly, there are signs in the market that voice-over is gaining ground.

The North American channel MTV has begun to use voice-over to translate some teen reality shows in dubbing countries. For instance the reality series *A Shot at Love with Tila Tequila* (Riley McCormick and Sally Ann Salsano 2007) was rendered in voice-over as an experiment to introduce the mode in fictional programmes (supposedly docudramas) and also as a significant way of reducing dubbing costs. Translating a fictional programme using voice-over in dubbing countries is an example of how the canon of audiovisual translation is being broken up or subverted. Since fictional programmes are usually dubbed in these countries on TV, translating them by means of a voice-over is a challenge that primarily has to be accepted by the audience, especially by new audiences. This experiment may turn out to be a commercial failure, or it may be an innovative, lasting trend. For the moment, voice-over is being used in an increasing number of programmes and the phenomenon has spilled over to other television channels such as *Energy* in Spain, for example.

There is also a considerable increase in the number of advertisements and advertorials or infomercials translated using the voice-over mode. Particularly in the case of the latter, voice-over transmits the idea that the product comes from abroad, as well as lowering the costs of adding a soundtrack. Voice-over is, for instance, the standard audiovisual translation mode in television shopping channels.

Finally, audiovisual media on the Internet have become vehicles for transmitting all kinds of information and instruction and are replacing more traditional media such as books or face-to-face classes for certain instructional purposes. When we want to learn to use a device, cook a special dish, do some gymnastic exercises or learn any new activity, we often turn to instructional videos on the Internet. Most of these videos are translated into other languages using voice-over. The same can be seen in Internet classes and seminars — webinars — and particularly in corporate videos designed to sell products across the globe. Voice-over, despite its scant presence in the academic world (Tomaszkiewicz 2006; Garcarz 2007; Franco, Matamala and Orero 2010), plays a vital role in the audiovisual translation market. Scholars are not paying enough attention to this mode yet, assuming on the one hand that it is an obsolete mode, and on the other, that non-

fictional programmes — webinars — are not worth of investigation, since they belong to non-canonical genres.

Towards accessibility

The audiovisual translation boom is not restricted to the three modes referred to above, however. Translation for enhanced accessibility is now firmly ensconced in the audiovisual translation world and rightfully redresses an accessibility imbalance for audiences who for decades have been discriminated against in access to information and media culture. Today, DVDs are increasingly likely to include subtitling for the deaf and hard of hearing and audiodescription for the blind and visually impaired. Television channels have taken up the baton, and each year sees an increase in the number of programmes that are subtitled and narrated using these modes. Legal guidelines in a growing number of countries are also gradually making it obligatory for all programmes to carry subtitles for the deaf; they are being mandated to reach 100% of all broadcasts by 2015 in Spain, for example. In a report called *State of Subtitling Access in EU. 2011 Report* (EFHHP 2011), a list of European countries and their respective legal guidelines can be found and consulted.

The legal process is being attempted with audiodescription, although to a lesser extent and in lower proportions. These legislative initiatives have greatly increased the volume of accessibility work in the translation market in a growing number of countries. Films with subtitles for the deaf can be seen on screens installed in a designated area of cinemas, or by wearing special glasses that display the subtitles, or by listening to audiodescriptions through headphones designed to be used by the blind or visually impaired, or indeed, anyone who wants to experience the effect. Audiovisual technology therefore clearly helps each viewer enjoy the film as he or she wishes and allows the same film to be screened by different audiences in different modes using a variety of devices.

The same expansion of accessibility is occurring in advertising. A growing number of advertisements are now subtitled for the deaf and hard of hearing. Audiodescription has still not moved into the advertising world on a large scale, although it has been included in some advertisements (Cruz 2011). Still, there is no doubt that in the coming years we can expect an increase in audiodescription for advertising due to legal, cultural and economic pressures.

Sign language on television deserves a separate discussion, and will not be addressed here. The number of news programmes with sign language interpreters for the hard of hearing is rising. Whether we consider sign language as a language (and many countries have designated it so officially — you can see for example a tentative list of countries where sign language is considered an official language on

Wikipedia) — or a semiotic system accepted by a community of users, we can speak freely of translation (interlingual or intersemiotic, in each case), and therefore regard it as another audiovisual translation mode, since the source text and the translation both appear simultaneously on the same screen.

Respeaking or live subtitling is another audiovisual translation mode for accessibility that is rapidly gaining ground. In Europe, respeaking was pioneered in the United Kingdom by the BBC, but an increasing number of television channels worldwide are now acquiring respeaking software to make their news and cultural schedules more accessible.

The use of audiodescription is also on the rise in museums, bringing works of art and cultural heritage to visually impaired audiences; similarly audio-subtitling of foreign language films, subtitled in the target language and read for the benefit of blind or visually impaired audiences is also a growing phenomenon.

Conclusions

The possibilities for audiovisual translation are not limited to those described here. The list of audiovisual translation modes is by no means closed, and indeed it is bound to grow and change as new audiovisual formats, technological advances and audience tastes evolve and change. In fact, audiovisual translators also receive assignments for which they are, in principle, prepared by dint of their experience as a narrators or re-writers. The audiovisual translator is therefore qualified (and is called upon) to translate genres such as comics (and the so-called *scanlations*, the scanning, translation and editing of comic genres such as *manga*), advertisements and infomercials, corporate and instructional videos, etc. Language service providers do not tend to classify audiovisual translators by specialization; rather they tend to think that all audiovisual translators can provide services in all audiovisual modes. Since there are not any types of certification recognized by employers, translators ought to be aware of rates in all audiovisual modes (see Díaz Cintas and Remael 2007, and Chaume 2012, for rates in Europe in subtitling and dubbing, respectively).

The audiovisual translation map is no longer drawn in black and white terms. The simple classification of countries into dubbers and subtitlers has been a useful but superficial description; it no longer reflects today's more complicated audiovisual reality. The borders between the modes are now too blurred, as described in the previous section. Dubbing countries often now have a flourishing subtitling industry, and the use of voice-over is also growing considerably. Subtitling countries, on the other hand, are becoming more accustomed to dubbing (teenpics, soaps, etc.). Latin American countries have always tended to use dubbing for television and subtitling for cinema. Many Asian countries do not make a clear distinction between the two options, and use both for different purposes, different

genres and in different geographical areas. Countries with a tradition of voice-over for translating fictional audiovisual texts have witnessed a remarkable increase in dubbing and subtitling since the fall of the Berlin wall.

The crucial point for modern audiovisual media audiences is that the old binary option of experiencing a foreign programme in either a dubbed or a subtitled version has now disappeared. The future will bring for our enjoyment of foreign media productions a myriad viewing and listening options: dubbed, subtitled, subtitled for the deaf and hard of hearing, audiodescribed, narrated with voiceover, etc. The more options we have, the more free, more multilingual and more diverse we will be as spectators.

Μετάφρασμα

ΜΕΤΑΦΡΑΣΗ ΚΑΙ ΨΥΧΑΓΩΓΙΑ

Η εξέλιξη της οπτικοακουστικής μετάφρασης

Νέο κοινό και νέες τεχνολογίες

Frederic Chaume

Η οπτικοακουστική μετάφραση είναι ακαδημαϊκός όρος που καλύπτει τόσο τις καθιερωμένες όσο και τις νέες, πρωτοποριακές γλωσσολογικές και σημειολογικές μεταφορές όπως είναι η μεταγλώττιση, ο υποτιτλισμός, ο υπερτιτλισμός, η επανεκκώνηση (respeaking), ο ακουστικός υποτιτλισμός (audiosubtitling), το voiceover, η ταυτόχρονη διερμηνεία σε φεστιβάλ κινηματογράφου, η ελεύθερη περιγραφή και η μετάφραση goblin, ο υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους, η ακουστική περιγραφή, τα fansubbing και fandubbing. Το παρόν άρθρο παρουσιάζει μια κατηγοριοποίηση των μεθόδων ή ειδών της οπτικοακουστικής μετάφρασης και εξετάζει μερικές ενδιαφέρουσες εξελίξεις στην αγορά της οπτικοακουστικής μετάφρασης στις αρχές αυτού του νέου αιώνα. Χώρες που συνήθιζαν να μεταγλωττίζουν στρέφονται προς τον υποτιτλισμό, χώρες που συνήθιζαν να υποτιτλίζουν αρχίζουν να μεταγλωττίζουν, χώρες που είχαν υιοθετήσει το voiceover στρέφονται προς τη μεταγλώττιση και τον υποτιτλισμό, ενώ το voiceover εισέρχεται σε χώρες όπου κυριαρχούσε η μεταγλώττιση και ο υποτιτλισμός και κερδίζει έδαφος στο νεότερο κοινό.

Λέξεις-κλειδιά: οπτικοακουστική μετάφραση, μεταγλώττιση, υποτιτλισμός, fandubbing, fansubbing, ακουστική περιγραφή, voiceover

Το αντικείμενο της οπτικοακουστικής μετάφρασης

Η οπτικοακουστική μετάφραση είναι μια μέθοδος μετάφρασης που χαρακτηρίζεται από τη μεταφορά οπτικοακουστικών κειμένων είτε διαγλωσσικά είτε ενδογλωσσικά. Όπως δηλώνεται από την ονομασία τους, τα οπτικοακουστικά κείμενα παρέχουν (μεταφράσιμες) πληροφορίες μέσω δύο καναλιών επικοινωνίας τα οποία ταυτόχρονα μεταφέρουν κωδικοποιημένα μηνύματα χρησιμοποιώντας διαφορετικά σημειωτικά συστήματα: το ακουστικό κανάλι, μέσω του οποίου ακουστικές δονήσεις μεταδίδονται και λαμβάνονται ως λέξεις, παραγλωσσικές πληροφορίες, soundtrack και ειδικά εφέ και το οπτικό κανάλι, μέσω του οποίου κύματα φωτός μεταδίδονται και λαμβάνονται ως εικόνες, χρώματα, κινήσεις, αλλά και ως αφίσες ή λεζάντες με γλωσσικά σημεία κλπ. Για τον μεταφραστή, η πολυπλοκότητα της οπτικοακουστικής μετάφρασης έγκειται στη δημιουργία διαλόγων που αναπαριστούν έναν προκατασκευασμένο αυθόρμητο τρόπο συνομιλίας (ιδιαίτερα στα κείμενα μυθοπλασίας), που δομούνται μέσω του γραπτού και προφορικού λόγου αλλά και μέσω άλλων μη φραστικών σημασιολογικών κωδίκων και που ταυτόχρονα πρέπει να συμμορφώνονται με τους περιορισμούς του χρόνου και του χώρου που επιβάλλουν στη μετάφραση οι εικόνες (να συγχρονίζονται ή να χωράνε στην περίπτωση της μεταγλώττισης και των μεθόδων revoicing και να είναι εντός των χρονικών και χωρικών ορίων στην περίπτωση του υποτιτλισμού και των σχετικών μεθόδων).

Επειδή η οπτικοακουστική μετάφραση δεν έχει την παράδοση άλλων, πιο παγιωμένων κλάδων όπως είναι η λογοτεχνική ή η νομική μετάφραση, μέχρι πολύ πρόσφατα δεν υπήρχε κάποια επικρατούσα άποψη για το πώς θα έπρεπε να ονομάζεται. Παρόλο που ο όρος οπτικοακουστική μετάφραση είναι πλέον ευρέως αποδεκτός σε όλη την Ευρώπη (*traduction audiovisuelle*, *traduzione audiovisiva*, *audiovisuelles übersetzen*, *traducción audiovisual*, *traducció audiovisual*, *tradução audiovisual*, etc.), έχει δεχθεί πολλές άλλες ονομασίες στη διάρκεια της ιστορίας του: *film dubbing* (Fodor 1976), *constrained translation* (Titford 1982), *film translation* (Snell-Horby 1988) and *traducción fílmica* (Díaz Cintas 1997), *screen translation* (Mason 1989), *film and TV translation* (Delabastita 1989), *media translation* (Eguíluz et al 1994), *comunicación cinematográfica* (Lecuona 1994), *traducción cinematográfica* (Hurtado 1994; 1995), *multimedia translation* (Mateo 1997), *transadaptation* (Gambier 2003, Neves 2005), καθώς και άλλους υπερώνυμους όρους, οι οποίοι μερικές φορές χρησιμοποιούνται για να αναφερθούν στο σύνολο της οπτικοακουστικής μετάφρασης: revoicing, captioning, sound post-synchronization, etc.

Ως μέθοδοι οπτικοακουστικής μετάφρασης νοούνται όλοι οι τύποι μεταφοράς οπτικοακουστικών κειμένων μεταξύ δύο γλωσσών και πολιτισμών (διαγλωσσική) ή εντός της ίδιας γλώσσας και πολιτισμού (ενδογλωσσική, όπως οι λεγόμενες προσβάσιμες μέθοδοι: υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους,

ακουστική περιγραφή για τυφλούς και αμβλύωπες, επανεκκώνηση, ακουστικός υποτιτλισμός, κλπ). Ουσιαστικά, οι μεταφράσεις οπτικοακουστικών κειμένων πραγματοποιούνται εισάγοντας πάνω ή δίπλα στην οθόνη ένα κείμενο-στόχο με την μετάφραση ή την αναπαραγωγή των διαλόγων και των εμβόλιμων σκηνών (captioning) ή εισάγοντας νέα ηχητική επένδυση σε μια άλλη γλώσσα είτε αφαιρώντας την πρωτότυπη ηχητική επένδυση των διαλόγων της γλώσσας-πηγή (μεταγλώττιση) είτε διατηρώντας την (voice-over). Με άλλα λόγια, στο οπτικοακουστικό κείμενο πραγματοποιείται είτε υποτιτλισμός είτε revoicing. Οι De Linde και Kay (1999), για παράδειγμα, υποστηρίζουν πως κάθε άλλη μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης είναι απλώς υποείδος αυτών των δύο κύριων εναλλακτικών. Τα υποείδη που αναγνωρίζουν αυτοί οι συγγραφείς περιλαμβάνουν τον ταυτόχρονο υποτιτλισμό σε ζωντανό χρόνο, την ταυτόχρονη διερμηνεία, το voice-over, την αφήγηση, το σχολιασμό, την πολύγλωσση μετάδοση μέσω teletext και την εξ όψεως μετάφραση όπως αυτά χρησιμοποιούνται σε φεστιβάλ κινηματογράφου. Στην εν λόγω κατηγοριοποίηση οι έννοιες της μεταφραστικής μεθόδου συμβαδίζουν με τα μέσα μετάδοσης και με τις δυνατότητες που προσφέρουν αυτά τα μέσα. Για παράδειγμα, η πολύγλωσση μετάδοση, μέθοδος που αναγνωρίζεται και από τον Gambier (2000), απλώς προσφέρει τη δυνατότητα να δούμε το ίδιο οπτικοακουστικό κείμενο μεταγλωττισμένο ή υποτιτλισμένο με τη χρήση teletext, αλλά οι μεταφραστικές μέθοδοι- μεταγλώττιση και υποτιτλισμός-είναι οι ίδιες.

