

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ
Τμήμα Ξένων Γλωσσών Μετάφρασης και Διερμηνείας



Τριανταφυλλιά Σαπριτσίαν Ξ2015011

Επιτροπή εποπτείας : Παναγιώτης Κελάνδριος
Σωτήρης Κεραμίδας

Τίτλος πτυχιακής εργασίας:

**Μετάφραση και σχολιασμός αποσπάσματος απο το βιβλίο
Film history: An introduction**

Περιεχόμενα

1. Πρόλογος.....	5
2. Μετάφρασμα.....	6
3. Πρωτότυπο κείμενο.....	16
4. Σχολιασμός της μετάφρασης αποσπάσματος απο το βιβλίο Film history: An introduction (Kristin Thompson, David Bordwell)	23
4.1 Σχολιασμός	23
4.2 Τεχνικές μετάφρασης	24
4.3 Μεταφραστικά προβλήματα και στρατηγικές	25
5. Επίλογος	27
Βιβλιογραφία	28

1.Πρόλογος

Ως μετάφραση χαρακτηρίζεται η προσπάθεια απόδοσης και ανασύνθεσης ενός ισοδύναμου κειμένου από μία γλώσσα πηγή σε μια γλώσσα στόχο. Σκοπός της μετάφρασης είναι να δημιουργηθεί ένα κείμενο αντίστοιχο με το πρωτότυπο το οποίο να σέβεται τους βασικούς κανόνες της κάθε γλώσσας.

Η πτυχιακή εργασία που ακολουθεί είναι βασισμένη σε αυτό τον ορισμό. Το κείμενο αποτελεί μετάφραση αποσπάσματος από το βιβλίο Film history : An introduction .

2. Μετάφρασμα

Η διεθνής επέκταση του κινηματογράφου 1905-1912

Πριν από το 1904, ο κινηματογράφος αποτελούσε μια κάπως αόριστη έννοια. Οι παραγωγοί πουλούσαν εκτυπώσεις ταινιών και οι εκθέτες τους τις παρουσίαζαν σε θέατρα βαριετέ, αίθουσες μουσικής, ενοικιαζόμενα θέατρα και σκηνές εκθεσιακών χώρων. Οι ίδιες εκτυπώσεις συχνά μεταπωλούνταν και συνέχιζαν να κυκλοφορούν για χρόνια, με συνέπεια να αλλοιώνονται. Ωστόσο, περίπου το 1905, η κινηματογραφική βιομηχανία επεκτάθηκε και σταθεροποιήθηκε. Τα μόνιμα θέατρα αφιερώθηκαν ειδικά στον κινηματογράφο και η παραγωγή επεκτάθηκε για να καλύψει την αυξημένη ζήτηση. Η Ιταλία και η Δανία εντάχθηκαν στις τάξεις των σημαντικών χωρών παραγωγής, και η δημιουργία ταινιών σε μικρότερη κλίμακα εμφανίστηκε σε πολλά άλλα μέρη. Μετά το 1905, οι ταινίες μεγάλωσαν, χρησιμοποιώντας περισσότερες λήψεις και αφηγόντουσαν πιο περίπλοκες ιστορίες. Οι κινηματογραφιστές εξερεύνησαν νέες τεχνικές για τη μεταφορά αφηγηματικών πληροφοριών. Πιθανόν καμία άλλη εποχή να μην έχει δει τόσο εκτεταμένες αλλαγές στα επίσημα και στιλιστικά χαρακτηριστικά των ταινιών.

Παραγωγή ταινιών στην Ευρώπη.

Γαλλία: Pathe εναντίον Gaumont

Κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, η γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία παρέμενε η μεγαλύτερη και οι ταινίες της ήταν αυτές που παρακολουθούνταν συχνότερα σε όλο τον κόσμο. Οι δύο κύριες εταιρείες, η Pathe Freres και η Gaumont, συνέχισαν να επεκτείνονται και άλλες εταιρείες δημιουργήθηκαν ως απάντηση στην αυξημένη ζήτηση από τους εκθέτες. Καθώς σε πολλές δυτικές χώρες, οι εργαζόμενοι άρχισαν να εργάζονται λιγότερες μέρες μέσα στην εβδομάδα ως συνέπεια είχαν περισσότερο ελεύθερο χρόνο για φθηνές ψυχαγωγικές δραστηριότητες. Οι γαλλικές εταιρείες προσέλκυσαν επίσης ένα ευρύτερο κοινό μεσαίας τάξης. Από το 1905 έως το 1906, η γαλλική κινηματογραφική βιομηχανία αναπτύχθηκε ραγδαία. Η Pathe ήταν ήδη μια μεγάλη εταιρεία, με τρία ξεχωριστά στούντιο. Ήταν επίσης μια από τις πρώτες εταιρείες ταινιών που ολοκληρώθηκαν κάθετα. Μια κάθετα ολοκληρωμένη εταιρεία ελέγχει την παραγωγή, τη διανομή και την έκθεση μιας ταινίας. Όπως θα δούμε ξανά και ξανά σε αυτό το βιβλίο, η κάθετη ολοκλήρωση υπήρξε μια σημαντική στρατηγική που ακολουθούσαν οι κινηματογραφικές εταιρείες και συχνά ένα μέτρο της δύναμης τους. Η Pathe δημιούργησε τις δικές της κάμερες και προβολείς, παρήγαγε ταινίες και δημιούργησε απόθεμα ταινιών για εκτυπώσεις. Το 1906, ο Pathe

άρχισε επίσης να αγοράζει θέατρα. Τον επόμενο χρόνο, η εταιρεία άρχισε να διανέμει τις δικές της ταινίες ενοικιάζοντας τις αντί να τις πουλήσει σε εκθέτες. Μέχρι τότε, ήταν η μεγαλύτερη εταιρεία ταινιών στον κόσμο. Τα επόμενα χρόνια, άρχισε επίσης να διανέμει ταινίες από άλλες εταιρείες. Μέχρι το 1905, ο Pathe απασχολούσε έξι κινηματογραφιστές, οι οποίοι εξακολουθούσαν να επιβλέπονται από τον Ferdinand Zecca, ο καθένας δημιουργούσε μια ταινία την εβδομάδα. Οι ταινίες περιελάμβαναν μια ποικιλία ειδών: ταινίες πραγματικότητας, ιστορικές ταινίες, ταινίες κόλπων, δράματα, πράξεις βαριετέ και καταδιώξεις.

Κατά τη διάρκεια των 1903 και 1904, ο Pate δημιούργησε ένα περίπλοκο σύστημα για τη δημιουργία διάτρητων με χρώμα σε εκτυπώσεις κυκλοφορίας. Τα διάτρητα κοβόντουσαν προσεκτικά από ένα αντίγραφο της ίδιας της ταινίας, με διαφορετικό διάτρητο για κάθε χρώμα. Στη συνέχεια, οι εργαζόμενες γυναίκες στις γραμμές συναρμολόγησης ζωγράφιζαν τα χρώματα από καρέ σε καρέ, σε κάθε εκτύπωση κυκλοφορίας.

Η Pathe δεσμεύτηκε με χρώμα για φιλμ και ταινίες που εμφάνιζαν λουλούδια ή κομψά ντυμένες γυναίκες. Ο χρωματισμός στο χέρι συνεχίστηκε μέχρι την πρώτη εποχή του ήχου. Μεταξύ των πιο κερδοφόρων ταινιών του Pathe ήταν οι σειρές με πρωταγωνιστές τα δημοφιλή κόμικς: η σειρά "Boireau" (με τον Andre Deed), οι ταινίες "Rigadin" (με τον πρωταγωνιστή της μουσικής σκηνής Prince) και, πάνω απ' όλα, η σειρά Μάξ Λίντερ (Max Linder). Οι ταινίες του Λίντερ αντικατόπτριζαν την αυξανόμενη επιθυμία της βιομηχανίας για σεβασμό με το να τοποθετούνται σε ένα μεσαία κατηγορία περιβάλλον, ο Μάξ συνήθως υπέφερε από ντροπή σε κοινωνικές καταστάσεις, όπως με το να φοράει επώδυνα σφιχτά παπούτσια σε ένα κομψό δείπνο. Συχνά ήταν απογοητευμένος από τον έρωτα, στο Une ruse de mari ("The Husband's Ruse"), προσπαθεί ανεπιτυχώς να αυτοκτονήσει με διάφορους τρόπους, ζητώντας από την υπηρεσία του να του φέρει ένα μαχαίρι, ένα όπλο και ούτω καθεξής. Οι ταινίες του Λίντερ είχαν τεράστια επιρροή. Ο Τσάρλι Τσάπλιν αναφέρθηκε κάποτε στον Λίντερ ως «καθηγητή» του και στον ίδιο ως μαθητή του Λίντερ. Ο Λίντερ εργάστηκε τόσο στις Ηνωμένες Πολιτείες όσο και στη Γαλλία από το 1909 έως το θάνατό του το 1925. Εκτός από την κάθετα ολοκληρωμένη εταιρεία, η Pathe χρησιμοποίησε επίσης τη στρατηγική της οριζόντιας ολοκλήρωσης. Αυτός ο όρος σημαίνει ότι μια εταιρεία επεκτείνεται σε έναν τομέα της κινηματογραφικής βιομηχανίας, όπως όταν μια εταιρεία παραγωγής αποκτά και απορροφά μια άλλη. Η Pathe διεύρυνε την παραγωγή των ταινιών της ανοίγοντας στούντιο σε μέρη όπως η Ιταλία, η Ρωσία και οι Ηνωμένες Πολιτείες. Από το 1909 έως το 1911, το υποκατάστημα της Μόσχας έκανε περίπου τις μισές ταινίες που παράγονταν στη Ρωσία. Ο κύριος Γάλλος αντίπαλος του Pathe, ο Gaumont, επεκτάθηκε επίσης γρήγορα. Αφού ολοκλήρωσε το νέο του στούντιο το 1905, η εταιρεία προσέλαβε επιπλέον κινηματογραφιστές. Η Alice Guy εκπαιδευσε το προσωπικό και στράφηκε στην παραγωγή μεγαλύτερων ταινιών. Μεταξύ των νέων παραγωγών ήταν ο σεναριογράφος και ο σκηνοθέτης Louis Feuillade, ο οποίος ανέλαβε την επίβλεψη των ταινιών του Gaumont όταν ο Guy έφυγε το 1908. Έγινε ένας από τους σημαντικότερους καλλιτέχνες του βωβού κινηματογράφου και η καριέρα του παραλληλίζεται με την περιουσία του Gaumont μέχρι το 1920. Ο Feuillade ήταν εξαιρετικά ευέλικτος, έκανε κωμωδίες, ιστορικές ταινίες, θρίλερ και μελοδράματα.

