

ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ

ΙΟΝΙΟ ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ

ΤΜΗΜΑ ΞΕΝΩΝ ΓΛΩΣΣΩΝ ΜΕΤΑΦΡΑΣΗΣ ΚΑΙ ΔΙΕΡΜΗΝΕΙΑΣ

Ονοματεπώνυμο: ΝΤΟΥΡΟΥ ΚΑΛΛΙΟΠΗ

Αριθμός Μητρώου: Ξ2012085

Σχολιασμένη μετάφραση [EN-EL] του άρθρου Cultural references in subtitles της Heidi Zojer

Επόπτης καθηγητής: ΚΕΛΑΝΔΡΙΑΣ ΠΑΝΑΓΙΩΤΗΣ

Εξεταστική επιτροπή: Κελάνδριας Παναγιώτης, Παριανού Αναστασία

Κέρκυρα, 2018

Πολιτιστικές αναφορές στους υπότιτλους

Όπως το βλέπω, ο πολιτισμός μιας κοινωνίας αποτελείται από οτιδήποτε πρέπει να γνωρίζει κανείς, ή να πιστεύει, προκειμένου να λειτουργήσει με τρόπο αποδεκτό από τα μέλη του, ή να κάνει σε κάθε ρόλο ότι αποδέχονται για τον καθένα τους. Ο πολιτισμός, όντας αυτό που οι άνθρωποι πρέπει να μάθουν ξεχωριστά από τη βιολογική τους κληρονομιά, οφείλει να συνίσταται από το τελικό προϊόν της μάθησης: τη γνώση, με μία πολύ γενική, αν όχι σχετική έννοια του όρου. Με αυτό τον ορισμό αξίζει να σημειώσουμε ότι ο πολιτισμός δεν είναι ένα υλικό φαινόμενο. Δεν αποτελείται από πράγματα, ανθρώπους, συμπεριφορές ή συναισθήματα. Είναι μάλλον μία σύσταση αυτών των πραγμάτων. Είναι το καλούπι των πραγμάτων που έχουν οι άνθρωποι στο μυαλό τους, ο τρόπος που τα αντιλαμβάνονται, τα συσχετίζουν, ή αλλιώς, τα ερμηνεύουν.

Ward H. Goodenough (1964)

Πίνακας Περιεχομένων

1. Εισαγωγή.....7
2. Μετάφρασμα.....8
3. Πρωτότυπο κείμενο.....26
4. Σχολιασμός.....45
5. Γλωσσάρι όρων.....50
6. Βιβλιογραφία.....52

ΕΙΣΑΓΩΓΗ

Σκοπός της εκπόνησης σχολιασμένης μετάφρασης ως πτυχιακής εργασίας στα πλαίσια του Προπτυχιακού Προγράμματος Σπουδών Μετάφρασης και Διερμηνείας του Ιονίου Πανεπιστημίου με κατεύθυνση τη Μετάφραση, αποτελεί η δημιουργία ενός λειτουργικού, σαφούς, και σημασιολογικά ορθού κειμένου, κατάλληλο να εξυπηρετήσει οποιοδήποτε άτομο εκδηλώνει ενδιαφέρον για τη μετάφραση /υποτιτλισμό, ή απλούστερα, άτομα που αγαπούν τις ταινίες, και δη, τις πιο κουλτουριάρικες. Το σχολιασμένο μετάφρασμα, προσφέρει τη δυνατότητα κατανόησης των αποδόσεων των ευρύτερων πολιτισμικών αναφορών που συναντάμε στους υπότιτλους και προκαλούν συνήθως απορία στους θεατές. Στη μετάφραση που ακολουθεί, θα αναλυθεί η αιτία αυτού του γεγονότος, καθώς επίσης θα προσπαθήσουμε να ορίσουμε και εν συνεχεία να υποδιαιρέσουμε τους τρόπους με τους οποίους καταλήγουμε στο τελικό αποτέλεσμα, το κείμενο-στόχος. Μέσω μιας εκτενούς έρευνας, χαρακτηρισμένης με διεξοδικότητα, διεξαχθείσας από την Heidi Zojer, επίκουρη καθηγήτρια στη Σχολή Γλωσσών και Λογοτεχνίας του University College Dublin, προκύπτει σχεδόν με πληρότητα, ο τρόπος που διενεργείται ο υποτιτλισμός μιας ταινίας, ομιλίας, ή οποιασδήποτε κινούμενης εικόνας με ήχο επιθυμούμε να αποδώσουμε σε μία γλώσσα διαφορετική του πρωτότυπου κειμένου. Παρακάτω παρατίθεται το μετάφρασμα.

Πολιτιστικές αναφορές στους υπότιτλους

Είναι άραγε όργανο μέτρησης για την πολυπολυτισμικότητα;

Heidi Zojer, University College, Dublin

Πρώτος Παγκόσμιος Πόλεμος.