Ωστόσο, η οπτικοακουστική μετάφραση δεν σταματά εκεί. Νέες τεχνολογίες και νέο κοινό, σε συνδυασμό με πολιτικές ισότητας και προσβασιμότητας στα μέσα, έχουν γεννήσει μια σειρά από νέες μεθόδους οπτικοακουστικής μετάφρασης, που δημιουργήθηκαν με σκοπό να ανταποκριθούν στις ανάγκες ή τις ανησυχίες διαφορετικών κοινωνικών ομάδων. Συνεπώς, ο συμβατικός υποτιτλισμός οδήγησε σε νέες συναφείς μεθόδους όπως είναι ο υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους, ο ακουστικός υποτιτλισμός, η επανεκκώνηση ή ο ζωντανός υποτιτλισμός, ο υπερτιτλισμός για την όπερα και το θέατρο και τα fansubs. Παρομοίως, ο υποτιτλισμός τώρα υπάρχει για το διαδίκτυο, τις κινητές συσκευές (τηλέφωνα με πρόσβαση στο διαδίκτυο, PDAs, tablets, κλπ) και τα βιντεοπαιχνίδια. Στις περιπτώσεις όπου η ηχητική επένδυση αντικαθίσταται ή προστίθεται στο πρωτότυπο κείμενο (revoicing), στις κλασικές μεθόδους της μεταγλώττισης, του voice-over (γνωστού και ως μισή μεταγλώττιση και μισή αφήγηση/ μερική μεταγλώττιση και αφήγηση, αν και με λεπτές διαφορές όπως θα δούμε παρακάτω) και του ελεύθερου σχολιασμού, εντάσσονται πλέον και τα νέα fandubs, η ακουστική περιγραφή για τυφλούς και αμβλύωπες ή η μεταγλώττιση στα βιντεοπαιχνίδια. Είναι δυνατόν, επομένως, να συναχθεί με ασφάλεια το συμπέρασμα ότι υπάρχουν δύο κύριες μέθοδοι οπτικοακουστικής μετάφρασης: τα *επεξηγηματικά κείμενα (captioning)* και το revoicing. Συνεπώς, είτε προστίθεται νέα ηχητική επένδυση στη γλώσσα-στόχο και ο ήχος συγχρονίζεται με τις εικόνες (μετασυγχρονισμός του ήχου: revoicing) είτε εισάγεται στην οθόνη μια γραπτή

μετάφραση ή μεταγραφή (*captioning*), ώστε να είναι δυνατή η ανάγνωση της μετάφρασης όσο οι χαρακτήρες στην οθόνη μιλούν και παίζουν τους διαλόγους τους.

Μέθοδοι βασισμένες στην ηχογράφηση και την εισαγωγή νέας ηχητικής επένδυσης (*soundtrack*) και στη συνέχεια στον συγχρονισμό του ήχου: *Revoicing*

Μεταγλώττιση

Η μεταγλώττιση συνίσταται στη μετάφραση και τον συγχρονισμό του σεναρίου ενός οπτικοακουστικού κειμένου με τα χείλη, το οποίο παίζεται έπειτα από ηθοποιούς, με την καθοδήγηση ενός σκηνοθέτη μεταγλώττισης και, εφόσον διατίθενται, με συμβουλές από κάποιον γλωσσικό σύμβουλο ή βοηθό μεταγλώττισης. Σε κάποιες χώρες της Ευρώπης και της Ασίας (Γαλλία, Γερμανία, Ουγγαρία, Ιταλία, Ισπανία και Τουρκία, Κίνα και Ιαπωνία μεταξύ άλλων) είναι η πιο διαδεδομένη μορφή οπτικοακουστικής μετάφρασης για παραγωγές από ξένους διανομείς και τηλεοπτικές εταιρείες. Αυτή η πολύπλοκη διαδικασία είναι γλωσσική και πολιτισμική, αλλά και τεχνική και καλλιτεχνική, όπου η ομαδική εργασία είναι ζωτικής σημασίας, ώστε να επιτευχθεί ένα τελικό προϊόν υψηλής ποιότητας. Στις προαναφερθείσες χώρες, καθώς και σε κάποιες άλλες, η μεταγλώττιση είναι η κύρια μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης για οπτικοακουστικά κείμενα, ιδιαίτερα στην τηλεόραση, αλλά η μεταγλώττιση κερδίζει επίσης έδαφος σε κάποιες χώρες όπου υιοθετείται για ορισμένα οπτικοακουστικά είδη ή για συγκεκριμένο κοινό (Chaume 2012) ,όπως θα δούμε παρακάτω.

Voice-overs

Τα voice-over φτιάχνονται μεταδίδοντας το ηχητικό κομμάτι με την ηχογράφηση του αρχικού διαλόγου ταυτόχρονα με το ηχητικό κομμάτι της μεταφρασμένης εκδοχής του. Ο ηχολήπτης μειώνει την ένταση της αρχικής ηχητικής επένδυσης και αυξάνει την ένταση του μεταγλωττισμένου κομματιού, έτσι ώστε το αρχικό κείμενο να ακούγεται αμυδρά στο βάθος κάτω από το μεταφρασμένο κείμενο. Αυτή η μέθοδος χρησιμοποιείται ευρέως στα ντοκιμαντέρ στην Ιταλία και την Ισπανία και στη μετάφραση σεναρίων (ταινίες, τηλεοπτικές σειρές) στην Πολωνία, τη Ρωσία και άλλες χώρες της πρώην Σοβιετικής Ένωσης (Εσθονία, Λετονία, Λευκορωσία κλπ). Συμβατικά, το ηχητικό κομμάτι του αρχικού διαλόγου μένει σε χαμηλότερη ένταση ίσως για να τονιστεί στο κοινό ότι η φωνή που ακούγεται από πάνω είναι μετάφραση (*overt translation*, House 2013). Αντίθετα με ό,τι μπορεί να περιμένει κανείς, το voice-over φαίνεται περισσότερο αληθοφανές: ο ήχος της πρωτότυπης

φωνής, αν και αμυδρός, προσδίδει μεγαλύτερη αξιοπιστία στο προϊόν. Σε αυτή την περίπτωση, ο ηθοποιός μεταγλώττισης διαβάζει τα μεταφρασμένα λόγια του αφηγητή του ντοκιμαντέρ- ή αυτά των ανθρώπων που εμφανίζονται στο ντοκιμαντέρ- λίγα δευτερόλεπτα αφού ακουστούν οι φωνές τους στην οθόνη. Όταν ο χαρακτήρας της οθόνης ξεκινήσει να μιλά, ο ηθοποιός περιμένει μια στιγμή (όχι περισσότερο από δύο ή τρία δευτερόλεπτα) πριν κάνει την είσοδό του, βοηθούμενος από έναν αναγνώστη χρονοκώδικα (TCR). Επειδή συμπεριλαμβάνονται δύο διαφορετικά κομμάτια, ο ηχολήπτης μπορεί επίσης να κάνει προσαρμογές στα λόγια του ηθοποιού μεταγλώττισης εκ των υστέρων. Το τελικό αποτέλεσμα κατά τη μετάδοση είναι ρεαλιστικό, καθώς οι τηλεθεατές ακούνε τον ηθοποιό της οθόνης για λίγα δευτερόλεπτα, προτού μπει η φωνή του ηθοποιού μεταγλώττισης σε υψηλότερη ένταση, αποφεύγοντας έτσι οποιαδήποτε δυσκολία κατανόησης του μηνύματος στη γλώσσα-στόχο.

Άλλοι όροι που χρησιμοποιούνται για το voice-over είναι η μερική μεταγλώττιση, η αφήγηση και η μετάφραση Gavrilon. Η μερική μεταγλώττιση (ή μισή μεταγλώττιση) είναι επίσης γνωστή ως ρωσική μεταγλώττιση. Αυτός ο τύπος voice-over είναι πιο περίπλοκος από το συμβατικό voice-over και χρησιμοποιείται για τη μετάφραση κειμένων μυθοπλασίας στα οποία ένας άντρας αναγνώστης διαβάζει τους διαλόγους του άντρα πρωταγωνιστή σε μια ταινία ή σειρά, μια γυναίκα αναγνώστρια διαβάζει τους διαλόγους της γυναίκας πρωταγωνίστριας και μερικές φορές μια τρίτη φωνή διαβάζει τους διαλόγους άλλων κύριων χαρακτήρων της ταινίας (η φωνή ενός παιδιού για ένα αγόρι ή κορίτσι για παράδειγμα)· οι διάλογοι όλων των άλλων χαρακτήρων διαβάζονται από μία άλλη φωνή. Έχουν γίνει προσπάθειες οι διάλογοι αυτοί της γλώσσας-στόχου να μπουν σε σιωπηλά σημεία στην ταινία, επιτρέποντας έτσι να ακούγονται καθαρά οι φωνές των πραγματικών ηθοποιών· οι προσπάθειες αυτές, ωστόσο, ήταν κάτι παραπάνω από πειράματα και δεν είχαν σημαντικό αντίκτυπο. Η αφήγηση είναι ένα ακόμη συνώνυμο του voice-over, παρόλο που κάποιες φορές μπορεί να αναφέρεται σε μια περίληψη των πρωτότυπων διαλόγων και όχι σε μια περισσότερο ή λιγότερο κατά λέξη μετάφραση. Επιπλέον, το πρωτότυπο κείμενο που ακούγεται στο background μερικές φορές παραλείπεται όταν χρησιμοποιείται η αφήγηση, οπότε θα ήταν καταλληλότερο αυτό να ονομάζεται μεταγλώττιση, ακόμη κι αν η μετάφραση αποτελεί περίληψη. Η μετάφραση Gavrilon είναι ο όρος που χρησιμοποιείται για το voice-over στους ρωσικούς κύκλους, και παίρνει το όνομά της από τον διάσημο αφηγητή, Andrei Gavrilon, που κατέστησε αυτή τη μέθοδο δημοφιλή στη Ρωσία τα πρώτα χρόνια της εποχής του Μπρέζνιεφ. Το όνομα, ωστόσο, χρησιμοποιείται γενικά για τις μεταγλωττίσεις που πραγματοποιούνται με μία μόνο φωνή, όχι απαραίτητα για εκείνες που πραγματοποίησε ο ίδιος ο Gavrilon. Εκείνη την εποχή και αν λάβει κανείς υπόψη ότι οι πρώτες ξένες κόπιες πολλών ταινιών γουέστερν φυλάσσονταν κρυφά και ήταν διαθέσιμες κυρίως για όσους εργάζονταν στην κινηματογραφική βιομηχανία, τους πολιτικούς και άλλα μέλη της ελίτ, η

αποτελεσματική μεταφορά χιούμορ, παγιωμένων εκφράσεων και άλλες δεξιότητες του λόγου ήταν απαραίτητες.

Ταυτόχρονη διερμηνεία ταινιών

Η ταυτόχρονη διερμηνεία ταινιών είναι μια μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης που έχει χρησιμοποιηθεί λίγο και περιέρχεται σε ακόμη μεγαλύτερη αχρησία. Κατ' αυτήν τη διαδικασία, η ταινία μεταφράζεται από έναν μεταφραστή (σαφέστερα έναν διερμηνέα), ο οποίος είναι παρών στο σινεμά ή την τοποθεσία όπου προβάλλεται η ταινία και, μέσω ενός μικροφώνου που συνδέεται με ηχεία, μεταφράζει και μιλά πάνω από τις φωνές (voice-over) των ηθοποιών της οθόνης. Αυτή η μέθοδος πλησιάζει περισσότερο τη διερμηνεία από ό,τι τη μετάφραση. Ο μεταφραστής κανονικά έχει πρόσβαση στο σενάριο προτού προβληθεί η ταινία και μπορεί να κρατήσει σημειώσεις για να εργαστεί· έχει συνήθως δει την ταινία από πριν, παρόλο που αυτό δεν συμβαίνει πάντα. Όπως ο Lecuona (1994, 281) προειδοποιεί «διερμηνεία και προβολή συμβαίνουν ταυτόχρονα και ο διερμηνέας πρέπει να σχεδιάζει τη μετάφρασή του με τον ίδιο ρυθμό που ακούει τις φωνές των πραγματικών ηθοποιών» (δική μας μετάφραση). Η ταυτόχρονη διερμηνεία περιορίζεται σε συγκεκριμένες περιστάσεις σε φεστιβάλ κινηματογράφου και σε ειδικές προβολές σε κάποιες περιόδους κινηματογραφικής λήσχης ή καλλιτεχνικού κινηματογράφου. Αντίθετα με την τυπική πολυφωνία μιας μεταγλωττισμένης (ή πρωτότυπης) ταινίας, ο διερμηνέας μπορεί να χρησιμοποιήσει μόνο τη δική του φωνή για να μεταγλωττίσει όλους τους ηθοποιούς της οθόνης και το αποτέλεσμα που προκύπτει είναι συχνά ελλιπές. Όπως επισημαίνει ο Lecuona (1994, 281) «η μοναδική φωνή του διερμηνέα πρέπει να αφηγηθεί όλες τις αυθεντικές φωνές [...] ο διερμηνέας πρέπει να διαθέτει μια ορισμένη ικανότητα μίμησης, και να προσπαθεί να αποφεύγει την αναπόφευκτη μονοτονία της δικής του ομιλίας χρησιμοποιώντας συγκεκριμένα στοιχεία, εκφραστικές δεξιότητες, φωνητικούς τόνους, εκφραστική έμφαση, ακόμη και λεξιλόγιο, ώστε να το φέρει πιο κοντά στη ζωνρή πολυφωνία του πρωτότυπου ήχου» (δική μας μετάφραση).