Ακολουθώντας τα βήματα της Pathe, άλλες εταιρείες και επιχειρηματίες άνοιξαν κινηματογραφικές αίθουσες, με στόχο τους εύπορους καταναλωτές. Τέτοια θέατρα πρόβαλαν συχνά μεγαλύτερες και πιο διάσημες ταινίες. Η ευημερία στη γαλλική βιομηχανία και στις εξαγωγές ταινιών οδήγησε στη δημιουργία αρκετών μικρότερων επιχειρήσεων κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου. Μια από αυτές είχε σημαντικό αντίκτυπο. Όπως υποδηλώνει το όνομά της, η εταιρεία Film d'Art, που ιδρύθηκε το 1908, ταυτίστηκε με τα γούστα της ελίτ. Μία από τις πρώτες προσπάθειές της ήταν η δολοφονία του Due de Guise (1908, Charles Le Bargy και Andre Calmettes). Χρησιμοποιώντας τα αστέρια της σκηνής, ένα σενάριο από έναν διάσημο θεατρικό συγγραφέα και μια πρωτότυπη παρτιτούρα από τον κλασικό συνθέτη Camille Saint-Saens, η ταινία αφηγήθηκε την ιστορία ενός διάσημου περιστατικού στη γαλλική ιστορία. Προβλήθηκε ευρέως και είχε επιτυχημένη κυκλοφορία στις Ηνωμένες Πολιτείες. Η δολοφονία του Due de Guise και παρόμοια έργα δημιούργησαν ένα μοντέλο για το πώς πρέπει να είναι οι ταινίες τέχνης. Η εταιρεία Film d'Art, ωστόσο, έχασε χρήματα από τις περισσότερες παραγωγές της και πωλήθηκε το 1911. Συνολικά, η γαλλική βιομηχανία ευημερούσε. Μέχρι το 1910, τα πλανώδια πανηγύρια είχαν μειωθεί και τα μεγάλα θέατρα ήταν ο κανόνας. Κατά την ίδια εποχή, ωστόσο, οι γαλλικές εταιρείες αντιμετώπιζαν προκλήσεις στην προσοδοφόρα αμερικανική αγορά και σύντομα θα έχαναν την κυριαρχία τους στις παγκόσμιες αγορές.

Ιταλία:

Η ανάπτυξη μέσω του Spectacle Italy ήρθε κάπως αργά στη σκηνή παραγωγής ταινιών, αλλά ξεκινώντας από το 1905 η κινηματογραφική της βιομηχανία αναπτύχθηκε γρήγορα και μέσα σε λίγα χρόνια, κάπως παρόμοια με εκείνη της Γαλλίας. Παρόλο που οι ταινίες παρήχθησαν σε πολλές πόλεις, η εταιρεία Cines της Ρώμης (ιδρύθηκε το 1905) και η Turin Ambrosio (1905) και η Itala (1906) σύντομα εμφανίστηκαν ως οι κύριες εταιρείες. Οι νέες εταιρείες είχαν μειονεκτήματα από την έλλειψη έμπειρου προσωπικού και ορισμένοι παρέσυραν καλλιτέχνες μακριά από γαλλικές εταιρείες. Για παράδειγμα, η Cines προσέλαβε έναν από τους κύριους σκηνοθέτες του Pathe, τον Gaston Velie, ως καλλιτεχνικό σκηνοθέτη. Ως αποτέλεσμα, ορισμένες ιταλικές ταινίες ήταν απομιμήσεις, ακόμη και επαναδημιουργίες, γαλλικών ταινιών. Η έκθεση επεκτάθηκε επίσης γρήγορα. Η Ιταλία εξαρτιόταν λιγότερο από άλλες ευρωπαϊκές χώρες από ταινίες που προβάλλονται σε ταξιδιωτικές εκθέσεις και σε άλλους προσωρινούς χώρους. Αντ' αυτού, άνοιξαν πολλά μόνιμα θέατρα. Έτσι, στην Ιταλία, ο κινηματογράφος κέρδισε τον σεβασμό ως μια νέα μορφή τέχνης νωρίτερα από ό,τι σε άλλες χώρες. Οι Ιταλοί παραγωγοί κινήθηκαν προς τις ταινίες τέχνης περίπου την ίδια περίοδο που η Film d'Art έκανε τη δολοφονία του Due de Guise. Το 1908, η εταιρεία Ambrosio δημιούργησε τις «Τελευταίες Ημέρες της Πομπηίας», την πρώτη από πολλές εκδόσεις του ιστορικού μυθιστορήματος του Edward BulwerLytton. Ως αποτέλεσμα της δημοτικότητας αυτής της ταινίας, ο ιταλικός κινηματογράφος ταυτίστηκε με το ιστορικό θέαμα. Μέχρι το 1910, η Ιταλία ήταν πιθανώς δεύτερη μετά τη Γαλλία στον αριθμό των ταινιών που έστειλε σε όλο τον κόσμο. Εν μέρει επειδή οι Ιταλοί παραγωγοί κάλυπταν τα μόνιμα κινηματογραφικά θέατρα, ήταν μεταξύ των πρώτων που έκαναν σταθερά ταινίες με περισσότερους από ένα κύλινδρο (δηλαδή, περισσότερο από δεκαπέντε λεπτά). Για

παράδειγμα, το 1910, ένας σημαντικός διευθυντής της περιόδου, ο Giovanni Pas trone, έκανε το *Il Caduta de Troia* σε τρεις τροχούς. Ο θρίαμβος αυτής και παρόμοιων ταινιών ενθάρρυνε τους Ιταλούς παραγωγούς να κάνουν μεγαλύτερα, πιο ακριβά έπη, μια τάση που κορυφώθηκε στα μέσα της δεκαετίας του 1910. Ωστόσο, δεν ήταν όλες οι ιταλικές ταινίες επικές. Για παράδειγμα, ξεκινώντας από το 1909, οι παραγωγοί μίμηθηκαν ξανά τους Γάλλους δημιουργώντας αρκετές σειρές κόμικς. Η Itala προσέλαβε τον ηθοποιό του Pathe , Andre Deed, ο οποίος εγκατέλειψε για λίγο τον χαρακτήρα του Boireau για να γίνει Cretinetti ("Little Cretin"). Άλλες εταιρείες βρήκαν γαλλικά ή ιταλικά κόμικς για να χτίσουν σειρές γύρω τους, όπως το Robinet του Ambrosio και το Polidor του Cines. Αυτές οι ταινίες ήταν πολύ φθηνότερες από τις επικές. Ήταν επίσης πιο ζωντανά και πιο αυθόρμητα και έγιναν διεθνώς δημοφιλή. Εγιναν εκατοντάδες τέτοιες ταινίες , αλλά η μόδα σταδιακά μειώθηκε κατά τη διάρκεια του 1910.

Δανία:

Nordisk και Όλσεν

Το γεγονός ότι μια μικρή χώρα όπως η Δανία έγινε σημαντικός 'παίκτης' στον παγκόσμια κινηματογραφική βιομηχανία οφείλεται σε μεγάλο βαθμό στον επιχειρηματία Όλσεν. Ήταν εκθέτης, αρχικά χρησιμοποιούσε μια μηχανή ιδιωτικής προβολής και αργότερα έτρεχε ένα από τα πρώτα κινηματογραφικά θέατρα στην Κοπεγχάγη. Το 1906, ίδρυσε μια εταιρεία παραγωγής, την Nordisk, και άρχισε αμέσως να ανοίγει γραφεία διανομής στο εξωτερικό. Η σημαντική πρόοδος του Nordisk ήρθε το 1907 με τον Lion Hunt, μια ταινία μυθοπλασίας για ένα σαφάρι. Επειδή όμως δύο λιοντάρια κνματογραφήθηκαν κατά τη διάρκεια της παραγωγής, η ταινία απαγορεύτηκε στη Δανία, αλλά η δημοσιότητα δημιούργησε τεράστιες πωλήσεις στο εξωτερικό. Το υποκατάστημα της Νέας Υόρκης, που ιδρύθηκε το 1908, πούλησε ταινίες της Nordisk με την επωνυμία Great Northern. Την ίδια χρονιά, ο Όλσεν ολοκλήρωσε το πρώτο από τα τέσσερα γυάλινα στούντιο εσωτερικής παραγωγής Οι ταινίες της Nordisk καθιέρωσαν γρήγορα μια διεθνή φήμη για εξαιρετικούς ηθοποιούς και αξία παραγωγής. Ο Nordisk ειδικευόταν σε θρίλερ, δράματα και εντυπωσιακά μελοδράματα, συμπεριλαμβανομένων ιστοριών "λευκής δουλείας" (πορνεία).Ο Όλσεν είχε μόνιμα εγκατεστημένο ένα τσίρκο και μερικές από τις μεγαλύτερες ταινίες της εταιρείας ήταν μελοδράματα της ζωής του τσίρκου, όπως τα *The Four Devils* (1911, Robert Dineson και Alfred Lind)και *D0dsspring til Hest ira Cirkus-Kuplen* (" Death Jump on Horseback from the Circus Dome," 1912, Eduard Schnedler-Sorensen) Η τελευταία ταινία αφορά έναν κόμη που χάνει την περιουσία του καλύπτοντας τα χρέη ,από τον τζόγο, ενός φίλου του. Η ικανότητά του στην υπασία του επιτρέπει να εργάζεται σε τσίρκο, όπου εμπλέκεται ρομαντικά με δύο γυναίκες. Μία από αυτές προσπαθεί να τον σκοτώσει κανοντας το αλόγο του να βυθιστεί από μια ψηλή πλατφόρμα. Η δεύτερη τον γιατρεύει. Οι αντίπαλοι παραγωγοί θαύμαζαν τέτοιες ταινίες για τη συμπίεση των απότομων ανατροπών και των πολύ συναισθηματικών καταστάσεων σε δύο ή τρεις τροχούς. Αν και λίγες μικρότερες εταιρείες ξεκίνησαν κατά τη διάρκεια αυτής της περιόδου, ο 'Όλσεν κατάφερε τελικά είτε να τις αγοράσει είτε να τις εκτοπίσει. Παρ 'όλα αυτά, ήταν μια από αυτές τις πρόσκαιρες μικρές εταιρείες που δημιούργησαν το έργο *The Abyss* (1910, Urban Gad) σε δύο τροχούς,

το οποίο έφερε άμεση φήμη στην ηθοποιό Άστα Νίλσεν. Πράγματι, όπως και η Max Linder, ήταν μια από τις πρώτες διεθνείς σταρ ταινιών. Μελαγχρινή και λεπτή, με μεγάλα έντονα μάτια είχε μια αντισυμβατική ομορφιά. Συχνά έπαιζε γυναίκες που καταστράφηκαν από την αγάπη: παρασύρθηκαν και εγκαταλείφθηκαν, ή θυσιάστηκαν για την ευτυχία των ανδρών που αγαπούσαν. Η Νίλσεν ήταν εξίσου έμπειρη στην κωμωδία, και, παρόλο που είχε εκπαιδευτεί στο θέατρο, ήταν μια από τις πρώτες ερμηνεύτριες της οθόνης της οποίας το στυλ δεν φάνηκε να οφείλει τίποτα στη σκηνή. Η Νίλσεν συνέχισε να εργάζεται στη Γερμανία, όπου έγινε μια από τις στυλοβάτριες του κλάδου. Η δανική βιομηχανία παρέμεινε υγιής μέχρι τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, κατα τον οποίο διέκοψε πολλές από τις εξαγωγές της.