Οι στρατιώτες είναι εξουθενωμένοι–ζαλισμένοι, μέσα στα χαρακώματα. Τα πρόσωπα τους είναι καλυμμένα με λάσπη (με την ευγενική χορηγία της Max Factor).

Είναι η τελευταία στιγμή ηρεμίας, πριν την κλιμάκωση της μάχης. Ξάφνου, ένα βουητό. Στην αρχή αμυδρό, αλλά στη συνέχεια μεγαλώνει.

Ένας στρατιώτης ρίχνει μία γρήγορη ματιά: «Τανκς, τανκς!» φωνάζει.

Στο κέντρο της οθόνης, οι γαλλικοί υπότιτλοι ουρλιάζουν: «Merci, merci!».

Συνέβη στο Παρίσι, στην ταινία του Peckinpah «Ο Σιδηρούς Σταυρός».

Είναι ο απόλυτος εφιάλτης ενός υποτιτλιστή.

Henri Béhar (2004)

Όσον αφορά τις ακαδημαϊκά αναγνωρισμένες θεματικές ενότητες, η οπτικοακουστική μετάφραση μόλις τα τελευταία χρόνια έχει αρχίσει να διαδίδεται, και μέχρι πρόσφατα η έρευνα πάνω σε αυτό το είδος μετάφρασης ήταν συνεπώς ένα σπάνιο ακαδημαϊκό προϊόν. Ωστόσο, αυτή η έλλειψη ακαδημαϊκού ενδιαφέροντος έχει εξισορροπηθεί από πολλές προσπάθειες να αποκτήσει αναγνωρισιμότητα σε βιβλιογραφικές αναφορές, στις οποίες πασχίζουν να τονίσουν τον (σχετικά) υψηλό αριθμό σύγχρονων δημοσιευμένων έργων σε αυτό το πεδίο (βλ. πχ: Gottlieb 2001, Gambier 2003, 2004, 2006) και τις δημοσιεύσεις σε ειδικά αφιερώματα περιοδικών (The Translator 2003/9: 2 “Special Issue: Screen Translation”; Meta 2004/49: 1, 2).

Χρησιμοποιώντας τις πληροφορίες που εμπεριέχονται στη BITRA (Βιβλιογραφία Διερμηνείας και Μετάφρασης)[1] οι Aixelá και Clavero έχουν δημιουργήσει μια χρονολογική

[1] BITRA είναι μία διεθνής και διαδραστική βάση δεδομένων και διατίθεται δωρεάν στον ιστότοπο: www.ua.es/dfing/tra_int/bitra_en.htm

[2]Παρόλο που κάθε ταινία αξίζει το καλύτερο, η πραγματικότητα είναι τελείως διαφορετική, καθώς δεν υπάρχουν επίσημοι περιορισμοί που υπαγορεύουν ποιος είναι καταρτισμένος υποτιτλιστής και

λίστα που δείχνει την εξέλιξη των θεμάτων βασικού ενδιαφέροντος στην οπτικοακουστική μετάφραση. Σημειώνουν πως υπήρξε μια πρωτόγνωρη εξαπλάσια άνοδος από τις 76 καταγραφές τη δεκαετία του ’80 στις 464 τη δεκαετία του ’90, γεγονός που τους οδήγησε να ισχυριστούν ότι «η οπτικοακουστική μετάφραση ήταν εν τέλει πλήρως αναδυόμενη ως τομέας από μόνη της, και ξεπερνούσε τη σποραδικότητα που την χαρακτήριζε κατά το μεγαλύτερο μέρος του 20ού αιώνα». (Aixelá, Clavero 2005: 88). Αυτό σημαίνει πως το ποσοστό των δημοσιεύσεων οπτικοακουστικής μετάφρασης στο χώρο των Μεταφραστικών Σπουδών είχε αυξηθεί από το 1–1.5% το 4%.

Ο Gambier προσδιορίζει το 1995 ως χρονιά-σταθμό, ισχυριζόμενος ότι πριν από αυτή, η οπτικοακουστική μετάφραση ήταν ένα θέμα που δεν είχε ερευνηθεί αρκετά (μια ειδική βιβλιογραφία που δημοσιεύτηκε το 1994 περιλαμβάνει μόνο 730 αναφορές) και περιγράφει τη σχετική έρευνα ως περιστασιακή και ατεκμηρίωτη, “de manière parcellaire et souvent anecdotique” (2006: 262). Όταν εμφανίστηκε η δεύτερη έκδοση αυτής της βιβλιογραφίας, τρία χρόνια αργότερα (Gambier 1997), ο αριθμός των καταγραφών είχε τριπλασιαστεί. Ωστόσο, παρά την πρόσφατη «άνθηση» της έρευνας, περίπου στο 4%, η οπτικοακουστική μετάφραση δεν μπορεί ακόμα να θεωρηθεί κέντρο του ερευνητικού ενδιαφέροντος. Και όσον αφορά τους υπότιτλους, το επίκεντρο αυτού του άρθρου, η περιθωριοποίηση γίνεται ακόμα πιο αισθητή.