Περιέργως, αυτή η μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης είναι δημοφιλής στην Ταϊλάνδη. Στη χώρα αυτή αναπτύχθηκε μια μέθοδος μεταγλώττισης κατά την οποία ένας μεταγλωττιστής παρέχει ταυτόχρονη μετάφραση του διαλόγου μιλώντας ταϊλανδικά σε ένα μικρόφωνο στο πίσω μέρος της αίθουσας προβολής. Οι ταινίες προβάλλονταν σιωπηλά, χωρίς την ηχητική επένδυση της ταινίας και χωρίς το κομμάτι των διαλόγων. Ο Izard (1992, 94) εξηγεί ότι η μεταγλώττιση ήταν πολύ ακριβή τα πρώτα χρόνια των ομιλουσών ταινιών και ο υποτιτλισμός (πάντα η οικονομικότερη επιλογή) ήταν ανέφικτη λόγω υψηλών ποσοστών αναλφαριθμητισμού. Καθώς προβαλλόταν, λοιπόν, η σιωπηλή ταινία, ένας ηθοποιός στεκόταν δίπλα στην οθόνη κι έπαιζε τους διαλόγους και αυτοσχεδίαζε ακόμη και τα ηχητικά εφέ και τα ειδικά εφέ. Λόγω της εκτεταμένης χρήσης του φιλμ 16 χιλιοστών μέχρι σήμερα, η

τεχνική διήρκησε μέχρι τα τελευταία χρόνια, ιδιαίτερα για προβολές ταινιών σε εξωτερικούς χώρους. Ο ρόλος του ηθοποιού ή του μεταγλωττιστή είναι παρόμοιος με αυτόν των σχολιαστών (αφηγητών) στις αρχές του κινηματογράφου, αυτών που οι Ιάπωνες αποκαλούν *benshi*. Όσο πιο ακριβός ήταν ο ηθοποιός, τόσο πιο επιτυχημένη θα ήταν κι η ταινία.

Ο Gambier (2000) θεωρεί την εξ όψεως μετάφραση ως μέθοδο οπτικοακουστικής μετάφρασης σε φεστιβάλ κινηματογράφου όπου ο μεταφραστής μεταφράζει απευθείας το σενάριο από τη γλώσσα-πηγή όσο η ταινία προβάλλεται: «είναι ένα είδος εξ όψεως μετάφρασης, που πραγματοποιείται με βάση ένα σενάριο, υποτίτλους ή ένα κείμενο που ακολουθείται σε μια ξένη γλώσσα ` εξ ου και η ονομασία μετάφραση εξ όψεως.» Ο Chaves (2000) την αναγνωρίζει ως υποκατηγορία της ταυτόχρονης διερμηνείας. Όπως συμβαίνει γενικά με αυτή τη μέθοδο, το μειονέκτημα της εξ όψεως μετάφρασης για το κοινό είναι ότι πρέπει να ακούει τις αυθεντικές φωνές και τη μετάφραση ταυτόχρονα και επίσης να αντιμετωπίσει την αναπόφευκτη ασυγχρονία μεταξύ μεταφρασμένων διαλόγων και εικόνας. Πράγματι, ούτε η ταυτόχρονη διερμηνεία ούτε η εξ όψεως μετάφραση υπόσχονται να κατορθώσουν το ρεαλιστικό αποτέλεσμα που επιτυγχάνεται με τη μεταγλώττιση.

Ελεύθερος σχολιασμός

Κύριο χαρακτηριστικό στοιχείο του ελεύθερου σχολιασμού είναι ότι δεν αποτελεί πιστή αναπαραγωγή του πρωτότυπου κειμένου ` αντιθέτως, οι σχολιαστές είναι ελεύθεροι να διαμορφώσουν και να εκφράσουν απόψεις, να διηγηθούν όσα βλέπουν με δικά τους λόγια και να προσθέσουν περαιτέρω λεπτομέρειες και πληροφορίες. Το κείμενο συνήθως δεν χρειάζεται να χωριστεί σε λήψεις ή κύκλους (Chaume 2012), παρόλο που σχολιασμός και εικόνα πρέπει να είναι καλά συγχρονισμένα (Lyken και λοιποί 1991, 82). Η συγκεκριμένη μέθοδος μπορεί να λάβει υπόψη την πνευματική ικανότητα και το μορφωτικό επίπεδο του κοινού ` η μετάφραση μπορεί να προσαρμοστεί στο δυνητικό κοινό του προγράμματος. Ο μεταφραστής πρέπει να αφιερώνει περισσότερο χρόνο στην προετοιμασία και την έρευνα γύρω από το κείμενο, και σύμφωνα με τον Chaves (2000, 48-49), πρέπει να έχει κάποια εκπαίδευση στη δημοσιογραφία. Στην πραγματικότητα, ο ελεύθερος σχολιασμός είναι περισσότερο προσαρμογή παρά μετάφραση. Ο σχολιαστής αντικαθιστά την ομιλία του αρχικού ηθοποιού ή χαρακτήρα όταν το θεωρεί σκόπιμο και ο τόνος είναι πιο απλός από ό,τι σε μια αφήγηση. Αυτή η μέθοδος μπορεί να συμπληρώσει τη μεταγλώττιση ή τον υποτίτλισμό, αλλά δεν μπορεί να τα αντικαταστήσει. Χρησιμοποιείται συχνά σε κωμικά ή αθλητικά βίντεο και προγράμματα στην Ευρώπη.

Ο όρος μετάφραση *Goblin* αναφέρεται σε μια «σπιτική» ή πιο άτυπη μετάφραση (voice-over) που έχει γίνει δημοφιλής στη Ρωσία από έναν μεταφραστή

ταινιών και βιντεοπαιχνιδιών από τα Αγγλικά προς τα Ρωσικά, σεναριογράφος και συγγραφέας με αυτό το ψευδώνυμο, Dmitry Yuryevich Puchkov ή "Goblin". Η πρώτη του μετάφραση ταινίας ολοκληρώθηκε κατά την περίοδο της Περεστρόικας. Η πρώτη ταινία που μετέφρασε ήταν η *Υπόθεση Καρλίτο* (*Carlito's way*, Μπράιαν ντε Πάλμα 1993) το 1995. Η δημιουργία της μορφής DVD αναζωογόνησε το ενδιαφέρον του Puchkov για τη μετάφραση ταινιών και οι δουλειές του έγιναν γνωστές σε ένα ευρύτερο κοινό. Οι μεταφράσεις του Goblin περιλαμβάνουν βωμολοχίες, υπερβολικά ανεπίσημες μεταφράσεις και κατά διαστήματα παρωδίες του πρωτότυπου κειμένου σε απάντηση προς τη γλωσσική και ιδεολογική λογοκρισία που έχει επικρατήσει στο παραδοσιακό ρωσικό voice-over. Μεταφρασμένα κομμάτια από τις ταινίες μπορούν να κατέβουν δωρεάν ως αρχεία mp3 (περιλαμβάνουν μόνο τη φωνή του Goblin, χωρίς τον αυθεντικό ήχο της ταινίας) από την ιστοσελίδα του Puchkov. Είναι, λοιπόν, ένα πολύ προσαρμοσμένο είδος voice-over.

Fandubs

Fandubs ή fundubs είναι ερασιτεχνικές μεταγλωττίσεις τηλεοπτικών σειρών, κινουμένων σχεδίων (κυρίως anime) και τρέιλερ ταινιών που δεν έχουν ακόμη κυκλοφορήσει στη χώρα της γλώσσας-στόχου. Τα fandubs πραγματοποιούνται συνήθως από φαν αυτών των ειδών · κατεβάζουν τα κείμενα της ταινίας από το διαδίκτυο και, χρησιμοποιώντας ένα πρόγραμμα επεξεργασίας ψηφιακού ήχου, επεξεργάζονται ή διαγράφουν την ηχητική επένδυση του αρχικού κειμένου και της αρχικής ηχογράφησης και εισάγουν το μεταγλωττισμένο κομμάτι που ηχογραφούν στο σπίτι με τη βοήθεια ενός μικροφώνου. Ένα από τα πιο δημοφιλή προγράμματα για τη δημιουργία των fandubs είναι το Windows Movie Maker. Κάποιες φορές γράφονται *fundubs*, ώστε να τονιστεί η πνευματώδης και χιουμοριστική φύση αυτού του είδους σπιτικής μεταγλώττισης.

Ακουστική περιγραφή

Τέλος, η ακουστική περιγραφή για τυφλούς και αμβλύωπες είναι ένα είδος μετάφρασης που στόχο έχει να ενισχύσει την προσβασιμότητα αυτών των ατόμων και χρήζει χωριστής συζήτησης. Γενικά, εντοπίζονται τμήματα της ταινίας που δεν περιλαμβάνουν διάλογο, ήχο ή ειδικά εφέ σχετικά με την πλοκή και εισάγεται νέα ηχητική επένδυση στην οποία μια φωνή εκτός οθόνης (ένας παρασκηνιακός σχολιασμός, δηλαδή μια προεγγεγραμμένη φωνή η οποία εισάγεται στην ταινία ή το βίντεο) περιγράφει τι συμβαίνει στην οθόνη. Η περιγραφή αυτή περιλαμβάνει λεπτομέρειες για το πλάτος, την ενδυμασία των χαρακτήρων, τις πράξεις τους, τις κινήσεις τους κλπ και επιτρέπει στους τυφλούς και τους αμβλύωπες να ακολουθήσουν την πλοκή, προσδίδοντας παράλληλα συνοχή στους διαλόγους καθ'

όλη τη διάρκεια της ταινίας. Σύμφωνα με τον Díaz Cintas (2008, 7) «Η ακουστική περιγραφή συνίσταται στη μετατροπή των εικόνων σε λέξεις, οι οποίες έπειτα ομιλούνται κατά τα σιωπηλά μεσοδιαστήματα των οπτικοακουστικών προγραμμάτων ή των ζωντανών παραστάσεων». Οι σπουδές μετάφρασης και ιδιαίτερα οι σπουδές οπτικοακουστικής μετάφρασης πλέον περιλαμβάνουν αυτή την πρακτική στο πρόγραμμα σπουδών τους, μαζί με άλλες μεθόδους οπτικοακουστικής μετάφρασης. Η συζήτηση, ωστόσο, συνεχίζεται, καθώς πρόκειται για ενδογλωσσική αφήγηση που συνίσταται στην αποκωδικοποίηση των εικόνων και τη μετατροπή τους σε λέξεις, κάτι που ο Ρόμαν Γιάκομπσον αποκαλούσε διασημειωτική μετάφραση, και πολλοί δεν την θεωρούν (διαγλωσσική) κανονική μετάφραση με τη στενή έννοια. Η ακουστική περιγραφή περιλαμβάνει μεθόδους μερικές, όπως είναι η ακουστική εισαγωγή (για ταινίες αλλά και για εκθέσεις, για άλλα προγράμματα κλπ), οι ηχητικοί σχολιασμοί για εκθέσεις και ο ακουστικός υποτιτλισμός, δηλαδή η ανάγνωση υποτίτλων από ξένες υποτιτλισμένες ταινίες για άτομα με προβλήματα όρασης.