Άλλες χώρες

Με επικεφαλής την εταιρεία παραγωγής του Cecil Hepworth, η Αγγλία παρέμεινε σημαντική δύναμη στις παγκόσμιες αγορές ταινιών. Η ταινία του 1905 “Rescued by Rover” ήταν μια από τις μεγαλύτερες διεθνείς επιτυχίες της εποχής της. Η παραγωγή ταινιών διαδόθηκε και σε άλλες χώρες. Η πρώτη συστηματική παραγωγή στην Ιαπωνία, για παράδειγμα, ξεκίνησε το 1908. Οι περισσότερες ταινίες που φτιάχτηκαν υπήρχαν προφανώς σε δίσκους από έργα Καμπούκι, γυρισμένες σε στατικές μεγάλες λήψεις. Λίγες γερμανικές εταιρείες παραγωγής ξεκίνησαν, αν και η βιομηχανία δεν άρχισε να ανθίζει μέχρι το 1913. Ο Pathe κυριάρχησε στη ρωσική παραγωγή ταινιών, αλλά αρκετές εγχώριες εταιρείες καθιερώθηκαν επίσης. Σε άλλες χώρες, εμφανίστηκαν μικρές εταιρείες παραγωγής, παρήγαγαν μερικές ταινίες και εξαφανίστηκαν. Κανένας δεν αμφισβήτησε τη Γαλλία, την Ιταλία, τη Δανία και τις Ηνωμένες Πολιτείες ως τις κυρίαρχες βιομηχανίες στη διεθνή σκηνή.

Ο αγώνας για την επέκταση της κινηματογραφικής βιομηχανίας στην Αμερική

Σήμερα, το Χόλιγουντ κυριαρχεί στη διεθνή αγορά των μέσων ψυχαγωγίας, όπως συμβαίνει και σε πολλές άλλες βιομηχανίες. Πριν από τον Α' Παγκόσμιο Πόλεμο, ωστόσο, οι Ηνωμένες Πολιτείες δεν ήταν ακόμη η πιο σημαντική από οικονομική άποψη χώρα στον κόσμο. Η Μεγάλη Βρετανία κυβερνούσε ακόμα στο θαλάσσιο εμπόριο. Τα πλοία της μετέφεραν περισσότερα αγαθά από αυτά άλλων χωρών και το Λονδίνο ήταν το οικονομικό κέντρο του πλανήτη. Ήταν ο πόλεμος που επέτρεψε στις Ηνωμένες Πολιτείες να ξεπεράσουν την Αγγλία και άλλες ευρωπαϊκές χώρες. Πριν από τον πόλεμο, οι αμερικανικές κινηματογραφικές εταιρείες επικεντρώθηκαν στην ταχέως αναπτυσσόμενη εγχώρια ζήτηση και έδωσαν λιγότερη προσοχή στις ξένες αγορές. Οι αμερικανικές εταιρείες αγωνίζονταν ακόμη μεταξύ τους για την εξουσία στη βιομηχανία. Μεταξύ 1905 και 1912, Αμερικανοί παραγωγοί, διανομείς και εκθέτες προσπάθησαν να φέρουν κάποια σταθερότητα στη μεταβαλλόμενη και συγκεχυμένη κινηματογραφική βιομηχανία. Μόνο τότε θα μπορούσαν να στρέψουν την προσοχή τους στις εξαγωγές.

Η άνοδος των νικελόντεονς

Μέχρι το 1905, οι ταινίες προβάλλονταν στα περισσότερα από τα διαθέσιμα θέατρα βαριετέ, τοπικά θέατρα και άλλους χώρους. Η κύρια τάση στην αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία από το 1905 έως το 1907 ήταν ο γρήγορος πολλαπλασιασμός των κινηματογράφων. Αυτά ήταν συνήθως μικρά καταστήματα, με εγκατεστημένες λιγότερες από διακόσιες θέσεις. Η είσοδος ήταν συνήθως ένα νικέλιο (εξ ου και ο όρος νικελόντεον (nickelodeon)) ή μια δεκάρα για ένα πρόγραμμα που έτρεχε δεκαπέντε έως εξήντα λεπτά. Τα περισσότερα νικελόντεονς είχαν μόνο έναν προβολέα. Κατά τη διάρκεια των αλλαγών των τροχών ένας τραγουδιστής μπορεί να τραγουδούσε ένα τραγούδι, συνοδευόμενο από φωτεινές διαφάνειες. Τα νικελόντεονς εξαπλώθηκαν για διάφορους λόγους. Όταν οι εταιρείες παραγωγής στράφηκαν από τις ταινίες πραγματικότητας προς τις ταινίες ιστορίας, οι κινηματογραφικές ταινίες έγιναν λιγότερο καινοτόμες και περισσότερο μία τακτική διασκέδασης. Λιγότερες μέρες εργασίας μέσα στην εβδομάδα άφησαν περισσότερο χρόνο για διασκέδαση. Επιπλέον, οι παραγωγοί ταινιών άρχισαν να νοικιάζουν παρά να πουλούν ταινίες. Δεδομένου ότι οι εκθέτες δεν θα έπρεπε πλέον να συνεχίζουν να προβάλλουν τις ίδιες ταινίες μέχρι να έβγαζαν την τιμή αγοράς τους, θα μπορούσαν να αλλάξουν τα προγράμματά τους δύο, τρεις, ακόμη και επτά φορές την εβδομάδα. Ως αποτέλεσμα, ορισμένοι από τους πελάτες τους επέστρεφαν τακτικά. Τα νικελόντεον θα μπορούσαν να εκτελούν τα ίδια σύντομα προγράμματα συνεχώς, από αργά το πρωί έως τα μεσάνυχτα. Πολλοί εκθέτες απέκτησαν τεράστια κέρδη. Τα νικελόντεον είχαν πλεονεκτήματα σε σχέση με προηγούμενες μορφές έκθεσης. Σε αντίθεση με τα λούνα πάρκ, δεν ήταν εποχιακά.

Ήταν φθηνότερα από τα θέατρα βαριετέ και πιο συχνά διαθέσιμα από τις ταξιδιωτικές εκθέσεις. Τα έξοδα ήταν χαμηλά. Οι θεατές συνήθως κάθονταν σε παγκάκια ή σε απλά ξύλινα καθίσματα. Σπάνια υπήρχαν διαφημίσεις στις εφημερίδες για να ειδοποιήσουν τους πελάτες εκ των προτέρων σχετικά με τα προγράμματα. Οι πελάτες συνήθως είτε παρευρίσκονταν σε τακτική βάση είτε απλά “περνούσαν”. Στο μπροστινό μέρος του θεάτρου εμφανίζονταν ζωγραφισμένες στο χέρι πινακίδες με τα ονόματα των ταινιών, και ίσως υπήρχε ένας φωνογράφος ή κράχτης που προσέλκυε την προσοχή των περαστικών. Υπήρχε σχεδόν πάντα κάποιος ήχος να τους συνοδεύει. Ο εκθέτης μπορούσε να μιλάει μαζί με την ταινία, αλλά η συνοδεία πιάνου ή φωνογράφου ήταν πιθανώς πιο συχνή. Σε ορισμένες περιπτώσεις, οι ηθοποιοί στέκονταν πίσω από την οθόνη και έκαναν διάλογο σε συγχρονισμό με τη δράση στην οθόνη. Πιο συχνά, οι άνθρωποι χρησιμοποίησαν το θόρυβο για να δημιουργήσουν τα κατάλληλα ηχητικά εφέ (2.9). Τις ημέρες πριν από το 1905, όταν οι ταινίες προβάλλονταν κυρίως σε θέατρα βαριετέ ή με περιοδείες σε εκθέσεις, οι τιμές εισόδου ήταν συχνά είκοσι πέντε σεντς, πάρα πολύ για τους περισσότερους εργαζόμενους. Τα θέατρα του νικελίου, ωστόσο, πρόβαλαν τις ταινίες σε μαζικό κοινό, πολλοί από αυτούς μετανάστες. Τα νικελόντεονς συγκεντρώθηκαν σε επιχειρηματικές περιοχές και γειτονιές εργατικής τάξης σε πόλεις. Οι εργαζόμενοι μπορούσαν να παρευρεθούν σε θέατρα κοντά στα σπίτια τους, ενώ οι γραμματείς και οι υπάλληλοι γραφείων έβλεπαν μια παράσταση κατά την ώρα του μεσημεριανού γεύματος ή πριν πάρουν τις συγκοινωνίες για το σπίτι μετά

τη δουλειά. Οι γυναίκες και τα παιδιά αποτελούσαν σημαντικό μέρος του κοινού της πόλης, σταματώντας για ένα διάλειμμα ενώ ψώνιζαν. Σε μικρές πόλεις, ένα νικελόντεον μπορεί να ήταν το μόνο μέρος όπου θα προβάλλονταν ταινίες και άνθρωποι από όλα τα στρώματα της κοινωνίας θα παρακολουθούσαν ταινίες μαζί. Παρόλο που οι ταινίες συνέχισαν να προβάλλονται σε θέατρα βαριετέ και από μερικούς εκθέτες σε περιοδείες, το 1908, τα νικελόντεονς είχαν γίνει η κύρια μορφή έκθεσης. Ως αποτέλεσμα, χρειάστηκαν πολλές ακόμη ταινίες από τους νέους διανομείς, ή ανταλλαγές ταινιών, που αγόραζαν εκτυπώσεις από τους παραγωγούς. Ένα μόνο νικελόντεον, που χρησιμοποιούσε τρεις ταινίες σε ένα πρόγραμμα που άλλαζε τρεις φορές την εβδομάδα, θα νοίκιαζε περίπου 450 τίτλους το χρόνο! Κατά τη διάρκεια της έκρηξης των νικελόντεον οι περισσότερες ταινίες προέρχονταν από το εξωτερικό. Οι Pathe, Gaumont, Hepworth, Cines, Nordisk και άλλες ευρωπαϊκές εταιρείες πλημμύρισαν τα εβδομαδιαία προγράμματα κυκλοφορίας. Δεδομένου ότι υπήρχαν πολύ περισσότερα θέατρα στις Ηνωμένες Πολιτείες από ό, τι σε οποιαδήποτε άλλη χώρα, ένας τεράστιος αριθμός αντιγράφων θα μπορούσε να πωληθεί σε ανταλλαγές εκεί. Τέτοιες πωλήσεις βοήθησαν να διατηρηθεί η αγγλική βιομηχανία υγής και επέτρεψαν στην ιταλική και τη δανική βιομηχανία να επεκταθεί γρήγορα.