Μία αιτία γι’ αυτή τη σχετικά άδικη περιθωριοποίηση της οπτικοακουστικής μετάφρασης ίσως αποτελεί το γεγονός ότι ο υποτιτλισμός είναι μία πολύ εξειδικευμένη δραστηριότητα, που συνήθως γίνεται σε μικρά, στενόχωρα δωμάτια, -στην καλύτερη περίπτωση- [2]από γλωσσικά και τεχνικά ειδικούς, ταλαντούχους και αφοσιωμένους ανθρώπους, που τις περισσότερες φορές δουλεύουν για λίγα χρήματα και δεν έχουν κάποια αναγνώριση για τη δουλειά τους.[3]

Εάν λάβουν κάποια σχόλια, είναι βέβαιο πως είναι αρνητικά – είναι μάλλον αδύνατον να διαβάσουν απόψεις όπως: «Δεν μου άρεσε η ταινία αλλά οι υπότιτλοι ήταν εξαιρετικοί!»,

[2]Παρόλο που κάθε ταινία αξίζει το καλύτερο, η πραγματικότητα είναι τελείως διαφορετική, καθώς δεν υπάρχουν επίσημοι περιορισμοί που υπαγορεύουν ποιος είναι καταρτισμένος υποτιτλιστής και ποιος όχι. Ο Fawcett παρουσιάζει μια καθόλου όμορφη εικόνα όταν περιγράφει τη γενική κατάσταση εργασίας των υποτιτλιστών: «. . . χαμηλοί μισθοί, . . . παράλογες προθεσμίες, . . . κακά πρωτότυπα, . . .και τέλος, ανεπαρκής εκπαίδευση των μεταφραστών» (1983: 189). Ακόμη όμως και αν οι συνθήκες και οι μισθοί σιγά σιγά βελτιώνονται, αξίζει να σημειωθεί ότι ο έλεγχος ποιότητας διαφέρει από χώρα σε χώρα και από εταιρεία σε εταιρεία βλ. π.χ. James 2001

[3] Το να μείνεις έξω από τα φώτα της δημοσιότητας και στη σκιά, φαίνεται πως αποτελεί στην πραγματικότητα ένα μέρος από το DNA του μεταφραστή. «Ο υποτιτλισμός είναι μία μορφή πολιτιστικής εγγαστριμυθίας, και η εστίαση του οφείλει να παραμείνει στη μαριονέτα, όχι στο μαριονετίστα. Το καθήκον μας ως υποτιτλιστές είναι να δημιουργήσουμε υποσυνείδητους υποτίτλους, απόλυτα συγχρονισμένους με τη διάθεση και το ρυθμό της ταινίας, ώστε το κοινό να μην καταλαβαίνει καν ότι διαβάζει. Δε θέλουμε να τραβάνε την προσοχή. Αν οι υπότιτλοι είναι ανεπαρκείς, προχειροφτιαγμένοι και σου αποσπάνε την προσοχή, όλοι δυσανασχετούν και κατά κύριο λόγο οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες. Αυτό μπορεί να επηρεάσει την ενδεχόμενη επιτυχία της ταινίας» (Béhar 2004: 85). Δε συμφωνούν όλοι μ ’αυτή την ερμηνεία της εργασίας. Ο Γάλλος υποτιτλιστής του 8 Miles, Girard-Ygor, απογοητεύτηκε πολύ όταν το όνομα του δεν αναφέρθηκε πουθενά όταν η ταινία κυκλοφόρησε στη Γαλλία. Απογοητεύτηκε, αλλά το θεωρούσε αναμενόμενο, καθώς δούλευε στο παρασκήνιο, και περιγράφει τον υποτιτλισμό σαν ‘une activité de l’ombre’ [μια δραστηριότητα στη σκιά](στο: Taivalkoski-Shilov 2008: 265).

καθώς το κοινό τείνει να είναι αρκετά εκνευρισμένο με τους υπότιτλους, δείχνοντας το με την ακόλουθη φράση: «Δεν υπάρχει πιθανότητα κάποιος να βγει από μία ξένη ταινία θαυμάζοντας τη μετάφραση. Εάν οι υπότιτλοι προσελκύσουν σχόλια, είναι μόνο μια επιδίωξη για αμοιβαία βία, ένα είδος εκδίκησης για την παραποίηση του κειμένου. Γιατί όπως θα δούμε, όλοι οι υπότιτλοι παραποιούν το κείμενο (Nornes 1999: 17).