Μέθοδοι βασισμένες σε γραπτό μεταφρασμένο ή μεταγεγραμμένο κείμενο που εισάγεται πάνω ή δίπλα στην οθόνη όπου φαίνεται το πρωτότυπο κείμενο: Επεξηγηματικά κείμενα (Captioning)

Υποτιτλισμός

Ο υποτιτλισμός, όπως δηλώνει η ονομασία του, συνίσταται στην ενσωμάτωση ενός γραπτού κειμένου (υποτίτλων) στη γλώσσα-στόχο, στην οθόνη όπου προβάλλεται μια ταινία στην αρχική της έκδοση, έτσι ώστε οι υπότιτλοι να συμπίπτουν κατά προσέγγιση με τους διαλόγους των ηθοποιών της οθόνης. Έχουν γραφεί περισσότερα για τον υποτιτλισμό απ' ό,τι για τη μεταγλώττιση, επειδή, γενικά, έχει δοθεί μεγαλύτερη προσοχή στο φαινόμενο του υποτιτλισμού σε χώρες όπου αποτελεί συνήθη πρακτική. Στις χώρες όπου προτιμάται η μεταγλώττιση έχει εκδηλωθεί μικρότερο ακαδημαϊκό ενδιαφέρον για τη συγκεκριμένη μέθοδο. Τα έργα του Ivarsson (1992) και των Ivarsson και Carroll (1998) προσφέρουν μια από τις πιο ολοκληρωμένες αναλύσεις της εν λόγω μεθόδου οπτικοακουστικής μετάφρασης. Ιδιαίτερο ενδιαφέρον σε αυτές τις μελέτες παρουσιάζει η συζήτηση για την τεράστια ταχύτητα με την οποία μπορεί να διαβάσει το ανθρώπινο μάτι (παρόλο που η μέση ταχύτητα ανάγνωσης στις ΗΠΑ είναι 200-300 λέξεις το λεπτό, οι συγγραφείς αυτοί υποστηρίζουν πως οι ενήλικες μπορούν να διαβάσουν

γρηγορότερα) σε συνδυασμό με κάποιους τεχνικούς παράγοντες που επιτρέπουν περισσότερους χαρακτήρες ανά γραμμή σήμερα, αμφισβητώντας την εμπειρική βάση για τους υφιστάμενους περιορισμούς χώρου για τους υποτίτλους (35 χαρακτήρες ανά γραμμή, μέση ταχύτητα ανάγνωσης 12 χαρακτήρες το δευτερόλεπτο κλπ). Υπάρχει επίσης το αναλυτικό, λεπτομερές έργο του Díaz Cintas, δημοσιευμένο στα ισπανικά (2001; 2003) και στα αγγλικά (Díaz Cintas και Remael 2007), που εστιάζει στη μετάφραση περισσότερο απ' ό,τι οι μελέτες του Ivarsson. Οι συγγραφείς αυτοί ισχυρίζονται πως «οι κανόνες και οι συμβάσεις εξελίσσονται ταχέως στον υποτιτλισμό και η έλευση των DVD έχει αποτελέσει έναν από τους σημαντικότερους καταλύτες στο επάγγελμα. Όσον αφορά την ταχύτητα ανάγνωσης, οι 180 λέξεις το λεπτό γίνονται σταδιακά ο κανόνας σε αυτό το νέο μέσο, με κάποιες εταιρείες να ξεπερνούν ακόμη και αυτό τον αριθμό.»

Οι πρόδρομοι των υποτίτλων, γνωστοί ως μεσότιτλοι (οι οποίοι προέρχονται από τις βωβές ταινίες, αλλά χρησιμοποιούνται μερικές φορές για αισθητικούς ή αφηγηματικούς λόγους σε ταινίες σήμερα), μεταφράζονταν γρήγορα στις γλώσσες-στόχους και ως εκ τούτου, η μετάφραση μεσότιτλων μπορεί επίσης να θεωρηθεί ως υπο-μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης.

Υπερτιτλισμός

Ο υπερτιτλισμός, μια ειδική μορφή υποτιτλισμού για θεατρικές και οπερατικές παραγωγές, μπορεί να είναι και διαγλωσσικός και ενδογλωσσικός. Βοηθάει το κοινό να κατανοήσει τους διαλόγους των χαρακτήρων ή να ακολουθήσει την υπόθεση της όπερας. Οι υπότιτλοι συνήθως προβάλλονται σε μια οθόνη που βρίσκεται πάνω από τη σκηνή (εξ ου και η ονομασία *υπέρτιτλος*) στο προσκήνιο, οπότε το κοινό που κάθεται στο θεωρείο μπορεί να παρακολουθεί το θεατρικό ή την όπερα και ταυτόχρονα να διαβάσει τους υπότιτλους ή υπέρτιτλους με τη μετάφραση ή τη μεταγραφή των διαλόγων. Άλλα σημεία του θεάτρου ή της λυρικής σκηνής, από τα οποία η σκηνή δεν φαίνεται τόσο καλά, συνήθως διαθέτουν μικρές οθόνες στο πίσω μέρος των καθισμάτων στις οποίες προβάλλονται οι υπότιτλοι.

Επανεκφώνηση (Respeaking)

Ο ζωντανός υποτιτλισμός ή επανεκφώνηση είναι άλλη μια μέθοδος που βρίσκεται κάπου μεταξύ ταυτόχρονης διερμηνείας και οπτικοακουστικής μετάφρασης. Είναι μια τεχνική κατά την οποία εμφανίζονται υπότιτλοι στο κάτω μέρος της οθόνης κατά τη διάρκεια μιας ζωντανής μετάδοσης (Romero Fresco 2011). Οι διερμηνείς χρησιμοποιούν έναν υπολογιστή με λογισμικό αναγνώρισης φωνής (ViaVoice, Dragon Naturally Speaking κλπ), το οποίο έχουν πρώτα εκπαιδεύσει να αναγνωρίζει τη φωνή τους και ακούνε τη ζωντανή μετάδοση μέσω ακουστικών (παρόλο που η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται και για μαγνητοσκοπημένες μεταδόσεις). Ο

διερμηνέας ακούει τους διαλόγους των χαρακτήρων ή τη φωνή του αφηγητή και τα ξαναδιαβάζει με δικά του λόγια, συνήθως συνοψίζοντας τους αρχικούς διαλόγους σε μεγάλο βαθμό, ώστε η αναμετάφρασή τους να χωράει στο χώρο για τους υπότιτλους που δημιουργεί το πρόγραμμα λογισμικού όταν επεξεργάζεται τις προφορικές προτάσεις. Το πρόγραμμα αναγνώρισης φωνής δεν μπορεί να αναγνωρίσει τους διαλόγους απευθείας από την οθόνη λόγω της κακής ποιότητας της πηγής ήχου, των ήχων στο background, του θορυβώδους περιβάλλοντος, των έντονων προφορών κλπ. Ο ζωντανός υποτιτλισμός συνήθως πραγματοποιούνταν με τη χρήση τεχνικών δακτυλογράφησης και στενογραφίας.

Υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους

Ο υποτιτλισμός για κωφούς και βαρήκοους αποτελεί ακόμη μια μεταφραστική μέθοδο που χρησιμοποιείται για να ενισχύσει την προσβασιμότητα ατόμων με προβλήματα ακοής ή ατόμων μεγαλύτερης ηλικίας ή αλλοδαπών. Γενικώς, πρόκειται για ενδογλωσσική μετάφραση (μπορεί να είναι και διαγλωσσική, αλλά σπανίως) που αναπαράγει τους διαλόγους των χαρακτήρων, έτσι ώστε οι υπότιτλοι να εμφανίζονται στην οθόνη την ώρα που εκφωνούνται. Σε αντίθεση με το ζωντανό υποτιτλισμό, η μέθοδος αυτή χρησιμοποιείται για μαγνητοσκοπημένα προγράμματα και σ' αυτήν χρησιμοποιούνται χρώματα για να διαφοροποιούνται οι χαρακτήρες (καθώς ένα κωφό κοινό δεν μπορεί να αναγνωρίσει την πηγή μιας φωνής εκτός οθόνης ή ενός ανθρώπου που μιλά με την πλάτη του γυρισμένη στο κοινό ή τις σκηνές με πλήθος κόσμου), ηχητικά εφέ αναπαράγονται (με σύμβολα ή ονοματοποιημένα), υπότιτλοι για ήχους ή τραγούδια τοποθετούνται μερικές φορές στο πάνω μέρος της οθόνης (όταν οι υπότιτλοι με τους διαλόγους εμφανίζονται στο κάτω μέρος) κλπ. Οι υπότιτλοι αυτού του είδους συνήθως παραμένουν στην οθόνη για μεγαλύτερο χρονικό διάστημα, ώστε να διαβάζονται ευκολότερα, καθώς πολλοί κωφοί διαβάζουν με δυσκολία · είτε διαβάζουν με πιο αργούς ρυθμούς είτε εμφανίζουν άλλου τύπου δυσκολίες. Πράγματι, η ανάλυση που δημοσιεύθηκε από την Ofcom (2005) δείχνει ταχύτητες χαμηλότερες από 140-180 λέξεις το λεπτό. Οι υπότιτλοι μπορεί να καταλαμβάνουν έως και τέσσερις γραμμές, κάτι που δυσκολεύει ακόμη περισσότερο την ανάγνωσή τους, αλλά αναπαράγουν πιστά όσα λέγονται στην οθόνη. Η «πιστότητα» στην αναπαραγωγή των υποτίτλων αποτελεί το αντικείμενο μιας μεγάλης συζήτησης – μέχρι στιγμής άλυτης – σχετικά με το αν οι υπότιτλοι για κωφούς πρέπει να αναπαράγουν όλα όσα λέγονται στην οθόνη (αυτολεξεί), όπως υποστηρίζουν ομάδες και ενώσεις κωφών, ή αν πρέπει να συνοψίζονται οι πληροφορίες όπως στην περίπτωση του συμβατικού υποτιτλισμού, όπως προτείνεται από επαγγελματίες και ακαδημαϊκούς.

Fansubs, fansubbing ή subbing ονομάζονται ερασιτεχνικοί υπότιτλοι τηλεοπτικών σειρών, κινουμένων σχεδίων (κυρίως anime) και ταινιών που δεν έχουν ακόμη κυκλοφορήσει στη χώρα της γλώσσας-στόχου. Όπως συμβαίνει και με το fandubbing που περιγράφηκε νωρίτερα, αυτοί συνήθως δημιουργούνται από φαν, οι οποίοι κατεβάζουν τα σενάρια από το διαδίκτυο και χρησιμοποιούν προγράμματα επεξεργασίας στον υπολογιστή για να εισαγάγουν νέους υπότιτλους τους οποίους δημιουργούν στο σπίτι χρησιμοποιώντας δωρεάν λογισμικό. Ένα από τα πιο δημοφιλή προγράμματα για τη δημιουργία των fansubs είναι το Subtitle Workshop, ενώ χρησιμοποιούνται επίσης και τα Aegisub, Pinnacle και BsPlayer. Οι φαν ανεβάζουν το υποτιτλισμένο κείμενο στο διαδίκτυο, πράξη για την οποία υπάρχουν διάφορες νομικές συνέπειες που μπορεί να υποστούν, ανάλογα τη χώρα. Το fansubbing είναι συνήθως λιγότερο ορθόδοξο από το συμβατικό υποτιτλισμό: μπορούν να χρησιμοποιηθούν χρώματα, οι υπότιτλοι μπορεί να εμφανίζονται οπουδήποτε στην οθόνη (πάνω ή κάτω από τον ομιλούντα ή στο πλάι), χρησιμοποιούνται περισσότεροι χαρακτήρες απ' ό,τι στους συμβατικούς υποτίτλους, οι γραμματοσειρές μπορεί να ποικίλουν κατά τη διάρκεια της ταινίας, οι μεταφράσεις είναι συχνά σε μεγάλο βαθμό ξενοποιητικές, απαιτείται μεγαλύτερη ταχύτητα ανάγνωσης απ' ό,τι για τους συμβατικούς υποτίτλους και τα λοιπά.

Άλλες μέθοδοι

Άλλοι συγγραφείς στη βιβλιογραφία της οπτικοακουστικής μετάφρασης αναφέρονται σε ακόμη περισσότερες μεθόδους. Ο Bartoll (2008), για παράδειγμα, αναφέρει τη *διερμηνεία νοηματικής γλώσσας*, η οποία, δεδομένης της νομικής αναγνώρισης, της αναγκαιότητας και της χρησιμότητας της νοηματικής γλώσσας, θα έπρεπε να θεωρείται ως οπτικοακουστική μέθοδος από κάθε άποψη. Ο Bartoll επίσης αναφέρει την εξ όψεως μετάφραση σεναρίων (παρόλο που σε αυτή την περίπτωση δεν υπάρχει οπτικοακουστικό στοιχείο) και τη διαδοχική διερμηνεία, παρά τη σπάνια παρουσία τους στην οπτικοακουστική αγορά. Τα remake δεν μπορούν να θεωρηθούν μέθοδοι οπτικοακουστικής μετάφρασης, όπως προτείνει ο συγγραφέας. Αντιθέτως, είναι κινηματογραφικές διασκευές στις οποίες ένα νέο κείμενο βασίζεται σε ένα προηγούμενο, όπως στις αμέτρητες ταινίες οι οποίες βασίζονται σε άλλες ταινίες, σε μυθιστορήματα, θεατρικά έργα, κόμικς κλπ.

Οι Bartolomé και Cabrera (2005), μετά τον Chaume (2004), αναγνωρίζουν και τη *συγγραφή σεναρίων για κινούμενα σχέδια* ως μέθοδο οπτικοακουστικής μετάφρασης. Η μέθοδος αυτή συνίσταται στη δημιουργία γραπτών διαλόγων για κείμενα κινουμένων σχεδίων τα οποία δημιουργούνται και διανέμονται στην αγορά χωρίς διαλόγους, ένα είδος συγγραφής σεναρίων σε κάθε γλώσσα-στόχο που βασίζεται στις εικόνες του κειμένου και άρα μοιάζει με την ακουστική περιγραφή. Οι βουβές εικόνες, συνήθως κινούμενα σχέδια σχεδιασμένα στον υπολογιστή, προβάλλονται και γράφεται ένα σενάριο που να ταιριάζει στο νόημα κάθε εικόνας.

Η εργασία αυτή δίνει την ευκαιρία στους μεταφραστές να χρησιμοποιήσουν την δημιουργικότητά τους, προσθέτοντας σε αυτές τις εικόνες διαλόγους, οι οποίοι πρέπει να συμμορφώνονται με τους καθιερωμένους περιορισμούς μεταγλώττισης των φωνητικών, κινητικών και ισόχρονων συγχρονιών, αλλά και διατηρώντας μια συνοχή με την πλοκή που αφηγούνται οι εικόνες. Η δημιουργικότητα που απαιτείται για την εργασία αυτή μπορεί (και θα έπρεπε) να ενισχύεται από την εμπειρία του μεταφραστή από την ενασχόληση με πρωτότυπα σενάρια και κυρίως με παλαιότερες μεταφράσεις οπτικοακουστικών κειμένων.