Τα νικελόντεονς ξεκίνησαν επίσης τη καριέρα πολλών σημαντικών επιχειρηματιών. Οι αδελφοί Warner ξεκίνησαν ως εκθέτες σε νικελόντεον. Ο Carl Laemmle, αργότερα ο ιδρυτής της Universal, άνοιξε το πρώτο του νικελόντεον στο Σικάγο το 1906. Ο Louis B. Mayer, που έγινε ο δεύτερος "Μ" του MGM (Metro-Goldwyn Mayer), έτρεξε ένα μικρό θέατρο στο Haverhill της Μασαχουσέτης. Άλλα στελέχη των στούντιο που ξεκίνησαν να τρέχουν νικελόντεονς περιλαμβάνουν τον Adolph Zukor (αργότερα επικεφαλής της Paramount), τον William Fox (που δημιούργησε την εταιρεία που έγινε η 20th Century-Fox) και τον Marcus Loew (του οποίου η Loew ήταν η μητρική εταιρεία της MGM). Αυτοί οι επιχειρηματίες θα βοηθούσαν στη δημιουργία της βασικής δομής του συστήματος των στούντιο του Χόλιγουντ κατά τη διάρκεια της δεκαετίας του 1910.

Διπλώματα ευρεσιτεχνίας.

Εταιρείες εναντίον Ανεξάρτητων

Καθώς η έκρηξη των νικελόντεον προκάλεσε έντονο ανταγωνισμό. Οι ηγετικές εταιρείες του κλάδου ενοποίησαν την εξουσία μεταξύ τους και προσπάθησαν να αποκλείσουν τους νεοεισερχόμενους. Συνειδητοποίησαν ότι ο έλεγχος της αναπτυσσόμενης κινηματογραφικής βιομηχανίας θα ήταν εξαιρετικά κερδοφόρος.

1907-1908: Έλεγχος μέσω δικαστικών αποφάσεων.

Από το 1897, η εταιρεία Edison είχε προσπαθήσει να εξαναγκάσει τους ανταγωνιστές της να μην λειτουργούν, μηνύοντας τους για παραβίαση του διπλώματος ευρεσιτεχνίας. Ο Edison ισχυρίστηκε ότι κατέχει τα βασικά διπλώματα ευρεσιτεχνίας στις κάμερες, τους προβολείς και τα αποθέματα ταινιών. Ορισμένες εταιρείες, όπως η Vitagraph, πλήρωσαν στην Edison ένα τέλος άδειας για να μπορέσουν να συνεχίσουν να παράγουν. Μετά την

απόφαση του δικαστηρίου υπέρ του Edison το 1904, άλλες εταιρείες άρχισαν να καταβάλουν τέτοια τέλη. Η American Mutoscope & Biograph (AM&B), ωστόσο, αρνήθηκε να συνεργαστεί με τον Edison, καθώς η κάμερα Biograph είχε διαφορετικό μηχανισμό και ξεχωριστά διπλώματα ευρεσιτεχνίας. Στις αρχές του 1907, ένα εφετείο εξέδωσε μια σημαντική απόφαση. Ο Edison μήνυσε και πάλι την AM&B για παραβίαση του διπλώματος ευρεσιτεχνίας της για την κάμερα. Η απόφαση επιβεβαίωσε εκ νέου ότι η κάμερα με κυλίνδρους της AM&B ήταν αρκετά διαφορετική και δεν παραβίασε το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας του Edison, που ήταν βασισμένο σε οδοντοτούς τροχούς. Η απόφαση ανέφερε επίσης, ότι άλλα σχέδια κάμερας που χρησιμοποιούνταν επί του παρόντος παραβίαζαν αυτό το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας. Ως αποτέλεσμα, όλες οι εταιρείες παραγωγής και οι εισαγωγείς υπέθεσαν ότι έπρεπε να πληρώσουν είτε την AM&B είτε την Edison για να παραμείνουν στην δουλειά.

Ο ανταγωνισμός μεταξύ Edison και AM&B έγινε πιο έντονος το 1908. Ο Έντισον αποφάσισε να μηνύσει την AM&B ξανά, αυτή τη φορά ισχυριζόμενος ότι ο τελευταίος είχε παραβιάσει τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας του, στο απόθεμα ταινιών. Η AM&B ανταπέδωσε αγοράζοντας το δίπλωμα ευρεσιτεχνίας για το βρόχο Latham και μήνυσε τον Edison για χρήση αυτής της συσκευής στις κάμερες και τους προβολείς της. Οι δύο εταιρείες δημιούργησαν ανταγωνιστικές ρυθμίσεις αδειοδότησης στις αρχές του 1908.

Ο αγώνας της αναπτυσσόμενης αμερικανικής κινηματογραφικής βιομηχανίας

39 μέλη της Ένωσης Edison Licensees πλήρωσαν τον Edison για να συνεχίσουν να κάνουν ταινίες και η Biograph Association of Licensees έβγαζε χρήματα κυρίως από ξένες εταιρείες και εισαγωγείς που ήθελαν να φέρουν ταινίες στην αμερικανική αγορά. Στην αγορά ταινιών δημιουργήθηκε χάος. Οι εκθέτες χρειάζονταν πάρα πολλές ταινίες, αλλά οι παραγωγοί ήταν τόσο απασχολημένοι να πολεμούν μεταξύ τους που δεν μπορούσαν να κυκλοφορήσουν αρκετούς τίτλους. Ωστόσο, κατά την ίδια περίοδο, η Edison και η AM&B αποφάσισαν να συνεργαστούν. Δημιούργησαν μια ξεχωριστή εταιρεία που θα ελέγχει όλους τους ανταγωνιστές με την κατοχή και την επιβολή τελών αδειοδότησης στα υπάρχοντα βασικά διπλώματα ευρεσιτεχνίας. Τον Δεκέμβριο του 1908, δημιουργήθηκε η εταιρεία Motion Picture Patents Company (MPPC), με επικεφαλής τους Edison και AM&B. Αρκετές άλλες εταιρείες παραγωγής ανήκαν στο MPPC: Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin και Kalem. Για να συνεχίσει να λειτουργεί, καθένα από αυτά έπρεπε να πληρώσει τέλη στις δύο κύριες εταιρείες (αν και στη Vitagraph, η οποία είχε συνεισφέρει σε δίπλωμα ευρεσιτεχνίας στη συμφωνία, πήρε πίσω ένα μέρος των τελών άδειας). Σε μια προσπάθεια να αποκτήσει μεγαλύτερο μερίδιο της αμερικανικής αγοράς, το MPPC περιόρισε αυστηρά τον αριθμό ξένων εταιρειών που θα μπορούσαν να συμμετάσχουν και να εισαγάγουν ταινίες. Η Pathe, ο μεγαλύτερος εισαγωγέας, και η Melies έγιναν δεκτές στο MPPC, όπως και ο George Kleine, μια μεγάλη εταιρεία του Σικάγου που εισήγαγε ευρωπαϊκές ταινίες από τους Gaumont και Urban-Eclipse (αγγλό-γαλλική εταιρεία). Αρκετές ευρωπαϊκές εταιρείες, όπως η Great Northern (Nordisk) και όλες οι ιταλικές εταιρείες, έκλεισαν. Αν και ξένες εταιρείες συνέχισαν να λειτουργούν στις Ηνωμένες Πολιτείες, τόσο στο MPPC όσο και ως ανεξάρτητοι, δεν ανέκτησαν ποτέ το μεγάλο μερίδιο της αγοράς που είχαν απολαύσει πριν

από το 1908. Η Γαλλία και η Ιταλία εξακολούθησαν να είναι οι ηγέτες σε αγορές εκτός των Ηνωμένων Πολιτειών μέχρι τον Πρώτο Παγκόσμιο Πόλεμο. Το MPPC ήλπιζε να ελέγξει και τις τρεις φάσεις της βιομηχανίας: παραγωγή, διανομή και έκθεση. Μόνο εταιρείες με άδεια μπορούσαν να κάνουν ταινίες. Μόνο εταιρείες διανομής με άδεια θα μπορούσαν να τις διανείμουν. Και όλα τα θέατρα που ήθελαν ταινίες από μέλη του MPPC έπρεπε να καταβάλουν εβδομαδιαία αμοιβή για αυτό το προνόμιο. Ο Eastman Kodak συμφώνησε να πουλήσει μετοχές ταινιών μόνο σε μέλη του MPPC, και σε αντάλλαγμα δεν θα αγόραζαν απόθεμα εκτός από την Kodak. Αυτή η ρύθμιση έθεσε το στάδιο για έλεγχο σε ολόκληρη την αγορά ταινιών των ΗΠΑ από ένα ολιγοπώλιο. Όταν μια εταιρεία κυριαρχεί στην αγορά της, η εταιρεία αυτή έχει το μονοπώλιο. Σε ένα ολιγοπώλιο, ένας μικρός αριθμός επιχειρήσεων συνεργάζονται για τον έλεγχο της αγοράς και τον αποκλεισμό εισόδου νέων εταιρειών. Μέλη του ολιγοπωλίου του MPPC προσπάθησαν να εξαλείψουν όλες τις άλλες εταιρείες απειλώντας να τις μηνύσουν για παραβίαση διπλώματος ευρεσιτεχνίας. Ένας παραγωγός που χρησιμοποιούσε φωτογραφική μηχανή χωρίς να πληρώσει το MPPC κινδύνευε να παραπεμφθεί στο δικαστήριο. Το ίδιο ισχύει και για τους εκθέτες, δεδομένου ότι η MPPC ισχυρίστηκε ότι έλεγχε τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας που κάλυπταν τους προβολείς τους. Κατά το 1909, η αμερικανική κινηματογραφική βιομηχανία άρχισε να σταθεροποιείται. Τα μέλη του MPPC κατάρτισαν τακτικό πρόγραμμα εβδομαδιαίων κυκλοφοριών. Οι νεότερες ταινίες κόστιζαν περισσότερο και μειώνονταν σε αξία αφού είχαν προβληθεί για λίγο (μια κατάσταση που έχει επιβιώσει μέχρι σήμερα σε ένα σύστημα προβολών και παραθύρων). Ένας κύλινδρος έγινε το τυπικό μήκος της ταινίας. Κάθε τροχός νοικιάστηκε στην ίδια τιμή, όποια κι αν ήταν η ταινία, αφού οι παραγωγοί έβλεπαν τις ταινίες ως τυποποιημένα προϊόντα, όπως τα λουκάνικα.

1909-1915: Οι ανεξάρτητοι αντεπιτίθενται.