Ακολουθεί μία προσπάθεια να εξερευνήσουμε ένα μάλλον ανεξερεύνητο τομέα[4] μέσα στον υποτιτλισμό: πώς οι οπτικοακουστικοί μεταφραστές ή οι υποτιτλιστές απαντούν στην πρόκληση της (μη) μεταφρασιμότητας των πολιτιστικών ή/και πολιτιστικά προσδιοριζόμενων αναφορών ή/και των στοιχείων. Προκειμένου να δημιουργηθεί το πλαίσιο γι' αυτή την ανάλυση, θα προσπαθήσω να περιγράψω τις ειδικές διαδικασίες μετάφρασης που χρησιμοποιούνται στον υποτιτλισμό, ερευνώντας τους τεχνικούς περιορισμούς που κάνουν τη μετάφραση πολιτιστικών αναφορών μέσα στους υπότιτλους ιδιαίτερα απαιτητική. Το αρχικό σημείο θα είναι ωστόσο μία σύντομη εισαγωγή στην ιστορία του υποτιτλισμού[5] μέσω της ανίχνευσης της αντιπαράθεσης μεταξύ μεταγλώττισης και υποτιτλισμού καθώς τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα του υποτιτλισμού συζητούνται σχεδόν πάντα σε αντιπαράθεση ή/και σε σύγκριση με τη μεταγλώττιση.

Αντιπαράθεση μεταξύ μεταγλώττισης και υποτιτλισμού

Μεταξύ του 1895 και του 1930, στην «εποχή του βουβού κινηματογράφου», οι διάτιτλοι χρησιμοποιούνταν ως αφηγηματική βοήθεια χωρίζοντας την ταινία σε ουσιαστικά σημεία. Οι υπότιτλοι είναι η εξέλιξη αυτών των διατίτλων. Οι Egyoyan και Balfour (2004: 22) χρονολογούν την αρχή του υποτιτλισμού το 1907,[6] αναγνωρίζοντας όμως πως οι υπότιτλοι δεν εισήρθαν από μόνοι τους την εποχή των ομιλουσών ταινιών και της διεθνούς διανομής τους. Το βραβείο για την πρώτη υποτιτλισμένη ταινία διεκδικείται από το Jazz Singer στο

[4]Παρά το τόσο μεγάλο ενδιαφέρον για τους υπότιτλους, (για επισκόπηση βλ. Gambier 2006: 261–3, 265–75) η μελέτη των πολιτιστικών αναφορών μέσα στην οπτικοακουστική μετάφραση παραμένει ακόμα ανεξερεύνητη. Ωστόσο, έχουν ξεκινήσει αρκετές έρευνες σ' αυτό τον τομέα, αποσκοπώντας κυρίως στην απόκτηση ενός μεταπτυχιακού ή στην αντιστοιχία κάποιων μεταπτυχιακών προγραμμάτων μετάφρασης, όπως στο SALIS, στο Dublin City University, στην Ιρλανδία (μεταξύ άλλων και οι Nolan, Amanda, A cultural-semiotic perspective on subtitling as a form of translation, MA thesis, 1995; Calvo Ferrer, José Ramón, Translation argot: dubbing and subtitling of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange in to Spanish, MA thesis 2003; Kavanagh, Killian, 'Die verlorene Ehre der Katharina Blum': the challenges of translating Heinrich Böll's novel and subtitling Volker Schlöndorff's and Margarethe von Trotta's film adaptation, MA thesis, 2006) ο Gambier επίσης αναφέρεται σε παρόμοιες τρέχουσες μελέτες σε φινλανδικά πανεπιστήμια στην Kouvola τη Savonlinna το Tampere και το Turku (Gambier 2006: 273). Εξάλλου, οι δημοσιευμένες έρευνες σ'αυτό τον τομέα είναι πολύ σπάνιες, και θα μπορούσα να αναγνωρίσω μόνο του Tomaszkievicz (2001), του Aaltonen (1995) και του Pedersen (1995).

[5]Ο ορισμός του υποτιτλισμού σ' αυτό το άρθρο περιορίζεται στο «διαγλωσσικό» υποτιτλισμό, δηλαδή στον υποτιτλισμό μεταξύ διαφορετικών γλωσσών, σε αντίθεση με τον «ενδογλωσσικό» υποτιτλισμό, δηλαδή υποτιτλισμό για τους κωφούς ή για τα άτομα με μειωμένη ακοή.

[6]Για χρονολογική και λεπτομερή ιστορία του υποτιτλισμού βλ. Ivarsson (1995).

Παρίσι το 1929. Όταν παρουσιάστηκαν οι ομιλούσες ταινίες (ταινίες με ήχο) το 1930, οι διάτιτλοι άρχισαν σιγά σιγά να απομακρύνονται.