Οι Bartolomé και Cabrera συμπεριλαμβάνουν επίσης τα remake, που αναφέρθηκαν παραπάνω, τη μετάφραση σεναρίων (που θυμίζει περισσότερο λογοτεχνική παρά οπτικοακουστική μετάφραση) και τη μετάφραση πολυμέσων, για να αναφερθούν σε αυτό που είναι γνωστό ως τοπική προσαρμογή των προϊόντων πολυμέσων, μια πρακτική που συνδυάζει τη μετάφραση προγραμμάτων ηλεκτρονικών υπολογιστών (συνήθως με αρχεία Excel) με τη μετάφραση διαλόγων (μεταγλώττιση) και τη μετάφραση εμβόλιμων σκηνών και επεξηγηματικών κειμένων (υποτιτλισμός). Δεν πρόκειται, επομένως, για μια νέα μέθοδο αλλά για συνδυασμό διάφορων μεθόδων.

Τρέχουσες αλλαγές στην αγορά της οπτικοακουστικής μετάφρασης

Προς τον υποτιτλισμό

Ακόμη και σε χώρες όπου επικρατεί η μεταγλώττιση, ο υποτιτλισμός δεν είναι άγνωστος. Σε αυτές τις χώρες υπήρχε πάντα ζήτηση για ταινίες στην αρχική τους version (υποτιτλισμένες) από την ελίτ. Πλέον μορφωμένοι άνθρωποι νεότερης ηλικίας επίσης εκφράζουν την προτίμησή τους στις υποτιτλισμένες αρχικές version αντί για τις μεταγλωττισμένες, επικαλούμενοι αισθητικούς και καλλιτεχνικούς λόγους. Σε ευρωπαϊκές χώρες όπου επικρατεί η μεταγλώττιση, για παράδειγμα, η πρακτική να υποτιτλίζονται ορισμένες ταινίες γίνεται ολοένα και πιο δημοφιλής. Με την εισαγωγή των DVD και των Blu-Ray ως τα βασικά μέσα για να παρακολουθήσει κανείς ταινίες και τηλεοπτικές σειρές στο σπίτι, ο υποτιτλισμός έχει γίνει καθιερωμένη επαγγελματική πρακτική (αν και όχι καθιερωμένη συνήθεια) σε χώρες όπου παραδοσιακά μεταγλωττίζουν. Συνήθως χρησιμοποιούνται οικονομικά κριτήρια για να αποφασιστεί αν μια ταινία θα μεταγλωττιστεί ή θα υποτιτλιστεί. Οι εμπορικές ταινίες, ιδιαίτερα στη Βόρεια Αμερική, συνήθως μεταγλωττίζονται για μεγαλύτερη απήχηση και περισσότερα κέρδη από τα εισιτήρια, ενώ ταινίες καλλιτεχνικού κινηματογράφου που αποτελούν μειονότητα συνήθως υποτιτλίζονται για μικρότερες, λιγότερο δημοφιλείς αίθουσες προβολής. Είναι βέβαιο πως η

παρουσία του υποτιτλισμού στις χώρες που επιλέγουν τη μεταγλώττιση είναι πολύ μεγαλύτερη απ' ό,τι συνήθως φαντάζεται κανείς, είτε σε ταινίες, σε DVD, στο διαδίκτυο είτε σε νέα περιβάλλοντα όπως εταιρικά κι εκπαιδευτικά βίντεο κλπ.

Η τάση αυτή είναι εμφανής και στη διαφήμιση. Οι χώρες που μεταγλωττίζουν προβάλλουν όλο και περισσότερες υποτιτλισμένες διαφημίσεις στη μικρή οθόνη και το διαδίκτυο. Ο υποτιτλισμός καθιστά ευκολότερο να προβληθεί η ίδια διαφήμιση σε όλες τις χώρες (παγκοσμιοποίηση). Είναι μια διαδικασία πολύ απλούστερη και λιγότερο δαπανηρή από τη μεταγλώττιση και προσφέρει την πρόσθετη ευχαρίστηση να ακούς τις πραγματικές φωνές. Επίσης, επιτρέπει, συγκεκριμένα, την πρόσβαση στους συνειρμούς – πράγμα θετικό από απόψεως αγοράς - που κάθε γλώσσα και πολιτισμός μπορεί να προκαλέσει σε άλλες χώρες και κοινότητες: το να ακούς μια διαφήμιση για ένα αναψυκτικό ή μπύρα στα αγγλικά, για ένα άρωμα στα γαλλικά, για ζυμαρικά στα ιταλικά ή για ένα αυτοκίνητο στα γερμανικά. Οι συνειρμοί αυτοί μπορούν να κάνουν το προϊόν πιο ελκυστικό σε μέρος του ξένου κοινού το οποίο έπειτα συνδέει τα προϊόντα με συγκεκριμένες θετικές αξίες.

Κάποιες από τις χώρες που έχουν υιοθετήσει τη μεταγλώττιση εμφανίζουν επίσης μια τάση προς τον υποτιτλισμό κινουμένων σχεδίων για παιδιά, με σκοπό να τα βοηθήσουν να μάθουν ξένες γλώσσες, κυρίως αγγλικά. Η μέθοδος αυτή είναι κάπως παράδοξη. Το κοινό μικρότερης ηλικίας δεν είναι ακόμη ικανό να διαβάσει (στη δική του γλώσσα, πόσω μάλλον στα αγγλικά). Επιπλέον, ακόμη και στις χώρες όπου επικρατεί ο υποτιτλισμός, τα ξένα κινούμενα σχέδια είναι συνήθως ήδη μεταγλωττισμένα. Μόλις τα παιδιά αποκτήσουν μια άνεση με την ανάγνωση, για παράδειγμα αν τα κινούμενα σχέδια απευθύνονται σε παιδιά άνω των 9 ή 10 ετών, τότε μπορούν να υποτιτλιστούν για αυτόν το σκοπό, με ταχύτητα ανάγνωσης ελαφρώς μικρότερη από την κανονική και με χαρακτήρες ανά υπότιτλο και ανά γραμμή λιγότερους από αυτούς που συνηθίζονται στο συμβατικό υποτιτλισμό – δηλαδή, λιγότερους από 35 χαρακτήρες ανά γραμμή και ταχύτητα ανάγνωσης μικρότερη από 12 χαρακτήρες το δευτερόλεπτο. Ωστόσο, τα κινούμενα σχέδια για παιδιά μικρότερα των 9 ή 10 ετών δεν θα έπρεπε να υποτιτλίζονται, καθώς ακόμα και οι μικρότερες ταχύτητες ανάγνωσης δεν είναι κατάλληλες για την αναγνωστική ικανότητα τόσο μικρών παιδιών. Σε κάθε περίπτωση, ο υποτιτλισμός ως εργαλείο για την εκμάθηση μιας ξένης γλώσσας χρησιμοποιείται όλο και περισσότερο σε χώρες που συνήθως υποτιτλίζουν, σε ξενόγλωσσα μαθήματα και στο σπίτι από μετανάστες και αλλοδαπούς, για να μάθουν τη γλώσσα της χώρας υποδοχής τους γρηγορότερα.

Το fansubbing είναι ένα φαινόμενο που γίνεται όλο και πιο δημοφιλές, τόσο επειδή συνεχώς αυξάνονται εκείνοι στους οποίους αρέσουν ξένα, κυρίως ιαπωνικά, προϊόντα, όσο και επειδή το λογισμικό για τον υποτιτλισμό ξένων προϊόντων στο σπίτι, το οποίο τα καθιστά διαθέσιμα σε φαν σε όλο τον κόσμο, διατίθεται και χρησιμοποιείται όλο και πιο εύκολα. Με παρόμοιο τρόπο, νέα είδη όπως

βιντεοπαιχνίδια και μερικές εφαρμογές για κινητά και τάμπλετ χρειάζονται υποτίτλους, τόσο διαγλωσσικούς όσο και ενδογλωσσικούς, ανοίγοντας έτσι την αγορά σε αυτή τη μέθοδο οπτικοακουστικής μετάφρασης. Οι ερευνητές συμπεριλαμβάνουν πια αυτά τα είδη και τις μεθόδους στον κόσμο της οπτικοακουστικής μετάφρασης.

Τέλος, η αυξανόμενη τάση προς τον υποτιτλισμό εξαπλώνεται όχι μόνο σε χώρες που έχουν υιοθετήσει τη μεταγλώττιση, αλλά και σε χώρες όπου παραδοσιακά χρησιμοποιείται το voice-over ως γενική μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης, όπως στην Πολωνία (Bogucki 2004; Chaume 2012), όπου μπορεί κανείς να απολαύσει όλο και περισσότερες υποτιτλισμένες ταινίες σε ιδιωτικά τηλεοπτικά κανάλια και στους κινηματογράφους.

Προς τη μεταγλώττιση

Ενώ η τάση προς τον υποτιτλισμό μπορεί να μην προκαλεί έκπληξη, όπως φαίνεται στα παραπάνω παραδείγματα, ίσως η παράλληλη αυξανόμενη τάση στην αγορά προς τη μεταγλώττιση να είναι λιγότερο αναμενόμενη. Για παράδειγμα, στην Πορτογαλία, μια χώρα με σπουδαία παράδοση στον υποτιτλισμό, το μερίδιο ακροαματικότητας των μεταγλωττισμένων προϊόντων αυξάνεται. Σε πρόσφατη έρευνα η Choraio (2011) διαπίστωσε ότι η μεταγλώττιση ξένων παραγωγών στις πορτογαλικές οθόνες έχει ξεπεράσει τον υποτιτλισμό. Προγράμματα όπως η Χάνα Μοντάνα (Richard Correll, Barry O'Bried και Michael Poryes 2006) μεταγλωττίζονται ολοένα και περισσότερο στα πορτογαλικά και η πρόσφατη ίδρυση του κορυφαίου ισπανικού στούντιο μεταγλώττισης Soundub στη Λισαβόνα φαίνεται να επιβεβαιώνει ότι αυτή η τάση ήρθε για να μείνει.

Άλλες χώρες που κατά κύριο λόγο επιλέγουν τον υποτιτλισμό, όπως η Δανία, έχουν πειραματιστεί προσφάτως με μεταγλωττισμένες ταινίες για μικρότερες ηλικίες, όπως με την ταινία *Δάσκαλος για Κλάματα* (*The Nutty Professor*, Tom Shadyac 1996), για να διαπιστώσουν αν, για αυτό το είδος ταινιών, η μεταγλώττιση διατηρεί την κωμικότητα ή την αίσθηση του χιούμορ της πρωτότυπης ταινίας σε πιο ικανοποιητικό βαθμό. Το κίνητρο σε αυτή την περίπτωση είναι οικονομικό, αφού κάποιες κωμωδίες, όταν υποτιτλίστηκαν, δεν σημείωσαν την επιτυχία που οι διανομείς θα επιθυμούσαν. Στην περίπτωση της Νορβηγίας, ο Tveit (2009) επίσης διαπιστώνει ότι μερικές εφηβικές τηλεοπτικές σειρές και ταινίες έχουν επίσης μεταγλωττιστεί, με σκοπό να εξασφαλιστεί η εμπορική τους επιτυχία. Τα πειράματα αυτά καθιερώνονται στις τηλεοπτικές οθόνες και κατά πάσα πιθανότητα προμηγύνουν τη μόνιμη παρουσία της μεταγλώττισης σε αυτές τις χώρες, αν και αυτή περιορίζεται σε συγκεκριμένα τηλεοπτικά είδη και σε συγκεκριμένο κοινό. Ο όγκος των μεταγλωττισμένων προϊόντων έχει αυξηθεί και στη Ρωσία (Chaume 2012), όπου παραδοσιακά χρησιμοποιείται το voice-over για τη μετάφραση ξένων παραγωγών μυθοπλασίας.

Άλλη σημαντική τάση που παρατηρείται είναι ότι μεταγλωττίζονται σαπουνόπερες με προέλευση από τη Λατινική Αμερική και την Τουρκία σε χώρες που έχουν υιοθετήσει τον υποτιτλισμό, όπως είναι η Ελλάδα, το Μαρόκο, η Αίγυπτος, η Ιορδανία και άλλες χώρες της Βόρειας Αφρικής. Στις αραβόφωνες χώρες και την Ελλάδα, οι πρώτες μεταγλωττισμένες version αυτού του εξαιρετικά δημοφιλούς είδους αμέσως οδήγησαν τις σαπουνόπερες αυτές στην κορυφή της τηλεθέασης, γεγονός που δείχνει ότι ίσως η μεταγλώττιση να έχει οικονομικό μέλλον σε αυτές τις χώρες.

Όσον αφορά άλλες τάσεις, το φαινόμενο του fandubbing – όπως το fansubbing (Díaz Cintas και Muñoz 2006) - επίσης εξαπλώνεται γρήγορα σε όλο τον κόσμο. Μπορεί να βρει κανείς fandubs για trailer, κινούμενα σχέδια και επεισόδια τηλεοπτικών σειρών σε πολλές γλώσσες, ακόμη και σε χώρες όπου ο υποτιτλισμός κυριαρχεί. Με παρόμοιο τρόπο, οι διαφημίσεις εξακολουθούν να μεταγλωττίζονται τόσο στις χώρες που επιλέγουν τον υποτιτλισμό όσο και σε εκείνες που επιλέγουν τη μεταγλώττιση. Οι διαφημίσεις για τις σοκολάτες Kinder, για παράδειγμα, που αρχικά γυρίστηκαν στα ιταλικά, είναι μεταγλωττισμένες σε πολλές γλώσσες σε όλο τον κόσμο.