Ωστόσο, το MPPC αντιμετώπισε προκλήσεις. Δεν ήταν όλοι οι παραγωγοί, οι διανομείς και οι εκθέτες πρόθυμοι να πληρώσουν τέλη στην Edison και την AM&B. Οι εκθέτες που είχαν αγοράσει τους προβολείς τους ενοχλήθηκαν. Υπολογίζεται ότι περίπου 6.000 θέατρα συμφώνησαν να καταβάλουν την εβδομαδιαία χρέωση, αλλά και άλλα 2.000 αρνήθηκαν. Τα θέατρα χωρίς άδεια παρείχαν μια αγορά που θα μπορούσαν να εξυπηρετήσουν οι παραγωγοί και οι διανομείς χωρίς άδεια. Αυτό το τμήμα της βιομηχανίας αναγνωρίστηκε σύντομα ως ανεξάρτητοι. Τον Απρίλιο του 1909, το πρώτο αποτελεσματικό χτύπημα εναντίον του MPPC έγινε όταν ο Carl Laemmle, ο οποίος διοικούσε τη μεγαλύτερη αμερικανική εταιρεία διανομής, επέστρεψε την άδειά του. Ξεκίνησε την Independent Motion Picture Company (IMP), μια μικρή εταιρεία που αργότερα θα αποτελούσε τη βάση για το Universal στούντιο. Μέσα στα επόμενα χρόνια, ξεκίνησαν περισσότερες από δώδεκα ανεξάρτητες εταιρείες σε ολόκληρη τη χώρα, συμπεριλαμβανομένων των Thanhouser, Solax (διευθύνεται από την Alice Guy Biache, πρώην Gaumont στη Γαλλία) και τη New York Motion Picture Company, με επικεφαλής τον Thomas H. Ince, ο οποίος θα γίνει ένας από τους σημαντικότερους παραγωγούς της δεκαετίας του 1910. Ανεξάρτητα θέατρα θα μπορούσαν να νοικιάσουν ταινίες από τις ευρωπαϊκές εταιρείες που έκλεισαν από τη συμφωνία του MPPC. Προσπαθώντας να αποφύγουν αγωγές παραβίασης διπλωμάτων ευρεσιτεχνίας από το MPPC, ανεξάρτητες εταιρείες ισχυρίστηκαν ότι χρησιμοποιούν κάμερες που

χρησιμοποιούσαν διαφορετικούς μηχανισμούς. Ανταποκρινόμενο στο ανεξάρτητο κίνημα, το MPPC δημιούργησε τη Γενική Εταιρεία Κινηματογράφου (General Film Company) το 1910 ως προσπάθεια απόκτησης του μονοπωλίου της διανομής. Η General Film Company επρόκειτο να κυκλοφορήσει όλες τις ταινίες των παραγωγών της MPPC. Το MPPC προσέλαβε επίσης ντετέκτιβ για να αποκτήσει αποδεικτικά στοιχεία ότι οι παραγωγοί χρησιμοποιούν κάμερες με το βρόχο Latham και άλλες συσκευές που κατοχυρώθηκαν με δίπλωμα ευρεσιτεχνίας από το MPPC. Μεταξύ 1909 και 1911, το MPPC άσκησε αγωγές εναντίον σχεδόν όλων των ανεξάρτητων παραγωγών για χρήση καμερών που παραβίαζαν τα διπλώματα ευρεσιτεχνίας. Μια τέτοια αγωγή, εναντίον του IMP της Laemmle, βασίστηκε στο δίπλωμα ευρεσιτεχνίας Latham-loop. Το 1912, τα δικαστήρια αποφάσισαν κατά του MPPC, με την αιτιολογία ότι η τεχνική του βρόχου Latham είχε προβλεφθεί σε προηγούμενα διπλώματα ευρεσιτεχνίας. Κατά συνέπεια, ανεξάρτητες εταιρείες θα μπορούσαν να χρησιμοποιούν οποιαδήποτε κάμερα χωρίς να φοβούνται δικαστικές διαφορές. Αυτή η δικαστική απόφαση ήταν ένα σοβαρό πλήγμα για το MPPC. Επίσης το 1912, η αμερικανική κυβέρνηση κίνησε διαδικασίες εναντίον του MPPC ως καταπιστεύματος (έναν όμιλο εταιρειών που ενεργούσαν με άδικο περιορισμό του εμπορίου) .Η υπόθεση αποφασίστηκε κατά του MPPC το 1915. Μέχρι εκείνο το σημείο, ωστόσο, ορισμένες ανεξάρτητες εταιρείες είχαν συνετά συμμαχήσει με τους εθνικούς διανομείς και επέλεξαν τη νέα μορφή μεγάλου μήκους ταινιών. Αντιθέτως, ορισμένα πρώην μέλη του MPPC είχαν πέσει θύματα κακοδιαχείρισης. Ως αποτέλεσμα, στις αρχές της δεκαετίας του 1910, αρκετά μέλη του ανεξάρτητου τομέα της βιομηχανίας άρχισαν να δημιουργούν το νέο, σταθερό ολιγοπώλιο που θα αποτελούσε την κινηματογραφική βιομηχανία του Χόλιγουντ.

3. Πρωτότυπο κείμενο

The international expansion of the cinema , 1905-1912

Before 1904, the cinema led a somewhat vagrant existence. Producers sold film prints, and exhibitors showed them in vaudeville houses, music halls, rented theaters, and fairground tents. The same prints were often resold and continued to circulate for years, becoming ever more battered. Around 1905, however, the film industry expanded and stabilized. Permanent theaters were devoted especially to film, and production expanded to meet increased demand. Italy and Denmark joined the ranks of important producing countries, and filmmaking on a smaller scale emerged in many other lands. After 1905, films grew longer, using more shots and telling more complex stories. Filmmakers explored new techniques for conveying narrative information. Perhaps no other era has seen such extensive changes in films' formal and stylistic traits.

FILM PRODUCTION IN EUROPE

France: Pathe versus Gaumont

During this period, the French film industry was still the largest, and its movies were the ones most frequently seen around the world. The two main firms, Pathe Freres and Gaumont, continued to expand, and other companies were formed in response to an increased demand from exhibitors. As in many western countries, workers were winning a shorter workweek and thus had more leisure time for inexpensive entertainments. The French firms also courted a wider middle-class audience. From 1905 to 1906, the French film industry grew rapidly. Pathe was already a large company, with three separate studios. It was also one of the earliest film companies to become vertically integrated. A vertically integrated firm is one controlling the production, distribution, and exhibition of a film. As we shall see time and again in this book, vertical integration has been a major strategy pursued by film companies and often a measure of their strength. Pathe made its own cameras and projectors, produced films, and manufactured the film stock for release prints. In 1906, Pathe also began buying theaters. The following year, the firm began to distribute its own films by renting rather than selling them to exhibitors. By then, it was the largest film company in the world. Over the next few years, it started distributing films made by other companies as well. By 1905, Pathe employed six filmmakers, still overseen by Ferdinand Zecca, each making a film a week. The films encompassed a variety of genres: actualities, historical films, trick films, dramas, vaudeville acts, and chases. During 1903 and 1904, Pathe created an elaborate system for hand-stenciling color onto release prints. Stencils were painstakingly cut from a copy of the film itself, with a different stencil for each color. Assembly lines of women workers then painted the colors frame by frame on each release print. Pathe reserved color for trick films and films displaying flowers or elegantly dressed women. Such hand-coloring continued until the early sound era. Among Pathe's most profitable films were series starring popular comics: the "Boireau" series (with Andre Deed), the "Rigadin" films (with

the music-hall star Prince), and, above all, the Max Linder series. Linder's films reflected the industry's growing bid for respectability by being set in a middle-class milieu Max typically suffered embarrassment in social situations, such as wearing painfully tight shoes to an elegant dinner. He was often thwarted in love; in *Une ruse de mari* ("The Husband's Ruse"), he unsuccessfully tries to commit suicide in various ways, calling upon his valet to fetch a knife, a gun, and so on. Linder's films were enormously influential. Charles Chaplin once referred to Linder as his "professor" and himself as Linder's "disciple." ¹ Linder worked in both the United States and France from 1909 until his death in 1925. Aside from being a vertically integrated firm, Pathe also used the strategy of horizontal integration. This term means that a firm expands within one sector of the film industry, as when one production firm acquires and absorbs another one. Pathe enlarged its film production by opening studios in such places as Italy, Russia, and the United States. From 1909 to 1911, its Moscow branch made about half the films produced in Russia. Pathe's main French rival, Gaumont, also expanded rapidly. After finishing its new studio in 1905, the firm took on additional filmmakers. Alice Guy trained this staff and turned to making longer films herself. Among the new filmmakers was scriptwriter and director Louis Feuillade, who took over the supervision of Gaumont's films when Guy left in 1908. He became one of the silent cinema's most important artists, and his career paralleled Gaumont's fortunes until the 1920s. Feuillade was extraordinarily versatile, making comedies, historical films, thrillers, and melodramas. Following Pathe's lead, other companies and entrepreneurs opened film theaters, aiming at affluent consumers. Such theaters often showed longer and more prestigious films. Prosperity in the French industry and in film exports led to the formation of several smaller firms during this period. One of these had a significant impact. As its name suggests, the Film d'Art company, founded in 1908, identified itself with elite tastes. One of its first efforts was *The Assassination of the Duke de Guise* (1908, Charles Le Bargy and Andre Calmettes). Using stage stars, a script by a famous dramatist, and an original score by classical composer Camille Saint-Saens, the film told the story of a famous incident in French history. It was widely shown and had a successful release in the United States. *The Assassination of the Duke de Guise* and similar works created a model of what art films should be like. The Film d'Art company, however, lost money on most of its productions and was sold in 1911. On the whole, the French industry prospered. By 1910, the traveling fetes foraines had dwindled, and large film theaters were the rule. During the same era, however, French firms were facing challenges in the lucrative American market and would soon lose their dominance over world markets.

Italy:

Growth through Spectacle Italy came somewhat late to the film production scene, but beginning in 1905 its film industry grew rapidly and within a few years, somewhat resembled that of France. Although films were produced in several cities, Rome's Cines firm (founded in 1905) and Turin's Ambrosio (1905) and Itala (1906) soon emerged as the principal companies. The new firms were handicapped by a lack of experienced personnel, and some lured artists away from French firms. For example, Cines hired one of Pathe's main filmmakers, Gaston Velie, as its artistic director. As a result, some Italian films were

imitations, even remakes, of French movies. Exhibition also expanded rapidly. Italy depended less than other European countries on films being shown in traveling fairs and other temporary venues. Instead, many permanent theaters opened. Thus, in Italy, cinema won respect as a new art form earlier than in other countries. Italian producers moved toward art films at about the same time that Film d'Art was making *The Assassination of the Due de Guise*. In 1908, the Ambrosio company made *The Last Days of Pompeii*, the first of many adaptations of Edward Bulwer-Lytton's historical novel. As a result of this film's popularity, the Italian cinema became identified with historical spectacle. By 1910, Italy was probably second only to France in the number of films it sent around the world. Partly because Italian producers catered to permanent film theaters, they were among the first who consistently made films of more than one reel (that is, longer than fifteen minutes). For example, in 1910, a major director of the period, Giovanni Pastrone, made *La Caduta di Troia* in three reels. The triumph of this and similar films encouraged Italian producers to make longer, more expensive epics, a trend that culminated in the mid-1910s. Not all Italian films were epics, however. For example, beginning in 1909, producers again imitated the French by creating several comic series. Itala hired Pathe's actor Andre Deed, who briefly abandoned his Boireau character to become Cretinetti ("Little Cretin"). Other companies found French or Italian comics to build series around, such as Ambrosio's Robinet and Cines's Polidor . These films were much cheaper than epics. They were also livelier and more spontaneous, and they became internationally popular. Hundreds of such films were made, but the fad gradually declined during the 1910s.