Η μεταγλώττιση (συντομογραφία για το «συγχρονισμένα χείλη» ή «μεταγλώττιση συγχρονισμένων χειλιών» φαίνεται να έχει τις ρίζες της στις Ηνωμένες Πολιτείες και ήρθε στην Ευρώπη το 1936. Από τότε χρησιμοποιούνται και οι δύο μέθοδοι, και ο υποτιτλισμός και η μεταγλώττιση, και διαπιστώθηκαν πολλές προτιμήσεις σε διάφορα μέρη της Ευρώπης, και επιπλέον υπάρχει μία συνεχής αντιπαράθεση σχετικά με τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα μεταγραφικής μεθόδου της κάθε γλώσσας. Σύμφωνα με το Nornes (2007: 11f), η αντιπαράθεση μεταξύ υποτιτλισμού και μεταγλώττισης πυροδοτήθηκε από την εκρηκτική ανάπτυξη της τηλεόρασης και την άνοδο των καλλιτεχνικών ταινιών στην Αμερική τη δεκαετία του 1950. Ξεκίνησε σαν ένα πείραμα, για να προσελκύσει θεατές που έβρισκαν τους υπότιτλους ενοχλητικούς, και αποδείχτηκε μεγάλο πλήγμα, καθώς παρουσιάστηκε σε θεατές που γενικά δεν πήγαιναν στον κινηματογράφο να παρακολουθήσουν ξένες ταινίες. Η μεταγλώττιση των ταινιών I Love Lucy και Alfred Hitchcock Presents έδωσε έναυσμα για την πρώτη αντιπαράθεση μεταξύ υποτίτλων και μεταγλώττισης και ο τόνος αντανακλάται στην επόμενη παράθεση:

Οι κουλτουριάρηδες, που λατρεύουν να κρέμονται απ' τις προσεγμένες προσωδιακές φωνητικές διακυμάνσεις, ακόμη και σε γλώσσες που δεν κατανοούν, προτιμούν τις ταινίες στις πρωτότυπες γλώσσες τους. Τα ζωντόβολα, σαν εμένα- άνθρωποι που θέλουν απλά να απολαύσουν μία ταινία και δε θέλουν να παίζουν τα μάτια τους πάνω κάτω από την εικόνα στους υπότιτλους και πάλι το ίδιο- συνήθως προτιμούν τις μεταγλωττισμένες ταινίες.[7]

Για να εξισορροπήσουμε την κοινή αντίδραση σ' αυτή την αντιπαράθεση, παραθέτω ένα γράμμα προς τους New York Times πάνω στο θέμα:

Κάποιος υψηλά ιστάμενος στα ανώτερα κλιμάκια της εισαγόμενης κινηματογραφικής βιομηχανίας προφανώς όρισε ότι εικόνες σε άλλες γλώσσες εκτός από την αγγλική μπορεί να εμφανίζονται στο πρωτότυπο με τυπωμένους υπότιτλους στην ταινία μόνο στις αίθουσες πρώτων προβολών του Μανχάταν. Αυτός ο ίδιος τύραννος έκρινε ταυτόχρονα πως όταν αυτές οι ταινίες προβάλλονται για μας τους χωριάτες στις γειτονιές ή στα προάστια, η μουσική της ταινίας και οι υπότιτλοι πρέπει να παραλείπονται και ο πρωτότυπος διάλογος να αντικαθίσταται από αγγλικά που διαβάζουν Αμερικανοί ηθοποιοί από ένα σενάριο που χαρακτηρίζεται από τρομακτική έλλειψη δημιουργικής φαντασίας αλλά έχει γραφτεί με εξαιρετική εφευρετικότητα προκειμένου ο εκφερόμενος λόγος να ταιριάζει με τις κινήσεις των χειλιών των ηθοποιών της ταινίας. Όσοι από εμάς θυμούνται κάτι από το λύκειο ή το κολέγιο, Γάλλοι, Γερμανοί, Ισπανοί ή Ιταλοί, αυτό είναι ότι μια πραγματικά καλή ταινία δεν λειτουργούσε μόνο ως μέσο ψυχαγωγίας αλλά και ως φορέας αξιών. Υπήρχε η προκλητική αίσθηση της πρώτης επαφής με έναν άλλο πολιτισμό. Υπήρχε ένα κίνητρο και μία ανώδυνη μορφή εκπαιδευτικής ανακεφαλαίωσης. Οι μεταγλωττισμένες

[7]Jeff Matthews, "Hey, You sound just like Marlon Brando, Robert Redford and Paul Newman!" In: Nornes, 2007: 11.

εκδόσεις δε μας προσφέρουν τίποτα από αυτά καθώς, την ίδια στιγμή διαπράττουν την πιο αηδιαστική μορφή καλλιτεχνικού βανδαλισμού.[8]

Τη δεκαετία του 50 και του 60 η κοινή γνώμη φαίνεται να είχε διχαστεί. Δύο από τους πιο διάσημους Αμερικανούς κριτικούς ταινιών, ο Bosley Crowther που έγραφε για τους New York Times και ο Stanley Kauffman για τη New Republic, ήταν εξίσου αντιμέτωποι με το θέμα. Αρχικά ο Crowther τάχθηκε υπέρ των υποτίτλων, επηρεαζόμενος μάλλον από τη διεθνή επιτυχία των ξένων ταινιών των Godard Fellini και Kurosawa. Ωστόσο, τη δεκαετία του 60, άλλαξε πλευρά και διαφώνησε:

Οι αγγλικοί υπότιτλοι από μόνοι τους είναι ένα εντελώς κακόγουστο πράγμα(…)· [η πλειονότητα του αμερικανικού λαού] επιβάλλεται να αποδεχθεί ένα μηχανισμό ο οποίος μεταδίδει ανεπαρκώς και συχνά χωρίς να πείθει, αυτό που θα έπρεπε να είναι το σημαντικό στοιχείο επικοινωνίας σε μία ταινία με ήχο και ομιλία. Τώρα που το μέσο των κινούμενων εικόνων γίνεται διεθνές, (...), είναι ανόητο να το εκδηλώσουμε με μία παλιά τακτική που επινοήθηκε κυρίως σα μέσο άνεσης προκειμένου να γλιτώσουμε τα έξοδα της μεταγλώττισης των ξένων ταινιών όταν είχαν μικρή απήχηση. Τώρα που η αμερικανική αγορά ζητά περισσότερες και πιο ποικίλες ταινίες (...), είναι ιδιαίτερα ανόητο να φορτωθούμε την ξένη παραγωγή με μία ξεπερασμένη τακτική. Είναι ώρα να εγκαταλείψουμε αυτή την αληθοφανή και υπεροπτική αντίληψη οτι οι ξενόγλωσσες ταινίες είναι γλωσσικά απαράβατες. Ας δώσουμε στο κοινό μία ευκαιρία να ακούσει τι λένε. Οι υπότιτλοι πρέπει να φύγουν!

Στην πυρκαγιά της κριτικής που προκάλεσε το άρθρο του Crowther, η φωνή του Kauffman ξεχώρισε με την απάντηση του:

Αν είχε γράψει το άρθρο του 30 χρόνια πριν, και αν είχε επιτύχει το σκοπό του, δε θα είχα ακούσει ποτέ τη φωνή του Louis Jouvet, του Raimu, του Edwige Feuillère, του Shimura Takashi, του Vittorio De Sica, και του Victor Sjöström. Ασφαλώς, προτιμώ κι εγώ να δώ το στήθος της Δις Bardot χωρίς καμία τυπογραφική σκίαση. Οι υπότιτλοι όμως σου δίνουν τη γενική ιδέα του διαλόγου και σου επιτρέπουν να απολαύσεις τη συνολική ερμηνεία του ηθοποιού (Scheuer 1960).

Σήμερα είναι γνωστό πως και οι δύο μορφές έχουν πλεονεκτήματα και μειονεκτήματα. Η απόφαση για το ποια μέθοδος θα επιλεγεί φαίνεται να βασίζεται περισσότερο σε οικονομικούς παρά σε καλλιτεχνικούς παράγοντες, με τις μικρές χώρες που διαθέτουν λιγότερους πόρους για επενδύσεις και παραγωγές να επιλέγουν τον υποτιτλισμό, καθώς είναι η πιο οικονομική μέθοδος. Φαίνεται πως οι μεγαλύτερες χώρες τείνουν να προτιμούν τις μεταγλωττισμένες ταινίες επειδή ενδεχομένως προσελκύουν μεγαλύτερο αριθμό θεατών. Στην Ευρώπη, προτιμούν τους υπότιτλους στην Πορτογαλία, την Ελλάδα, την Ουαλία, την Ολλανδία, το Λουξεμβούργο, την Ιρλανδία και σε κάποιες περιοχές του Βελγίου. Χώρες όπως η Γαλλία, η Γερμανία, η Βρετανία, η Ισπανία και η Ιταλία, φαίνεται να προτιμούν τις μεταγλωττισμένες ταινίες (De Linde and Kay 1999: 1)

[8]Gerald Blank, “Dubbing Protest”, New York Times, 7 Ιουλίου 1966, D5. In: Nornes, 2007: 11f.

Και το Ηνωμένο Βασίλειο και η Ιρλανδία ανήκουν στην μεγάλη αγγλόφωνη οπτικοακουστική αγορά, συνεπώς δεν έχει υπάρξει ποτέ η ανάγκη να δημιουργήσουν δική τους βιομηχανία αλλαγής γλώσσας, ούτε ανήκουν στις χώρες «υποτιτλισμού» ή «μεταγλώττισης»· μάλλον, και οι δύο χρησιμοποιούν και τις δύο μεθόδους με έναν ανάμεικτο τρόπο (Luyken et al. 1991: 31f). Το ουαλικό κανάλι 4, Sianel Pedwar Cymru (S4C),[9] καινοτομεί, καθώς ξεκίνησε ένα πείραμα με τους υπότιτλους και τη μεταγλώττιση αγγλικών και άλλων ξενόγλωσσων προγραμμάτων στην ουαλική γλώσσα και οι Ουαλοί παρήγαγαν προγράμματα στα αγγλικά και σε άλλες γλώσσες που μιλούν σε πιθανές αγορές στο εξωτερικό, όπως η Γαλλία και η Γερμανία.