Η πρόοδος στον τομέα της ψηφιακής οπτικοακουστικής τεχνολογίας έχει ακόμη επιτρέψει να συμπεριλαμβάνονται πολλές μέθοδοι οπτικοακουστικής μετάφρασης στο ίδιο προϊόν. Με τον ίδιο τρόπο που τα DVD έχουν δώσει τη δυνατότητα στους θεατές σε χώρες μεταγλώττισης να παρακολουθούν ταινίες με υπότιτλους απλώς πηγαίνοντας από τη μεταγλωττισμένη στην υποτιτλισμένη version στο μενού του DVD χρησιμοποιώντας το τηλεχειριστήριο, τα DVD και τα Blue-Ray επίσης επιτρέπουν στους θεατές στις χώρες υποτιτλισμού να παρακολουθούν μεταγλωττισμένες version ταινιών, σειρών ή κινουμένων σχεδίων (για παράδειγμα, μεταγλωττίσεις στα πορτογαλικά Βραζιλίας που επιλέγονται στην Πορτογαλία, μια χώρα που έχει υιοθετήσει τον υποτιτλισμό).

Τέλος, όπως και με τον υποτιτλισμό, η μεταγλώττιση μπορεί να αποτελέσει χρήσιμο εργαλείο για την εκμάθηση μια ξένης γλώσσας, όπως δείχνει η Danaη στην έρευνά της το 2010. Η μετάφραση ενός ξενόγλωσσου προϊόντος για μεταγλώττιση, κι έπειτα μεταγλώττιση στην τάξη – χρησιμοποιώντας τα προγράμματα λογισμικού που αναφέρθηκαν παραπάνω – υποχρεώνει τους μαθητές να εξασκηθούν στην ξένη γλώσσα και στη μετάφρασή της προς τη μητρική τους γλώσσα, όπως και να μάθουν τη γραμματική και το λεξιλόγιό της.

Προς το voice-over

Σε κάποιους το voice-over μπορεί να φαίνεται παρωχημένη μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης για είδη μυθοπλασίας, που θυμίζει ή ανήκει σε

περασμένες εποχές. Ωστόσο, παραδόξως, σημάδια στην αγορά δείχνουν πως το voice-over κερδίζει έδαφος.

Το κανάλι MTV της Βόρειας Αμερικής έχει ξεκινήσει να χρησιμοποιεί το voice-over για τη μετάφραση κάποιων εφηβικών reality show σε χώρες όπου επικρατεί η μεταγλώττιση. Για παράδειγμα, η σειρά reality *A Shot at Love with Tila Tequila* (Riley McCormick και Sally Ann Salsano 2007) αποδόθηκε με voice-over ως πείραμα για να εγκαινιαστεί η μέθοδος σε προγράμματα μυθοπλασίας (δήθεν docudrama) και ως ένας σημαντικός τρόπος για να μειωθεί το κόστος της μεταγλώττισης. Η μετάφραση ενός προγράμματος μυθοπλασίας με voice-over σε χώρες όπου συνηθίζουν να μεταγλωττίζουν αποτελεί παράδειγμα του πώς ο κανόνας της οπτικοακουστικής μετάφρασης καταρρίπτεται ή υπονομεύεται. Καθώς τα προγράμματα μυθοπλασίας συνήθως μεταγλωττίζονται στις χώρες αυτές στην τηλεόραση, η μετάφρασή τους με voice-over είναι μια πρόκληση που πρέπει προπάντων να γίνει αποδεκτή από το κοινό, ιδιαίτερα το νέο κοινό. Το πείραμα αυτό μπορεί να αποδειχθεί εμπορική αποτυχία ή μπορεί να αποτελέσει μια καινοτομία, σταθερή τάση. Προς το παρόν το voice-over χρησιμοποιείται σε όλο και περισσότερα προγράμματα και το φαινόμενο έχει εξαπλωθεί και σε άλλα τηλεοπτικά κανάλια όπως, για παράδειγμα, το *Energy* στην Ισπανία.

Επίσης ο αριθμός των διαφημίσεων και των έμμεσων διαφημίσεων ή των ενημερωτικών διαφημιστικών που μεταφράζονται με τη μέθοδο του voice-over αυξάνεται σημαντικά. Ιδιαίτερα στην περίπτωση των τελευταίων, το voice-over μεταδίδει την ιδέα πως το προϊόν έρχεται από το εξωτερικό, ενώ παράλληλα μειώνει το κόστος που θα απαιτούσε η προσθήκη soundtrack. Το voice-over αποτελεί, για παράδειγμα, την καθιερωμένη μέθοδο οπτικοακουστικής μετάφρασης στα κανάλια telemarketing.

Τέλος, τα οπτικοακουστικά μέσα στο διαδίκτυο έχουν αποτελέσει όχημα για τη μετάδοση κάθε είδους πληροφοριών και οδηγιών και αντικαθιστούν πιο παραδοσιακά μέσα όπως βιβλία ή μαθήματα πρόσωπο με πρόσωπο για συγκεκριμένους εκπαιδευτικούς σκοπούς. Όταν θέλουμε να μάθουμε πώς να χρησιμοποιήσουμε μια συσκευή, να μαγειρέψουμε ένα ιδιαίτερο πιάτο, να κάνουμε μερικές ασκήσεις γυμναστικής ή να μάθουμε οποιαδήποτε νέα δραστηριότητα, συχνά στρεφόμαστε σε εκπαιδευτικά βίντεο στο διαδίκτυο. Τα περισσότερα από αυτά τα βίντεο μεταφράζονται σε άλλες γλώσσες με voice-over. Το ίδιο παρατηρείται σε διαδικτυακά μαθήματα και σεμινάρια – τα λεγόμενα webinars- και ιδιαίτερα σε εταιρικά βίντεο που έχουν σχεδιαστεί με σκοπό να πουλήσουν προϊόντα σε όλο τον κόσμο. Το voice-over, παρά τη μικρή παρουσία του στον ακαδημαϊκό κόσμο (Tomaszkiewicz 2006; Garcarz 2007; Franco, Matamala και Orero 2010), παίζει ζωτικό ρόλο στην αγορά της οπτικοακουστικής μετάφρασης. Οι ακαδημαϊκοί δεν δίνουν αρκετή σημασία ακόμη σε αυτή τη μέθοδο, θεωρώντας, αφενός, πως πρόκειται για παρωχημένη μέθοδο και, αφετέρου, πως τα

προγράμματα που δεν αποτελούν προϊόντα μυθοπλασίας – τα webinars – δεν χρήζουν μελέτης, αφού ανήκουν σε μη-κανονικά είδη.

Προς την προσβασιμότητα

Η άνθηση της οπτικοακουστικής μετάφρασης, ωστόσο, δεν περιορίζεται στις τρεις μεθόδους που αναφέρθηκαν παραπάνω. Η μετάφραση με στόχο την ενισχυμένη προσβασιμότητα είναι τώρα βαθιά ριζωμένη στον κόσμο της οπτικοακουστικής μετάφρασης και δικαιωματικά αποκαθιστά την ισότητα στην προσβασιμότητα για ακροατήρια κατά των οποίων έχουν γίνει για δεκαετίες διακρίσεις όσον αφορά την πρόσβαση στην ενημέρωση και την κουλτούρα των μέσων ενημέρωσης. Σήμερα τα DVD είναι όλο και πιο πιθανόν να περιλαμβάνουν υπότιτλους για κωφούς και βαρήκοους και ακουστική περιγραφή για τυφλούς και αμβλύωπες. Τα τηλεοπτικά κανάλια έχουν πάρει τη σκυτάλη και κάθε χρόνο παρατηρείται αύξηση στον αριθμό των προγραμμάτων που έχουν υπότιτλους ή αφήγηση με χρήση αυτών των μεθόδων. Οι νομικές κατευθύνσεις σε όλο και περισσότερες χώρες επίσης καθιστούν σταδιακά υποχρεωτικό να διαθέτουν όλα τα προγράμματα υπότιτλους για κωφούς: στην Ισπανία, για παράδειγμα, έχει δοθεί εντολή οι υπότιτλοι αυτοί να καλύπτουν το 100% των εκπομπών μέχρι το 2015. Στην έκθεση που ονομάζεται *State of Subtitling Access in EU. 2011 Report* (EFHHP 2011) μπορεί κανείς να βρει και να συμβουλευτεί μια λίστα από ευρωπαϊκές χώρες και τις νομικές κατευθύνσεις που τους αντιστοιχούν.

Η δικαστική διαδικασία επιχειρείται με ακουστική περιγραφή, αν και σε μικρότερο βαθμό και σε χαμηλότερα ποσοστά. Αυτές οι νομοθετικές πρωτοβουλίες έχουν αυξήσει σημαντικά τον όγκο της εργασίας για την προσβασιμότητα στην αγορά της μετάφρασης σε ολόένα και περισσότερες χώρες. Μπορεί κανείς να παρακολουθήσει ταινίες με υπότιτλους για κωφούς σε οθόνες εγκατεστημένες σε ειδικό χώρο στους κινηματογράφους ή φορώντας ειδικά γυαλιά που εμφανίζουν τους υπότιτλους ή ακούγοντας την ακουστική περιγραφή μέσω ακουστικών που έχουν σχεδιαστεί για τυφλούς και αμβλύωπες αλλά και για οποιονδήποτε θέλει να βιώσει αυτή την αίσθηση. Επομένως, η οπτικοακουστική τεχνολογία σαφώς βοηθά κάθε θεατή να απολαύσει την ταινία όπως ο ίδιος επιθυμεί και επιτρέπει να παρακολουθήσουν την ίδια ταινία διαφορετικά είδη κοινού, μέσω διαφορετικών μεθόδων και με τη χρήση ποικιλίας συσκευών.

Η ίδια διεύρυνση της προσβασιμότητας παρατηρείται και στη διαφήμιση. Όλο και περισσότερες διαφημίσεις έχουν πλέον υπότιτλους για τους κωφούς και βαρήκοους. Η παρουσία της ακουστικής περιγραφής στον κόσμο της διαφήμισης δεν είναι ακόμη μεγάλη, αν και έχει χρησιμοποιηθεί σε κάποιες διαφημίσεις (Cruz 2011). Ωστόσο, δεν υπάρχει αμφιβολία ότι τα επόμενα χρόνια μπορούμε να περιμένουμε αύξηση στη χρήση της ακουστικής περιγραφής στη διαφήμιση λόγω νομικών, πολιτισμικών και οικονομικών πιέσεων.

Η νοηματική γλώσσα στην τηλεόραση χρήζει χωριστής συζήτησης και δεν θα αναλυθεί εδώ. Ο αριθμός των δελτίων ειδήσεων με διερμηνείς νοηματικής γλώσσας για τους βαρήκοους αυξάνεται. Είτε αναγνωρίζουμε τη νοηματική γλώσσα ως γλώσσα (και πολλές χώρες την έχουν ορίσει ως τέτοια επίσημα – μπορεί να βρει κανείς, για παράδειγμα, στη Βικιπαίδεια έναν ενδεικτικό κατάλογο με χώρες στις οποίες η νοηματική γλώσσα αναγνωρίζεται ως επίσημη γλώσσα) – είτε ως σημειωτικό σύστημα που είναι αποδεκτό από μια κοινότητα χρηστών, μπορούμε να μιλάμε ελεύθερα για μετάφραση (διαγλωσσική ή διασημειωτική, ανάλογα την περίπτωση) και άρα να τη θεωρούμε ως ακόμη μια μέθοδο οπτικοακουστικής μετάφρασης, αφού το κείμενο-πηγή και η μετάφραση εμφανίζονται ταυτόχρονα στην ίδια οθόνη.

Η επανεκφώνηση ή ζωντανός υποτιτλισμός είναι άλλη μια μέθοδος οπτικοακουστικής μετάφρασης για την προσβασιμότητα που κερδίζει γρήγορα έδαφος. Στην Ευρώπη η επανεκφώνηση εφαρμόστηκε για πρώτη φορά στο Ηνωμένο Βασίλειο από το BBC, αλλά ολοένα και περισσότερα τηλεοπτικά κανάλια σε όλο τον κόσμο αποκτούν πλέον λογισμικό επανεκφώνησης, για να κάνουν τα ειδησεογραφικά και πολιτιστικά τους προγράμματα πιο προσβάσιμα.

Η χρήση της ακουστικής περιγραφής αυξάνεται επίσης στα μουσεία, φέρνοντας άτομα με προβλήματα όρασης κοντά σε έργα τέχνης και πολιτισμικής κληρονομιάς. Με παρόμοιο τρόπο, ο ακουστικός υποτιτλισμός ξενόγλωσσων ταινιών, οι οποίες υποτιτλίζονται στη γλώσσα-στόχο και διαβάζονται για τους τυφλούς ή αμβλύωπες, αποτελεί επίσης διογκούμενο φαινόμενο.

Συμπεράσματα

Οι δυνατότητες της οπτικοακουστικής μετάφρασης δεν περιορίζονται σε εκείνες που περιγράφηκαν εδώ. Ο κατάλογος με τις μεθόδους οπτικοακουστικής μετάφρασης δεν είναι σε καμία περίπτωση κλειστός και μάλιστα είναι βέβαιο ότι θα αναπτύσσεται και θα αλλάζει, καθώς οι νέες οπτικοακουστικές μορφές, οι τεχνολογικές εξελίξεις και οι προτιμήσεις του κοινού εξελίσσονται και αλλάζουν. Στην πραγματικότητα, οι μεταφραστές που ασχολούνται με την οπτικοακουστική μετάφραση επίσης αναλαμβάνουν εργασίες για τις οποίες είναι θεωρητικά προετοιμασμένοι χάρη στην εμπειρία τους ως αφηγητές ή ανασυντάκτες. Ο μεταφραστής οπτικοακουστικών κειμένων είναι, επομένως, εκπαιδευμένος (και καλείται) να μεταφράζει είδη όπως κόμικς (και τα λεγόμενα *scanlations*, που είναι η σάρωση, η μετάφραση και η επιμέλεια ειδών κόμικς, όπως τα manga), διαφημίσεις και ενημερωτικά διαφημιστικά, εταιρικά και εκπαιδευτικά βίντεο κλπ. Οι πάροχοι γλωσσικών υπηρεσιών δεν συνηθίζουν να κατηγοριοποιούν τους μεταφραστές οπτικοακουστικών κειμένων με βάση την ειδίκευσή τους. Αντιθέτως, έχουν την εντύπωση πως όλοι οι μεταφραστές οπτικοακουστικών κειμένων μπορούν να παράσχουν υπηρεσίες χρησιμοποιώντας όλες τις οπτικοακουστικές μεθόδους.