Denmark:

Nordisk and Ole Olsen

That a small country like Denmark became a significant player in world cinema was largely due to entrepreneur Ole Olsen. He had been an exhibitor, initially using a peepshow machine and later running one of the first movie theaters in Copenhagen. In 1906, he formed a production company, Nordisk, and immediately began opening distribution offices abroad. Nordisk's breakthrough came in 1907 with *Lion Hunt*, a fiction film about a safari. Because two lions were actually shot during the production, the film was banned in Denmark, but the publicity generated huge sales abroad. The company's New York branch, established in 1908, sold Nordisk films under the brand name Great Northern. In the same year, Olsen completed the first of four glass studios for indoor production. Nordisk films quickly established an international reputation for excellent acting and production values. Nordisk specialized in crime thrillers, dramas, and somewhat sensationalistic melodramas, including "whiteslave" (prostitution) stories. Olsen had a circus set permanently installed, and some of the firm's major films were melodramas of circus life, such as *The Four Devils* (1911, Robert Dineson and Alfred Lind) and *Dødspring til Hest i Cirkus-Kuplen* (" Death Jump on Horseback from the Circus Dome," 1912, Eduard Schnedler-Sorensen). The latter film concerns a count who loses his fortune through covering the gambling debts of a friend. His skill at riding horses allows him to work in a circus, where he becomes romantically involved with two women). One of them jealously tries to kill him by causing his horse to plunge from a high platform; the second nurses him back to health. Rival producers admired

such films for compressing abrupt plot twists and highly emotional situations into two or three reels. Although a few smaller companies started up during this period, Olsen eventually managed either to buy them or to drive them out of business. Nevertheless, it was one of these short-lived small firms that made the two-reeler *The Abyss* (1910, Urban Gad), which brought instant fame to actress Asta Nielsen. Indeed, like Max Linder, she was one of the first international film stars. Dark and thin, with large, intense eyes, she possessed an unconventional beauty. She often played women destroyed by love: seduced and abandoned, or sacrificing themselves for the happiness of the men they love. Nielsen was equally adept at comedy, however, and, although she had trained in the theater, she was one of the earliest screen performers whose style seemed to owe nothing to the stage. Nielsen went on to work in Germany, where she became one of the mainstays of the industry. The Danish industry remained healthy until World War I cut off many of its export markets.

Other Countries

Led by Cecil Hepworth's production company, England remained a significant force in world film markets. Its 1905 film *Rescued by Rover* was one of the biggest international hits of its day. Film making spread to other countries as well. The earliest systematic production in Japan, for example, was launched in 1908. Most films made there were apparently records of kabuki plays, filmed in static long shots. A few German production companies started up, though the industry did not begin to flourish until 1913. Pathe dominated Russian film making, but several domestic firms also established themselves. In other countries, small production companies appeared, produced a few films, and vanished. None challenged France, Italy, Denmark, and the United States as the ruling industries on the international scene.

THE STRUGGLE FOR THE EXPANDING AMERICAN FILM INDUSTRY

Today, Hollywood dominates the international market in entertainment media, as it does in many other industries. Before World War I, however, the United States was not yet the world 's most economically important country. Great Britain still ruled the waves; its ships carried more goods than did those of any other country, and London was the globe's financial center. It was the war that allowed the United States to surpass England and other European countries. Prior to the war, American film firms concentrated on the swiftly expanding domestic demand and paid less attention to foreign markets. U. S. companies were also still struggling among themselves for power in the new industry. Between 1905 and 1912, American producers, distributors, and exhibitors tried to bring some stability to the shifting and confused film business. Only then would they be able to turn greater attention to export.

The Nickelodeon Boom

By 1905, films were showing in most of the available vaudeville houses, local theaters, and other venues. The main trend in the American film industry from 1905 to 1907 was the

rapid multiplication of film theaters. These were typically small stores, installed with fewer than two hundred seats. Admission was usually a nickel (hence the term nickelodeon) or a dime for a program running fifteen to sixty minutes. Most nickelodeons had only one projector. During reel changes a singer might perform a current song, accompanied by lantern slides. Nickelodeons spread for several reasons. When production companies turned away from actualities toward story films, moviegoing became less a novelty and more a regular entertainment. Shorter workweeks left more time for entertainment. In addition, film producers took to renting rather than selling films. Since exhibitors no longer had to keep running the same films until they made back their purchase price, they could change their programs two, three, even seven times a week. As a result, some of their patrons returned regularly. Nickelodeons could run the same brief programs over and over continuously, from late morning to midnight. Many exhibitors made huge profits. Nickelodeons had advantages over earlier forms of exhibition. Unlike amusement parks, they were not seasonal. They were cheaper than vaudeville houses and more regularly available than traveling exhibitions. Expenses were low. Spectators typically sat on benches or in simple wooden seats. There were seldom newspaper advertisements to alert patrons in advance concerning programs. Patrons usually either attended on a regular basis or simply dropped in. The front of the theater displayed hand-painted signs with the names of the films, and there might be a phonograph or barker attracting the attention of passersby. There was almost always some sound accompaniment. The exhibitor might lecture along with the film, but piano or phonograph accompaniment was probably more common. In some cases, actors stood behind the screen and spoke dialogue in synchronization with the action on the screen. More frequently, people used noisemakers to create appropriate sound effects (2.9). In the days before 1905, when films had mainly been shown in vaudeville theaters or by touring lecturer exhibitors, admission prices were often twenty-five cents or more—too much for most blue-collar workers. Nickel theaters, however, opened films to a mass audience, many of them immigrants. Nickelodeons clustered in business districts and working-class neighborhoods in cities. Blue-collar workers could attend theaters near their homes, while secretaries and office boys caught a show during the lunch hour or before taking public transport home after work. Women and children made up a significant proportion of city audiences, stopping in for a break while shopping. In small towns, a nickelodeon might be the only place showing films, and people from all strata of society would watch movies together. Although films continued to be shown in vaudeville houses and by a few touring exhibitors, by 1908, nickelodeons had become the main form of exhibition. As a result, many more movies were needed by the new distributors, or film exchanges, that bought prints from the producers. A single nickelodeon, using three films in a program that changed three times a week, would rent about 450 titles a year! During the nickelodeon boom, most films came from abroad. Pathe, Gaumont, Hepworth, Cines, Nordisk, and other European firms flooded the weekly release schedules. Since there were far more theaters in the United States than in any other country, a huge number of copies could be sold to exchanges there. Such sales helped keep the English industry healthy and allowed the Italian and Danish industries to expand quickly. The nickelodeons also launched the careers of several important businessmen. The Warner brothers got their start as nickelodeon exhibitors. Carl Laemmle, later the founder of Universal, opened his first nickelodeon in Chicago in

1906. Louis B. Mayer, who became the second “ M” of MGM (Metro-GoldwynMayer), ran a small theater in Haverhill, Massachusetts. Other studio executives who started out running nickelodeons included Adolph Zukor (later head of Paramount), William Fox (who formed the company that became 20th Century-Fox), and Marcus Loew (whose Loew’s was the parent company of MGM). These men would help create the basic structure of the Hollywood studio system during the 1910s.

The Motion Picture Patents

Company versus the Independents

In the meantime, however, the nickelodeon boom spurred intense competition. The more established leaders of the industry consolidated power among themselves and tried to exclude newcomers. They realized that control of the burgeoning film industry would be highly profitable.

1907-1908: Control through Litigation

Since 1897, the Edison company had tried to force its competitors out of business by suing them for patent infringement. Edison claimed to own the basic patents on motion picture cameras, projectors, and film stock. Some companies, like Vitagraph, paid Edison a license fee to be able to go on producing. After a court decision went in Edison's favor in 1904, other companies joined in paying such fees. American Mutoscope & Biograph (AM&B), however, refused to cooperate with Edison, since its Biograph camera had a different mechanism and separate patents. In early 1907, an appeals court handed down an important decision. Edison had again sued AM&B for infringement of its camera patent. The decision reaffirmed that AM&B's roller-driven camera was sufficiently different and did not infringe Edison's patent, based on sprocket gears. The decision also stated, however, that other camera designs currently in use did infringe that patent. As a result, all production companies and importers assumed that they had to pay either AM&B or Edison to stay in business. The rivalry between Edison and AM&B became more intense in 1908. Edison decided to sue AM&B yet again, this time claiming that the latter had infringed its patents on film stock. AM&B countered by buying the patent for the Latham loop and suing Edison for using this device in its cameras and projectors. The two firms set up rival licensing arrangements in early 1908: members of the Association of Edison Licensees paid Edison in order to go on making films, and the Biograph Association of Licensees collected money mostly from foreign companies and importers who wanted to bring films into the American market. The film market approached chaos. Exhibitors needed a great many films, but producers were so busy fighting each other that they could not release enough titles. During this same period, however, Edison and AM&B decided to cooperate. They created a separate company that would control all competitors by owning and charging licensing fees on the existing key patents. In December of 1908, the Motion Picture Patents Company (MPPC), headed by Edison and AM&B, was created. Several other production companies belonged to the

MPPC: Vitagraph, Selig, Essanay, Lubin, and Kalem. To keep operating, each of these had to pay fees to the two main companies (though Vitagraph, which had contributed a patent to the arrangement, got back a portion of the license fees). In an attempt to gain a larger share of the U. S. market, the MPPC strictly limited the number of foreign firms that could join and import films. Pathe, the largest importer, and Melies were allowed into the MPPC, as was George Kleine, a major Chicago firm that imported European films by Gaumont and Urban-Eclipse (an English-French company). Several European companies, such as Great Northern (Nordisk) and all Italian firms, were shut out. Although foreign companies continued to operate in the United States, both in the MPPC and as independents, they never regained the large share of the market that they had enjoyed before 1908. France and Italy continued to be the leaders in markets outside the United States until World War I. The MPPC hoped to control all three phases of the industry: production, distribution, and exhibition. Only licensed companies could make films. Only licensed distribution firms could release them. And all theaters wanting films made by members of the MPPC had to pay a weekly fee for the privilege. Eastman Kodak agreed to sell film stock only to members of the MPPC, and in return they would buy no stock except from Kodak. This arrangement set the stage for control over the entire U. S. film market by an oligopoly. When one company dominates its market, that firm has a monopoly. In an oligopoly, a small number of firms cooperate to control the market and block the entry of new companies. Members of the MPPC's oligopoly tried to eliminate all other firms by threatening to sue for patent infringement. A producer who used a film camera without paying the MPPC risked being taken to court. The same was true for exhibitors, since the MPPC claimed to control the patents covering their projectors. During 1909, the American film industry stabilized somewhat. MPPC members set up a regular schedule of weekly releases. Newer films cost more and declined in value after they had been shown for a while (a situation that has survived to the present in a system of runs and windows). One reel became the standard film length. Each reel rented for the same price, whatever the film was, since producers viewed films as standard products, like sausages.