Σ' αυτό που και οι δύο πλευρές φαίνεται να συμφωνούν είναι οτι κατά το πέρασμα του χρόνου, το κοινό λαμβάνει στοιχεία, και έπειτα είναι αρκετά προετοιμασμένο από τις αντίστοιχες κυρίαρχες μεθόδους. Συνεπώς, διαφορετικές ή καινούριες μέθοδοι χρειάζονται χρόνο για να γίνουν αποδεκτές.

Οι τεχνικές προκλήσεις στον υποτιτλισμό

Η μεγάλη πρόκληση στον υποτιτλισμό έγκειται στην προβολή των γραμμών του κειμένου, σε έναν προϋπάρχοντα καμβά ήχου και εικόνας ενώ περιορίζεται αρκετά από τη διαπραγμάτευση του χωροχρόνου. Ή όπως το θέτει ο Luyken et al.: «[Ο υποτιτλισμός και η μεταγλώττιση] παρουσιάζουν ένα σημείο συνάντησης της επιστήμης, της τέχνης, της τεχνολογίας, της γλωσσολογίας, του δράματος και της αισθητικής» με την ποιότητα του τελικού προϊόντος να προκύπτει «απευθείας από την αρμονική σύντηξη αυτών των μερών» (1991: 39).

Αυτοί οι χωρικοί και χρονικοί περιορισμοί θέτουν ειδικές απαιτήσεις στον υποτιτλιστή, καθώς αυτός πρέπει να διαπραγματευτεί με το διαθέσιμο χώρο για το κείμενο στην οθόνη, το διαθέσιμο χρόνο για την προβολή του υποτίτλου και το χρόνο ανάμεσα στον κάθε υπότιτλο, τον συγχρονισμό της προβολής και της αφαίρεσης του, και το στήσιμο και τη μορφή του υποτίτλου.

Ο πρώτος περιορισμός, ο διαθέσιμος χώρος στην οθόνη, είναι ίσως ο πιο δύσκολος απ' όλους, και συνεπώς είναι αυτός που καθορίζει τη μεταφραστική διαδικασία. Εδώ, πρέπει να ληφθούν υπόψιν οι φυσικοί περιορισμοί της οθόνης, αλλά και η αποφυγή επισκιάσεων της εικόνας. Οι χρονικοί περιορισμοί πηγάζουν κυρίως από το μέγεθος του κειμένου που πρέπει να μεταφραστεί, το μέσο όρο αναγνωστικής ταχύτητας των θεατών, το σταθερό ελάχιστο διάστημα μεταξύ των υποτίτλων και την ανάγκη για συγχρονισμό. Είναι γνωστό ότι η αναγνωστική ταχύτητα κυμαίνεται από 150 έως 180 λέξεις το λεπτό. Ωστόσο, η

[9] (9. Λόγω της μεγάλης ζήτησης για εκπαιδευμένους υποτιτλιστές, το Πανεπιστήμιο της Ουαλίας, Lampeter, δημιούργησε ένα μάθημα Μετάφραση Οθόνης, το οποίο συνδυάζει μεταφραστικές ικανότητες με πληροφορίες τεχνολογίας ώστε να προσφέρει βοηθητικό ρόλο στον υποτιτλισμό για τα τηλεοπτικά προγράμματα, τα οποία ήταν το πρώτο μάθημα και η μοναδική πανεπιστημιακή πιστοποίηση του είδους της στο Ηνωμένο Βασίλειο. Για περισσότερες πληροφορίες γι' αυτό το μάθημα βλ. James (1995).

αναγνωστική ταχύτητα ποικίλλει ανάλογα με το μέγεθος και την πολυπλοκότητα των γλωσσικών πληροφοριών, τον τρόπο με τον οποίο παρουσιάζεται το κείμενο, το αντικείμενο του προγράμματος και βεβαίως τον τύπο των οπτικών πληροφοριών στην οθόνη σε οποιαδήποτε στιγμή (De Linde and Kay 1999: 6, Luyken et al. 1991: 43f). Οι υπότιτλοι των δύο γραμμών δεν πρέπει να εκτίθενται περισσότερο από 6 δευτερόλεπτα καθώς η υπερέκθεση προκαλεί διπλή ανάγνωση. Είναι επίσης αποδεκτό ότι ακόμα και ο μικρότερος από τους υπότιτλους θα πρέπει να προβάλλεται τουλάχιστον για 1.5 δευτερόλεπτο ώστε να προλάβει ο θεατής να τον διαβάσει

Οι οπτικές περικοπές θέτουν συνήθως τεράστιες προκλήσεις στους υποτιτλιστές καθώς ένας υπότιτλος δεν πρέπει να εμφανιστεί στην οθόνη κατά την αλλαγή ενός πλάνου, αλλά πρέπει να αφήνεται ένα σαφές περιθώριο και στις δύο πλευρές των οπτικών περικοπών. Η έρευνα της κίνησης των ματιών δείχνει ότι προκαλείται σύγχυση όταν τα μάτια επιστρέφουν στην αρχή του κειμένου αφού ο πυροβολισμός ή η σκηνή γίνεται αντιληπτή. Ωστόσο, αυτός ο κανόνας δεν παρατηρείται παγκοσμίως με κανέναν τρόπο, και μπορεί να υπάρξουν σκηνές όπου η επικάλυψη είναι αναπόφευκτη.