Καθώς δεν υπάρχει κανένα είδος πιστοποίησης που αναγνωρίζεται από εργοδότες, οι μεταφραστές πρέπει να γνωρίζουν τιμές για όλες τις οπτικοακουστικές μεθόδους (βλ. Díaz Cintas & Remael 2007 και Chaume 2012, περί τιμών για υποτιτλισμό και μεταγλώττιση στην Ευρώπη αντίστοιχα).

Ο χάρτης της οπτικοακουστικής μετάφρασης δεν είναι πια ζωγραφισμένος με άσπρο και μαύρο. Η απλή κατηγοριοποίηση των χωρών σε εκείνες της μεταγλώττισης και σε εκείνες του υποτιτλισμού αποτελεί χρήσιμη αλλά επιφανειακή περιγραφή, καθώς πλέον δεν αντανακλά τη σημερινή, πιο πολύπλοκη οπτικοακουστική πραγματικότητα. Τα όρια μεταξύ των μεθόδων είναι πλέον πολύ ασαφή, όπως αναλύθηκε στο προηγούμενο μέρος. Σε χώρες όπου επικρατεί η μεταγλώττιση συχνά πλέον ανθίζει η βιομηχανία του υποτιτλισμού ενώ επίσης αυξάνεται σημαντικά η χρήση του voice-over. Χώρες στις οποίες επικρατεί ο υποτιτλισμός, από την άλλη, αρχίζουν να συνηθίζουν τη μεταγλώττιση (εφηβικές ταινίες, σαπουνόπερες κλπ). Οι χώρες της Λατινικής Αμερικής είχαν πάντα την τάση να χρησιμοποιούν τη μεταγλώττιση για την τηλεόραση και τον υποτιτλισμό για τον κινηματογράφο. Πολλές ασιατικές χώρες δεν κάνουν σαφή διάκριση μεταξύ των δύο επιλογών και χρησιμοποιούν και τις δύο για διαφορετικούς σκοπούς, διαφορετικά είδη και σε διαφορετικές γεωγραφικές περιοχές. Χώρες με παράδοση στο voice-over για τη μετάφραση οπτικοακουστικών κειμένων μυθοπλασίας έχουν παρουσιάσει αξιοσημείωτη αύξηση στη χρήση της μεταγλώττισης και του υποτιτλισμού από την πτώση του Τείχους του Βερολίνου και μετά.

Το κύριο θέμα για το σύγχρονο κοινό των οπτικοακουστικών μέσων είναι ότι το παλιό δίλημμα του να παρακολουθήσεις ένα ξένο πρόγραμμα είτε στη μεταγλωττισμένη είτε στην υποτιτλισμένη version του δεν υπάρχει πια. Προκειμένου να απολαμβάνουμε τις ξένες παραγωγές, το μέλλον θα φέρει χιλιάδες επιλογές προβολής και ακρόασης: μεταγλώττιση, υποτιτλισμό, υποτιτλισμό για κωφούς και βαρήκοους, ακουστική περιγραφή, αφήγηση με voice-over κλπ. Όσο περισσότερες επιλογές έχουμε, τόσο πιο ελεύθεροι, πιο πολύγλωσσοι και ξεχωριστοί θα γίνουμε ως θεατές.

Σχολιασμός

Ανάλυση του κειμένου αφετηρίας- Λειτουργίες

Το άρθρο πραγματεύεται το θέμα της οπτικοακουστικής μετάφρασης. Αρχικά ο συντάκτης δίνει τον ορισμό και εξηγεί την έννοια της οπτικοακουστικής μετάφρασης, ενώ στη συνέχεια αναφέρεται στις διάφορες μεθόδους της, τις οποίες κατηγοριοποιεί και εξετάζει ξεχωριστά, αναλύοντας τον τρόπο με τον οποίο η καθεμιά λειτουργεί, τα εργαλεία που χρησιμοποιεί και το είδος του κοινού στο οποίο απευθύνεται κι εξυπηρετεί. Τέλος, αναφέρεται στη σχέση των διάφορων χωρών με τις μεθόδους της οπτικοακουστικής μετάφρασης και στο γεγονός πως οι προτιμήσεις των χωρών αυτών συχνά αλλάζουν, με αποτέλεσμα να στρέφονται σε μεθόδους άλλες από εκείνες που εξαρχής υιοθέτησαν.

Δεδομένης της θεματολογίας που πραγματεύεται και της φύσης του περιοδικού στο οποίο βρίσκεται, το άρθρο δεν απευθύνεται τόσο στο ευρύ κοινό, αλλά κυρίως σε άτομα που ασχολούνται με το αντικείμενο της μετάφρασης ή ακόμη και πιο συγκεκριμένα με το αντικείμενο της οπτικοακουστικής μετάφρασης. Τα άτομα αυτά μπορεί να είναι επαγγελματίες μεταφραστές, να ασχολούνται με τον υποτιτλισμό ή τη μεταγλώττιση, να είναι σπουδαστές μετάφρασης, διδάσκοντες κλπ. Φυσικά, το άρθρο θα μπορούσε να απευθύνεται και σε άτομα που, ενώ δεν έχουν σχέση με το αντικείμενο, τρέφουν ενδιαφέρον για πάσης φύσεως θέματα και για τις εξελίξεις σε όλους τους τομείς.

Η Reiss ξεχωρίζει τρεις κατηγορίες ειδών κειμένων που έχουν σημασία για τη μεταφραστική διαδικασία: τα απλά (simple), τα σύνθετα (complex) και τα συμπληρωματικά (complementary) (στο Nord 1997: 53-54). Το δικό μας κείμενο ανήκει στα απλά είδη, καθώς αποτελεί άρθρο με μια συγκεκριμένη θεματική. Αντιθέτως, τα σύνθετα είδη περιέχουν στοιχεία από διαφορετικά είδη κειμένων (π.χ. συνταγή μέσα σε μυθιστόρημα) και τα συμπληρωματικά αναφέρονται σε προγενέστερο κείμενο, για το οποίο παρέχουν πληροφορίες (π.χ. περιλήψεις).

Για την παραγωγή ενός επιτυχούς μεταφράσματος είναι απαραίτητο να προηγηθεί η πλήρης κατανόηση και η ανάλυση του πρωτοτύπου. Παρόλο που τη μεταφραστική διαδικασία επηρεάζουν σε μεγαλύτερο βαθμό άλλοι παράγοντες, οι οποίοι θα αναφερθούν παρακάτω, η ανάλυση του πρωτοτύπου αποτελεί το σημείο εκκίνησης, καθώς παρέχει σημαντικές πληροφορίες κι έτσι κατευθύνει τη μεταφραστική διαδικασία, με την έννοια ότι δημιουργεί τη βάση για τη λήψη ουσιαστικών αποφάσεων. Αυτή η σειρά τηρήθηκε και στην παρούσα εργασία.

Αφού, λοιπόν, διάβασα προσεκτικά το κείμενο και το κατανόησα πλήρως, έλεγξα τις λειτουργίες που αυτό εξυπηρετεί, με σκοπό να αποφασίσω αν θα εξυπηρετεί και το μετάφρασμά μου τις ίδιες. Με βάση όσων αναφέρθηκαν παραπάνω περί της θεματολογίας του άρθρου, είναι ευνόητο πως το κείμενο είναι πληροφοριακό και ενημερωτικό, αφού παρέχει πλήθος πληροφοριών σχετικά με το αντικείμενο της οπτικοακουστικής μετάφρασης και ενημερώνει για τις τελευταίες εξελίξεις σχετικά με αυτό. Επομένως, από τις κειμενικές λειτουργίες που αναφέρει η Nord (1997: 40-45), το άρθρο διαθέτει την αναφορική λειτουργία, καθώς αναφέρεται σε ένα συγκεκριμένο αντικείμενο, αυτό της οπτικοακουστικής μετάφρασης. Εν συνεχεία, η λειτουργία αυτή είναι πιο συγκεκριμένα πληροφοριακή, αφού ενημερώνει για εξελίξεις και τρόπους λειτουργίας των διάφορων μεθόδων τα οποία ο δέκτης, ο αναγνώστης δεν γνωρίζει. Τέλος, η λειτουργία είναι και διδακτική, καθώς απευθύνεται και σε σπουδαστές κι έτσι εξυπηρετεί μαθησιακούς σκοπούς. Τις ίδιες αυτές λειτουργίες επεδίωξα να διατηρήσω και στο μετάφρασμά μου. Πραγματοποίησα, δηλαδή, μια μετάφραση ομοιολειτουργική. Όπως και το πρωτότυπο, έτσι και το μετάφρασμα αναφέρεται στο αντικείμενο της οπτικοακουστικής μετάφρασης, πληροφορεί και διδάσκει. Η ομοιολειτουργική μετάφραση περιλαμβάνεται στην οργανική μετάφραση, αφού το κείμενο-στόχος λειτουργεί ως όργανο, ώστε να επικοινωνήσει ο πομπός της κουλτούρας-πηγής με το κοινό της κουλτούρας στόχου, χρησιμοποιώντας το κείμενο-πηγή ως πρότυπο (Nord 1997: 50). Το ελληνικό κοινό, δηλαδή, στην περίπτωση μας, θα ενημερωθεί με αυτόν τον τρόπο επί του θέματος σαν να απευθυνόταν ο ξένος συντάκτης του άρθρου εξ αρχής σε αυτό. Μάλιστα, ιδανικά, δεν θα έπρεπε καν να δοθεί η εντύπωση στους Έλληνες αναγνώστες πως το κείμενο πρόκειται για μετάφραση άλλου κειμένου και αυτό επεδίωξα να επιτύχω, μιας που είναι το ζητούμενο στην οργανική μετάφραση και ειδικότερα στην ομοιολειτουργική.

Μεταφραστικές Οδηγίες

Το κείμενο-πηγή από μόνο του δεν περιέχει το σύνολο των οδηγιών και των πληροφοριών που χρειάζεται ο μεταφραστής, ώστε να καταλήξει στη μεταφραστική διαδικασία που θα ακολουθήσει. Ο σκοπός του κειμένου-στόχος εξάγεται έως ένα βαθμό από την ίδια τη μεταφραστική κατάσταση (Nord 1997: 59), αλλά συνήθως η μετάφραση συνοδεύεται και από μεταφραστικές οδηγίες. Στην παρούσα περίπτωση δεν υπήρχε κάποιος πελάτης, για να δώσει μεταφραστικές οδηγίες. Ωστόσο, εφόσον πρόκειται για εκπόνηση πτυχιακής εργασίας, οι συζητήσεις με τον

επιβλέποντα καθηγητή, τον κύριο Κελάνδρια, έδωσαν τις κατευθυντήριες γραμμές εν είδει μεταφραστικών οδηγιών, οι οποίες καθορίζουν τις συνθήκες κάτω από τις οποίες το κείμενο-στόχος πρέπει να εκτελέσει την ιδιαίτερη λειτουργία του ή αλλιώς το σκοπό της μετάφρασης.

Οι μεταφραστικές οδηγίες, σύμφωνα με τη Nord (1997: 60), περιλαμβάνουν πληροφορίες για:

- τις επιδιωκόμενες λειτουργίες του κειμένου υποδοχής: Όπως προαναφέρθηκε, σκοπός ήταν να επιτευχθούν οι ίδιες κειμενικές λειτουργίες με αυτές του πρωτοτύπου, δηλαδή η αναφορική και κατ' επέκταση η πληροφοριακή και η διδακτική.

- τους δέκτες του κειμένου υποδοχής: Το κοινό στο οποίο απευθύνεται το άρθρο είναι, όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ένα ειδικό κοινό το οποίο ασχολείται με τη μετάφραση. Εφόσον, όμως, αποτελεί μετάφρασμα στην ελληνική, πρόκειται για ελληνόφωνο ειδικό κοινό.

- το χρόνο και το χώρο πρόσληψης του κειμένου υποδοχής: Συμφωνήθηκε πως υποτίθεται ότι μεταφράζουμε τη χρονική περίοδο που κυκλοφόρησε το άρθρο, επομένως το μετάφρασμα υποτίθεται ότι διαβάζεται από το 2012 κι εφεξής. Όσον αφορά το μέρος, αυτό είναι στην ουσία η Ελλάδα, εκτός αν θεωρήσουμε ότι θα το διαβάσουν και οι Έλληνες του εξωτερικού. Στην πραγματικότητα το μετάφρασμα ως μέρος της πτυχιακής εργασίας είναι διαθέσιμο από τη στιγμή της κατάθεσής της κι εφεξής.

- το μέσο διακίνησης του κειμένου υποδοχής: Το μέσο μετάδοσης του πρωτοτύπου είναι ένα περιοδικό ειδικής θεματολογίας αλλά και μια ιστοσελίδα, εφόσον το πρωτότυπο διατίθεται και στο διαδίκτυο. Η πτυχιακή εργασία - άρα και το κείμενο υποδοχής- θα διατίθενται στο μέλλον ηλεκτρονικά, όπως όλες οι πτυχιακές και διδακτορικές εργασίες και οι διατριβές του Πανεπιστημίου.

- το κίνητρο για την παραγωγή του κειμένου-πηγή και του μεταφράσματος: Ενώ το κίνητρο για την παραγωγή του κειμένου-πηγή ήταν η ενημέρωση σχετικά με τις εξελίξεις της οπτικοακουστικής μετάφρασης, το πραγματικό κίνητρο για την παραγωγή του μεταφράσματος ήταν η εκπόνηση της πτυχιακής εργασίας.