1909-1915: The Independents Fight Back

Still, the MPPC encountered challenges. Not all producers, distributors, and exhibitors were willing to pay fees to Edison and AM&B. Exhibitors who had purchased their projectors outright were particularly annoyed. It is estimated that about 6,000 theaters agreed to pay the weekly fee, but another 2,000 refused. The unlicensed theaters provided a market that unlicensed producers and distributors could serve. This portion of the industry was soon identified as the independents. In April 1909, the first effective blow against the MPPC was dealt when Carl Laemmle, who ran the largest American distribution firm, turned in his license. He started the Independent Motion Picture Company (IMP), a small firm that would later form the basis for the Universal studio. Within the next few years, more than a dozen other independent companies started up across the country, including Thanhouser, Solax (run by Alice Guy Biache, formerly of Gaumont in France), and the New York Motion Picture Company, headed by Thomas H. Ince, who would become one of the most important producers of the 1910s. Independent theaters could rent films from the European companies

shut out of the MPPC arrangement. Trying to avoid patent-infringement suits by the MPPC, independent companies claimed to be using cameras that employed different mechanisms. Responding to the independent movement, the MPPC created the General Film Company in 1910 as an attempt to monopolize distribution. The General Film Company was to release all the films made by MPPC producers. The MPPC also hired detectives to gain evidence that producers were using cameras with the Latham loop and other devices patented by the MPPC. Between 1909 and 1911, the MPPC brought lawsuits against nearly all of the independent producers for using patent-infringing cameras. One such suit, against Laemmle's IMP, was based on the Latham-loop patent. In 1912, the courts ruled against the MPPC, on the grounds that the technique of the Latham loop had been anticipated in earlier patents. Consequently, independent companies could use any camera without fearing litigation. This court decision was a severe blow to the MPPC. Also in 1912, the American government began proceedings against the MPPC as a trust (a group of companies acting in unfair constraint of trade). The case was decided against the MPPC in 1915. By that point, however, a number of the independent firms had wisely allied themselves with national distributors and opted for the new feature-film format. In contrast, some former members of the MPPC had become victims of mismanagement. As a result, during the early 1910s, several members of the independent sector of the industry began to create the new, stabler oligopoly that would form the Hollywood film industry.

4. Σχολιασμός της μετάφρασης αποσπάσματος απο το βιβλίο Film history: An introduction (Kristin Thompson, David Bordwell)

4.1 Σχολιασμός

Το απόσπασμα που επέλεξα να μεταφράσω σε αυτή την πτυχιακή εργασία αποτελεί μέρος του βιβλίου Film history : An introduction (Kristin Thompson , David Bordwell) . Το βιβλίο θα μπορούσε να θεωρηθεί μια παγκόσμια έρευνα για την εξέλιξη και την Ιστορία του Κινηματογράφου , μέσα σε αυτό γίνεται περιγραφή των πρώτων ταινιών και τεχνικών που χρησιμοποιήθηκαν για την δημιουργία τους , αναλύει το πως η ίδια η κινηματογραφική παραγωγή καθόρισε τα είδη των ταινιών που υπάρχουν και πως αυτά εξελίχθηκαν , απο τις πρώτες ταινίες που δημιουργήθηκαν και αναδεικνύει την διαδρομή της παραγωγής ταινιών σε όλο τον κόσμο . Παρουσιάζει την εξέλιξη του κινηματογράφου μέσα από τις βασικές του έννοιες και τα γεγονότα που ακολούθησαν μέχρι την άνοδο της κινηματογραφικής βιομηχανίας , αποτυπώνοντας τα αποτελέσματα της έρευνας μέσα από πηγές .

Το δεύτερο κεφάλαιο , από το οποίο έχει παρθεί και το απόσπασμα με το οποίο ασχολείται η παρούσα πτυχιακή εργασία , αναφέρεται στα πρώτα βήματα της παραγωγής ταινιών στην Ευρώπη, αλλά και στην εξέλιξη, την εξάπλωση και την κυριαρχία της Αμερικής σε αυτόν

τον κλάδο. Ταυτόχρονα, παρουσιάζει τα κυρίαρχα ονόματα στην βιομηχανία του κινηματογράφου, τόσο στην Ευρώπη, όσο και στην Αμερική. Επιπλέον, μέσα σε αυτό το κεφάλαιο γίνεται αναφορά στις βασικές εταιρείες παραγωγής ταινιών οι οποίες συνέβαλαν στην εξάπλωση του κινηματογράφου παγκοσμίως και στους σημαντικότερους δημιουργούς ταινιών εκείνης της εποχής, οι οποίοι άνοιξαν τον δρόμο για την σημερινή παραγωγή ταινιών. Τέλος, στο ίδιο κεφάλαιο παρουσιάζονται επίσης, οι πρώτοι χώροι όπου λειτούργησαν ως κινηματογράφοι καθώς και η εξέλιξη τους σε αυτό που γνωρίζουμε σήμερα . Το συγκεκριμένο βιβλίο , όπως έχει ήδη αναφερθεί , αποτελεί ουσιαστικά μια έρευνα για την πορεία του κινηματογράφου και την ανάδειξη του ως το κυρίαρχο μέσο προβολής ταινιών και θεάματος παγκοσμίως .

Στην συνέχεια , το επόμενο το οποίο θα πρέπει να αναφέρουμε για το κείμενο,, ώστε να προχωρήσουμε στην ανάλυση της μετάφρασης και να την κατανοήσουμε καλύτερα, είναι τα βασικά κειμενικά χαρακτηριστικά του, δηλαδή ποιό είναι το είδος του κειμένου , σε ποιο κοινό απευθύνεται και ποια είναι η χρήση της γλώσσας μέσα στο κείμενο . Το απόσπασμα με το οποίο έχω ασχοληθεί , είναι γραμμένο σε απλό ύφος, με λεξιλόγιο απλό και ορολογία την οποία μπορεί να κατανοήσει και να προσεγγίσει το ευρύ κοινό . Είναι γραμμένο για το ευρύ κοινό και ο αναγνώστης δεν χρειάζεται να έχει ιδιαίτερες γνώσεις κάποιας συγκεκριμένης ορολογίας για τη κατανόηση του . Το κείμενο στο οποίο κατέληξα , ύστερα από την μετάφραση του κειμένου πηγή, αποτελεί μια ομοιολεειτουργική μετάφραση, καθώς σέβεται το ύφος και το λεξιλόγιο του κειμένου πηγή . Είναι γραμμένο σε απλό ύφος, με απλό και κατανοητό λεξιλόγιο και όπως και το πρωτότυπο είναι γραμμένο με στόχο την κατανόηση του από το ευρύ κοινό, το οποίο δεν χρειάζεται να έχει ιδιαίτερες γνώσεις της συγκεκριμένης ορολογίας .

4.2 Τεχνικές μετάφρασης

Για την μετάφραση του αποσπάσματος που επέλεξα αρχικά έπρεπε να αναζητήσω σε βάσεις δεδομένων και παράλληλα κείμενα την κατάλληλη μετάφραση και χρήση των όρων που χρησιμοποιούνται στο κείμενο . Στην συνέχεια έκανα καταγραφή των μεταφραστικών προβλημάτων που εντόπισα, για την σωστή επίλυση τους, με την κατάλληλη μέθοδο για κάθε ένα από αυτά . Στο κείμενο που δημιούργησα τα προβλήματα που εντόπισα και τα σημεία στα οποία θα σταθώ σ αυτή την ανάλυση αφορούν τις τρεις βασικές κατηγορίες μεταφραστικών προβλημάτων με βάση την ταξινόμηση της Nord .

Τα μεταφραστικά προβλήματα που μπορεί να κληθεί να αντιμετωπίσει ένας μεταφραστής κατά την διαδικασία της μετάφρασης του κειμένου πηγή σύμφωνα με την Nord (2014 : 145-152) χωρίζονται σε τέσσερις βασικές κατηγορίες . Αυτές είναι πρώτον , τα πραγματολογικά προβλήματα τα οποία προκύπτουν από τις διαφορές των περιστάσεων και μπορούν να εντοπιστούν με την σύγκριση των εξωκειμενικών παραγόντων , δεύτερον τα πολιτισμικά μεταφραστικά προβλήματα τα οποία προκύπτουν από τις νόρμες και τις συμβάσεις των δύο εμπλεκόμενων πολιτισμών , στη συνέχεια, υπάρχουν τα γλωσσικά μεταφραστικά προβλήματα που προκύπτουν από τις διαφορές του λεξιλογίου και της

σύνταξης των δύο γλωσσών και τέλος είναι τα ιδιάζοντα μεταφραστικά προβλήματα που αφορούν τα ειδικά γλωσσικά μεταφραστικά προβλήματα τις διάφορες εκφράσεις δηλαδή , που χρησιμοποιούνται και ποικίλλουν από κείμενο σε κείμενο . Με βάση αυτόν τον διαχωρισμό της Nord έχω κατηγοριοποιήσει τα προβλήματα που εντόπισα στο απόσπασμα το οποίο επέλεξα να μεταφράσω. Στην συνέχεια, παραθέτω τις λύσεις που επέλεξα για καθένα από αυτά, όπως θα δούμε στο επόμενο μέρος του σχολιασμού .

4.3 Μεταφραστικά προβλήματα και στρατηγικές

Σ' αυτό το μέρος του σχολιασμού θα προχωρήσω στην ανάλυση των προβλημάτων τα οποία εντόπισα και στις λύσεις τις οποίες επέλεξα για αυτά . Ένα από τα βασικά προβλήματα που αντιμετώπισα ανήκει στην κατηγορία των πραγματολογικών προβλημάτων με βάση τον διαχωρισμό της Nord που ανέφερα , αυτό είναι η μεταφορά των κύριων ονομάτων που υπάρχουν στο κείμενο πηγή στο κείμενο στόχο . Στο κείμενο πηγή υπάρχουν πολλά κύρια ονόματα καθώς και ονομασίες εταιρειών τα οποία αποτελούν μεταφραστικό πρόβλημα καθώς δεν είναι όλα γνωστά στο ελληνικό κοινό και κάποια από αυτά θα πρέπει να επεξηγηθούν ώστε το κείμενο να είναι εύκολα κατανοητό από το ευρύ κοινό . Για την επίλυση αυτού του μεταφραστικού προβλήματος , οι επιλογές που έχει ένας μεταφραστής είναι η αντιγραφή των ονομάτων όπως τα βρίσκουμε στο κείμενο πηγή , η μεταγραφή σε άλλο λεξιλόγιο αλλά και η αντικατάστασή τους . Στις περιπτώσεις που αφορούσαν ονόματα ευρέως γνωστά στο ελληνικό κοινό επέλεξα την μέθοδο της μεταγραφής (π.χ Charles Chaplin - Τσάρλι Τσάπλιν , Linder - Λίντερ ,) . Στις περιπτώσεις που τα ονόματα δεν ήταν γνωστά στο ελληνικό κοινό και επομένως δεν θα είχε ουσία η μετάφρασή τους επέλεξα να χρησιμοποιήσω την μέθοδο της αντιγραφής (π.χ Pathe , Gaumont , Deed , Gaston Velie , Charles Le Bargy) . Στην ίδια κατηγορία προβλημάτων , αντιμετώπισα και την μετάφραση ονομάτων εταιριών , στούντιο αλλά και του τίτλους των ταινιών . Στις περιπτώσεις που αφορούσαν ονομασίες που ήταν γνωστές στους έλληνες αναγνώστες επέλεξα την αντικατάστασή τους με τον γνωστό ελληνικό τίτλο (π.χ The Last Days of Pompeii - Τελευταίες Ημέρες της Πομπηίας) .