Οι μεταφραστικές οδηγίες, λοιπόν, προσδιόρισαν το είδος της απαιτούμενης μετάφρασης, αφήνοντας, ωστόσο, περιθώρια επιλογών στη λήψη αποφάσεων.

Μεταφραστικά Προβλήματα

Τρεις είναι οι διαστάσεις της λειτουργικής προσέγγισης της μετάφρασης: η σημασία των μεταφραστικών οδηγιών, ο ρόλος της ανάλυσης του κειμένου-πηγή και η ταξινόμηση και η ιεράρχηση των μεταφραστικών προβλημάτων. Εφόσον για τα δύο πρώτα έχει ήδη γίνει εκτενής αναφορά, παρακάτω θα επικεντρωθούμε στα μεταφραστικά προβλήματα που συναντήσαμε.

Το μείζον μεταφραστικό πρόβλημα του κειμένου είναι διαγλωσσικής φύσης και δεν είναι άλλο από την ορολογία. Το άρθρο, ως ειδικό κείμενο με αντικείμενο την οπτικοακουστική μετάφραση, βρίθει ειδικών όρων. Σε πολλές περιπτώσεις ήρθα αντιμέτωπη με το πρόβλημα της συνωνυμίας ή αλλιώς της διπλής/πολλαπλής ορολογίας, δηλαδή της ύπαρξης δύο ή περισσότερων λεξημάτων με το ίδιο ή παρόμοιο σημασιολογικό περιβάλλον (Κελάνδριας & Παριανού 2001), κυρίως στη γλώσσα υποδοχής. Πιο συγκεκριμένα, για τον ίδιο ειδικό όρο της αγγλικής έβρισκα περισσότερους από έναν αντίστοιχους ειδικούς όρους στην ελληνική, με αποτέλεσμα να βρίσκομαι σε δίλημμα για το ποιον να επιλέξω. Μάλιστα, δεν βρήκα καμία αξιόπιστη πηγή (ηλεκτρονική ή έντυπη) που να επιβεβαιώνει την εγκυρότητα του ενός όρου αντί του άλλου ούτε υπερείχε κάποιος αισθητά ως προς τη συχνότητα εμφάνισης, ώστε να βασιστώ σε αυτό. Αντίθετα, μάλιστα, στις περισσότερες περιπτώσεις εμφανίζονταν ελάχιστες φορές και οι δύο, καθιστώντας ακόμα δυσκολότερη την επιλογή μου.

Η κατάσταση ήταν ακόμη πιο πολύπλοκη, όταν μεταξύ των προς επιλογή συνωνύμων ένα ή περισσότερα ήταν άμεσο ή μεταφραστικό δάνειο (π.χ. *respeaking*/ επανεκφώνηση). Κι αυτό γιατί μπορεί οι ελληνικοί όροι να μην χρησιμοποιούνται ευρέως επειδή βρίσκονται σε στάδιο δοκιμασίας, αλλά το ειδικό κοινό στο οποίο απευθύνεται το μετάφρασμα είναι σίγουρα εξοικειωμένο με τον αγγλικό όρο, ο οποίος είναι ευρέως διαδεδομένος λόγω της θέσης της αγγλικής ως κυρίαρχης γλώσσας της τεχνολογίας και της επιστήμης. Αυτό είχε ως αποτέλεσμα να υπάρχει η σκέψη μήπως πρέπει να παραμείνει ο αγγλικός όρος και στο μετάφρασμα. Αυτό θα ήταν και η εύκολη λύση. Επειδή, όμως, κάτι τέτοιο θα ακύρωνε την ίδια τη μεταφραστική διαδικασία κι επειδή θεωρώ πως πρέπει να αποφεύγουμε όσο γίνεται την εισβολή των ξένων όρων, απέφευγα να την ακολουθήσω. Αντιθέτως, χρησιμοποιούσα την ελληνική ως κύρια απόδοση και απλώς – προς αποφυγή παρεξηγήσεων ή προς διευκόλυνση όσων τυχαίνει να μην έχουν συναντήσει πολλές φορές τον ελληνικό όρο - τη συνόδευα με τον αντίστοιχο αγγλικό όρο, τον οποίο σίγουρα γνωρίζουν όλοι, σε παρένθεση. Άλλωστε, οι ελληνικοί όροι θα περάσουν από το στάδιο της δοκιμασίας στην καθιέρωση μόνο εάν επιμένουμε να τους χρησιμοποιούμε και τους προτιμάμε αντί των ξένων.

Εφόσον το άρθρο πραγματεύεται το ζήτημα της εξέλιξης της οπτικοακουστικής μετάφρασης, αναφέρεται και σε καινοτόμους τρόπους

λειτουργίας των διάφορων μεθόδων της και στα τεχνολογικά μέσα που αυτές χρησιμοποιούν, με αποτέλεσμα να περιλαμβάνει και νεολογισμούς, που όχι μόνο δεν έχουν μεταφραστεί στην ελληνική γλώσσα, αλλά παρουσιάζουν δυσκολία και στην κατανόηση τους στην αγγλική πραγματικότητα (Κεραμίδας 2015: 159). Μάλιστα, παρά το γεγονός ότι η αγγλική κυριαρχεί και στο διαδίκτυο, δεν υπήρχαν αξιόπιστες αγγλόφωνες πηγές που να ερμηνεύουν τους όρους, με αποτέλεσμα να μην μπορώ να εμβαθύνω στην ερμηνεία τους κι άρα να δυσκολεύομαι στην απόδοσή τους. Σε αυτές τις περιπτώσεις, ελλείψει άλλων ελληνικών αποδόσεων, επιχείρησα να δημιουργήσω δικές μου, που να βοηθούν στην κατανόηση του όρου, ενώ διατήρησα και τον αγγλικό όρο ή την βραχυγραφία του (π.χ. time code reader TCR -> αναγνώστης χρονοκώδικα TCR).

Είναι γεγονός πως η παγκοσμιοποίηση της επιστήμης και η συγκέντρωση της επιστημονικής παραγωγής κυρίως στις Η.Π.Α., καθώς και η γλωσσική οικονομία που χαρακτηρίζει πολλούς όρους της αγγλικής, οδηγούν συχνά στη διατήρηση των αγγλικών όρων σε όλες τις άλλες γλώσσες (Κελάνδριας & Παριανού 2005). Ωστόσο, οι μεταφραστές οφείλουν να προφυλάξουν τις γλώσσες αυτές, καθώς η παρεμπόδιση της επιβολής των ξένων ορολογικών στοιχείων στο κείμενο υποδοχής έχει μεγάλη σημασία για την ανανέωση και τον εμπλουτισμό του λεξιλογίου της γλώσσας υποδοχής όσο και για τον έλεγχο της αφομοίωσης της μείζονος γλώσσας, δηλαδή της αγγλικής, στη γλώσσα υποδοχής. Είναι επίσης η απόδειξη ότι η γλώσσα υποδοχής διαθέτει λεξιλόγιο ικανό να ανταποκριθεί στις εξελίξεις και να εκφράσει τη σύγχρονη πραγματικότητα, εμπνέοντας έτσι εμπιστοσύνη στους χρήστες της ότι είναι μια γλώσσα όχι μόνο του παρελθόντος και του παρόντος αλλά και του μέλλοντος.

Ας μην ξεχνάμε, άλλωστε, πως ο μεταφραστής, ως μεσολαβητής μεταξύ δύο διαφορετικών γλωσσών και πολιτισμών, οφείλει να σεβαστεί τόσο τη γλώσσα και τον πολιτισμό αφετηρίας όσο και τη γλώσσα και τον πολιτισμό υποδοχής. Ο αμφίπλευρος αυτός σεβασμός, τον οποίο η Nord (στο Κελάνδριας 2007: 348) ονομάζει συνέπεια (*loyalty*) αποτρέπει την επιβολή των ιδιοσυστατικών στοιχείων της γλώσσας αφετηρίας στη γλώσσα υποδοχής. Αν οι μεταφραστές δεν αντισταθούν σε αυτή την επιβολή, η ελληνική θα τελεί συνεχώς σε καθεστώς επιστημονικής εξάρτησης και θα είναι αναγκασμένη να εισαγάγει ορολογία για να προσαρμοστεί στις απαιτήσεις της σύγχρονης πραγματικότητας (Χαραλαμπίκης στο Κελάνδριας 2007: 345). Επίσης, υπάρχει ο κίνδυνος οι επιστήμονες-ομιλητές της ελληνικής ή οποιασδήποτε άλλης γλώσσας να επικοινωνούν στο μέλλον μόνο μέσω της Αγγλικής, εφόσον δεν θα διαθέτουν τα κατάλληλα γλωσσικά εφόδια που απαιτούνται από έναν ειδικό επιστήμονα, δηλαδή τα στοιχεία της ειδικής ορολογίας στη μητρική τους γλώσσα (Κελάνδριας & Παριανού 2005).

Επομένως μεταφραστές, γλωσσολόγοι και ειδικοί επιστήμονες πρέπει να συνεργαστούν με κοινό κίνητρο την αγάπη για την ελληνική γλώσσα και την επιθυμία διαφύλαξής της, για την επιστημονική τεκμηρίωση και τυποποίηση της

ειδικής ορολογίας με σκοπό τόσο τη δημιουργία ειδικών λεξικών και τραπεζών δεδομένων όπου η διπλή ορολογία, η οποία σε πολλές περιπτώσεις δεν μπορεί να αποφευχθεί, θα μπορεί τουλάχιστον να γίνει αντιληπτή από το χρήστη, όσο και την καθιέρωσή της σύμφωνα με επιστημονικά κριτήρια.

Οφείλουμε μεν να προστατεύσουμε τη γλώσσα μας, αλλά στην πραγματικότητα δεν χρειάζεται να ανησυχούμε. Είναι γεγονός ότι όλο και περισσότερες αγγλικές λέξεις εισάγονται στην ελληνική γλώσσα και όσο η αγγλική είναι επιστημονικά κυρίαρχη, η επιρροή της στις άλλες γλώσσες θα είναι αναπόφευκτη. Ωστόσο, όσον αφορά την ελληνική γλώσσα, λόγω της γεωγραφικής της θέσης και της επαφής της με άλλους λαούς δέχεται από αρχαιοτάτων χρόνων ξένες επιρροές και αφομοιώνει συνεχώς ξένες λέξεις χωρίς ποτέ, στο πέρασμα τόσων αιώνων, να διακυβευτεί η ύπαρξη ή έστω η ταυτότητά της.

Επίλογος

Σε αυτή την ύστατη δοκιμασία μου στο πλαίσιο των μεταφραστικών μου σπουδών, επιχείρησα - επιστρατεύοντας όση γνώση κι εμπειρία κατάφεραν να μου χαρίσουν τα ακαδημαϊκά χρόνια που πέρασαν- να δημιουργήσω ένα μετάφρασμα που να σέβεται καταρχάς τη γλώσσα και τον πολιτισμό του κειμένου αφετηρίας. Ένα μετάφρασμα που να μην είναι προσκολλημένο στις δομές και τις νόρμες του πρωτοτύπου αλλά να παραμένει απόλυτα πιστό στο πνεύμα και στα νοήματα του δημιουργού του. Επιχείρησα να δημιουργήσω ένα μετάφρασμα που να σέβεται παράλληλα και τη γλώσσα και τον πολιτισμό αφίξεως, τη δική μας γλώσσα και τον δικό μας πολιτισμό, που ίσως να χρειάζεται μεγαλύτερη υπεράσπιση. Ένα κείμενο που να ρέει στην ελληνική σαν να συντάχθηκε εξαρχής σε αυτήν, σαν να μην υπήρξε ποτέ η δική μου μεταφραστική παρέμβαση. Κι όλα αυτά στεκόμενη πάντα στη λεπτομέρεια, ανακαλώντας και ζυγίζοντας κανόνες και συμβουλές και καταφεύγοντας στη θεωρία προς αναζήτηση λύσεων στις δυσκολίες και τα διλήμματα που παρουσιάστηκαν.

Βιβλιογραφία:

Nord, Cristiane (1997), *Translating as a Purposeful Activity*, Manchester: St Jerome Publishing

Κελάνδριας, Ι. Παναγιώτης & Παριανού, Αναστασία (2001), «Η συνωνυμία στην ειδική γλώσσα και η μετάφρασή της». *Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία*. Ανακοινώσεις 3^{ου} Συνεδρίου. ΕΛΕΤΟ. Αθήνα

Κελάνδριας, Ι. Παναγιώτης & Παριανού, Αναστασία (2005), «Ειδικές γλώσσες της σύγχρονης εποχής - Η επιρροή της αγγλικής στην ελληνική». *Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία*. Ανακοινώσεις 5^{ου} Συνεδρίου. ΕΛΕΤΟ. Αθήνα: ΤΕΕ

Κελάνδριας, Ι. Παναγιώτης (2007), «Ο ρόλος των μεταφραστικών οδηγιών στη διαμόρφωση της ειδικής ορολογίας». *Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία*. Ανακοινώσεις 6^{ου} Συνεδρίου. ΕΛΕΤΟ. Αθήνα: ΤΕΕ

Κελάνδριας, Ι. Παναγιώτης (2007), *Η Μετάφραση των Οικονομικών Κειμένων*, Αθήνα: Δίαυλος

Κεραμίδας, Σ.Γ.(2015), *Ζητήματα Ορολογίας στην Τεχνική Μετάφραση*, Αθήνα: Δίαυλος

Ιστογραφία:

<https://vimeo.com> Media Across Borders, Frederic Chaume

<https://www.researchgate.net> Frederic Chaume

<http://www.languages-media.com> Frederic Chaume

<https://benjamins.com> Translation Spaces

Τελευταία πρόσβαση στις ιστοσελίδες: 23/09/18