Στις περιπτώσεις στις οποίες πρόκειται για ονόματα που δεν είναι γνωστά και διαδεδομένα στο ελληνικό κοινό , επέλεξα την αντιγραφή τους (π.χ Une ruse de mari , Η Caduta de Troia) Στην μετάφραση των στούντιο από την άλλη πλευρά επέλεξα να τα αντιγράψω καθώς δεν θα μπορούσε να γίνει κάποια αλλαγή στην ονομασία τους , και επίσης στις περισσότερες περιπτώσεις αφορούν εταιρείες ήδη γνωστές στο ελληνικό κοινό με την αγγλική ονομασία τους , (π.χ Film d'Art , Spectacle Italy , Universal , Paramount , 20th Century-Fox)

Μελετώντας το συγκεκριμένο απόσπασμα του βιβλίου με το οποίο ασχολήθηκα , δεν εντόπισα ιδιωτισμούς ή ιδιαίτερα πολιτισμικά στοιχεία αλλά είχα να αντιμετωπίσω την απόδοση της ορολογίας του κειμένου . Το επόμενο πρόβλημα λοιπόν , που κλήθηκα να αντιμετωπίσω στην μεταφορά του κειμένου πηγή στο κείμενο στόχο ήταν η απόδοση αυτής της ειδικής ορολογίας που υπήρχε στο κείμενο . Αν και η ορολογία του κειμένου πηγή δεν

ήταν εξαιρετικά εξειδικευμένη και πάλι , έπρεπε να χρησιμοποιήσω την κατάλληλη στρατηγική για την μεταφορά της στο κείμενο στόχο . Για την μεταφορά αυτών των όρων αφού αναζήτησα την κατάλληλη μετάφραση σε διάφορες βάσεις δεδομένων , και λεξικά , σε κάποιες περιπτώσεις χρειάστηκε να κάνω και επιπλέον αλλαγές στην δομή του κειμένου για την καλύτερη προσαρμογή τους στο ελληνική μεταφορά του πρωτότυπου κειμένου . Ενώ σε άλλες περιπτώσεις που πρόκειται για όρους που χρησιμοποιούνται στην κινηματογραφική βιομηχανία με την αγγλική τους μορφή δεν έκανα καμία αλλαγή και επέλεξα την τεχνική της απλής αντιγραφής (Latham loop - βρόχος Latham) .

Σε άλλες περιπτώσεις χρησιμοποίησα την τεχνική της μεταγραφής καθώς δεν υπάρχουν αντίστοιχες μεταφράσεις για την ορολογία στην ελληνική γλώσσα (Most films made there were apparently records of kabuki plays - υπήρχαν προφανώς σε δίσκους από έργα Καμπούκι , The Nickelodeon Boom - Η άνοδος των νικελόντεονς) . Στην περίπτωση που υπήρχε ήδη μετάφραση για την ορολογία χρησιμοποίησα την μετάφραση που βρήκα στα βοηθήματα που χρησιμοποίησα , και την τεχνική της κατα λέξη μετάφρασης (literal translation Chesterman , 1997 :94) (roller-driven camera - κάμερα με κυλίνδρους , Τα διάτρητα κοβόντουσαν - Stencils were painstakingly cut , κάθετα ολοκληρωμένη - vertically integrated firm , εταιρεία οριζόντιας ολοκλήρωσης - horizontal integration , available vaudeville houses - θέατρα βαριετέ , comedies, historical films , thrillers , and melodramas - κωμωδίες , ιστορικές ταινίες, θρίλερ και μελοδράματα , sprocket gears - οδοντοτούς τροχούς) . Βλέπουμε πως ένα απο τα βασικά προβλήματα με το οποίο έπρεπε να ασχοληθώ ήταν η ορολογία του κειμένου και με την σωστή μεταφορά της στα ελληνικά .

Αν και το κείμενο πηγή αποτελεί ένα κείμενο με συγκεκριμένη ορολογία η οποία όμως απευθύνεται στο ευρύ κοινό που δεν χρειάζεται να έχει ιδιαίτερες γνώσεις πάνω στην συγκεκριμένη ορολογία , έπρεπε να βρω τον κατάλληλο τρόπο μετάφρασης της . Γι αυτό το λόγο το βασικότερο πρόβλημα που εντοπίζουμε σ αυτό το κείμενο κατά την διάρκεια της μετάφρασης και της μεταφοράς του κειμένου πηγή στα ελληνικά με σκοπό την δημιουργία του κειμένου στόχο , αλλά και σε όλα τα κείμενα με ειδική ορολογία , είναι η απλούστευση της ορολογίας αυτής με σκοπό την εύκολη κατανόηση της τόσο από το ευρύ κοινό όσο και από ανθρώπους με εξειδίκευση στο συγκεκριμένο αντικείμενο .

Το επόμενο πρόβλημα που αντιμετώπισα στην μετάφραση του αποσπάσματος, ανήκει στην κατηγορία των γλωσσικών προβλημάτων , πρόκειται για τα διάφορα προβλήματα που προέκυψαν κατά την μεταφορά του ύφους και των λεξιλογικών στοιχείων του κειμένου πηγή στην ελληνική γλώσσα . Στο κείμενο που δημιούργησα έπρεπε να απλοποιήσω το ύφος και την γλώσσα για να επιτύχω την συνοχή του κειμένου . Για την επίλυση αυτού του προβλήματος επέλεξα σε κάποιες περιπτώσεις την τεχνική της δομικής αλλαγής σε επίπεδο πρότασης και συνοχής (phrase structure change / cohesion change κατα τον Chesterman , 1997:96) (π.χ were winning a shorter workweek - εργαζόμενοι άρχισαν να εργάζονται λιγότερες μέρες μέσα στην εβδομάδα) Σε άλλες περιπτώσεις προτίμησα να χρησιμοποιήσω την στρατηγική της μετάθεσης (transposition κατά τον Chesterman , 1997 :95) αλλά και της συνωνυμίας (synonymy κατα τον Chesterman , 1997:102) (becoming ever more battered - με συνέπεια να αλλοιώνονται , The more established leaders of the industry

consolidated power - Οι ηγετικές εταιρείες του κλάδου ενοποίησαν την εξουσία μεταξύ τους , short-lived - τις πρόσκαιρες) .

Όπως σε κάθε μεταφραστική διαδικασία , τα προβλήματα που πρόκειται να αντιμετωπίσει ένας μεταφραστής ποικίλλουν ανάλογα με το είδος του κειμένου με τον στόχο για τον οποίο έχει δημιουργηθεί , τον τρόπο γραφής του , αλλά και το κοινό στο οποίο απευθύνεται έτσι διαφοροποιούνται και οι στρατηγικές που επιλέγει ο κάθε μεταφραστής για την επίλυση τους . Για την σωστή λύση των προβλημάτων που συναντάει , ο κάθε μεταφραστής χρησιμοποιεί τις κατάλληλες στρατηγικές και λύσεις . Στο κείμενο με το οποίο ασχολήθηκα τα μεταφραστικά προβλήματα εντοπίζονται κυρίως στην απόδοση των όρων της κινηματογραφικής βιομηχανίας και παραγωγής , στην μεταφορά των κύριων ονομάτων , κάποια από τα οποία δεν είναι γνωστά στο ελληνικό κοινό , αλλά και στην διατήρηση του απλού ύφους και του τρόπου γραφής του κειμένου με σκοπό την εύκολη ανάγνωση του από όλους τους αναγνώστες . Με την βοήθεια ηλεκτρονικών βοηθημάτων , παράλληλων κειμένων σχετικά με την ορολογία της κινηματογραφικής βιομηχανίας , που με βοήθησαν να κατανοήσω την ιδική ορολογία που χρησιμοποιείται στο κείμενο πηγή και λεξικών προσπάθησα να αποδώσω με τον πιο σωστό τρόπο το νόημα του κειμένου με βασικό κριτήριο την διατήρηση του ύφους του .

5. Επίλογος

Κλείνοντας, για την παρούσα εργασία την απόδοση στα ελληνικά, του συγκεκριμένου αποσπάσματος από το βιβλίο Film history an introduction , δούλεψα σε δύο στάδια. Αρχικά υλοποίησα την μετάφραση του κειμένου, καταγράφοντας τα σημεία όπου παρατηρούσα δυσκολία, καθώς την λύση που επέλεξα για κάθε ένα από αυτά. Στην συνέχεια προχώρησα στην μετάφραση του κειμένου με όλες τις διορθώσεις που είχα καταγράψει, με σκοπό πάντα να κάνω μια ομοιολεειτουργική μετάφραση .

Τέλος, με βάση αυτή την εργασία θέλω να σημειώσω πώς καθώς η μετάφραση δεν αποτελεί μόνο μεταφορά λέξεων από την γλώσσα πηγή, στην γλώσσα στόχο , ο κάθε μεταφραστής πρέπει να στοχεύει στην μεταφορά του νοήματος και στην προσαρμογή του ύφους του κειμένου με σκοπό την δημιουργία ενός ισοδύναμου κειμένου στην γλώσσα στόχο. Είναι σημαντικό να χρησιμοποιούνται οι κατάλληλες λύσεις για κάθε πρόβλημα που προκύπτει ώστε να διασφαλίζεται η σωστή μεταφορά του κειμένου από την γλώσσα πηγή στην γλώσσα στόχο . Σε κείμενα με ειδική ορολογία , όπως το κείμενο με το οποίο ασχολήθηκα στην παρούσα πτυχιακή , είναι σημαντικό να γίνει σωστή έρευνα και ο κάθε όρος να αποδοθεί με τον καλύτερο δυνατό τρόπο στην γλώσσα στόχο ώστε να μπορεί να κατανοηθεί από το κοινό στο οποίο απευθύνεται .

Βιβλιογραφία

- Christiane, N. (2014). *Η μετάφραση ως στοχευμένη δραστηριότητα* (p. 335). Διάυλος.
- C. (1997). *Memes of translation The spread of ideas in translation theory*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Κελάνδριας, Π. Ι. (2013, November 7–9). *Η ορολογική σύγκλιση ως μεταφραστικό εργαλείο της ειδικής μετάφρασης* [Paper presentation]. ΕΛΕΤΟ 9 Συνέδριο Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία, Αθήνα, Ελλάδα.