Η διαδικασία της μετάφρασης

Όπως αναφέρθηκε παραπάνω, ο υποτιτλισμός σαν αντικείμενο ακαδημαϊκής έρευνας βρίσκεται ακόμα σε πρώιμο στάδιο, το οποίο προκύπτει από την έλλειψη έρευνας σε λεπτομερή και συχνά περίπλοκα γλωσσικά ή/και μεταφραστικά θέματα. Παρά την ανάγκη για καλύτερη κατανόηση των βαθύτερων γλωσσικών δυνάμεων που επηρεάζουν τον υποτιτλισμό, δεν υπάρχει θεωρία γλωσσικής μεταγραφής, και όπως ο Luyken et al. (1991: 165) παρατηρούν, δεν υπάρχει βιβλιογραφία σχετικά με την αισθητική της, και καμία αποδεκτή μεθοδολογία παγκοσμίως.[10] Ένας από τους λόγους γι' αυτή την έλλειψη θεωρητικού πλαισίου μπορεί να έγκειται στο γεγονός ότι λόγω των τεράστιων περιορισμών που σχετίζονται με τη διαδικασία υποτιτλισμού και το σύντομο και συχνά ριζικά αλλαγμένο αποτέλεσμα, η φήμη του υποτιτλισμού σαν «καθαρή» μετάφραση δεν έχει ακόμα γίνει παγκόσμια αποδεκτή. Η — μέχρι στιγμής — ακαθόριστη κατάσταση του υποτιτλισμού δεν ωφελείται από το γεγονός ότι σε μία «φυσιολογική» μετάφραση μια λέξη, πρόταση, παράγραφος ή ολόκληρο το κείμενο σε μία γλώσσα αντικαθίσταται από μια λέξη, πρόταση, παράγραφο ή κείμενο σε μία άλλη γλώσσα. Ο υποτιτλισμός ωστόσο, αφήνει το πρωτότυπο σχεδόν ακέραιο και δεν παρεμβαίνει σ' αυτό παρά μόνο μεταφράζοντας ένα μέρος από τα λεγόμενα σε έναν υπότιτλο και προσθέτοντας το πάνω στην εικόνα.

Διόρθωση

[10]Οι μελέτες προς αυτή την κατεύθυνση είναι πράγματι λίγες και απέχουν μεταξύ τους, και αν αναλάβουν έστω κάτι, τείνουν να παράγουν κατευθυντήριες γραμμές αντί για μία «θεωρία υποτιτλισμού», βλ. π.χ. Díaz-Cintas (1998; 2001; 2004).

Όταν ζητήθηκε από τον επαγγελματία υποτιτλιστή Henri Behar, ο οποίος έχει μεταφράσει περισσότερες από εκατό γαλλικές και αγγλικές ταινίες, να υποτιτλίσει το American Buffalo, συνειδητοποίησε πως το να φτιάξεις υπότιτλους για τον David Mamet είναι πιο δύσκολο κι από το να φτιάξεις υπότιτλους για το Shakespeare:

Ο διάλογος του Mamet είναι εξαιρετικά γρήγορος, και ο επικαλυπτόμενος διάλογος και οι διορθώσεις μπορούν να σε τρελάνουν. Αυτό, σε συνδυασμό με τους διακεκομμένους ρυθμούς και την αργκό του Σικάγο, κατέστησε τον υποτιτλισμό του American Buffalo μία από τις πιο δύσκολες δουλειές μου. Σ' αυτό, μπορείς να προσθέσεις το αναπόφευκτο γεγονός ότι τα αγγλικά είναι το εν τρίτο πιο συμπαγή από τα γαλλικά και σύντομα συνειδητοποιείς ότι ο υποτιτλισμός είναι μια άσκηση απογοήτευσης. Οι λέξη προς λέξη μεταγραφές απαγορεύονται· η δουλειά σου δεν είναι αυτή του λογοτεχνικού μεταφραστή. Είναι να κάνεις την περίληψη στην ταινία. Ή καλύτερα, όπως το θέτει η κριτικός Carrie Rickey, «να συμπυκνώνεις τα σονέτα σε χαϊκού». (Béhar 2004: 84).

Ή με άλλα λόγια (και σαν πιθανός υπότιτλος): οι προαναφερθέντες χρονικοί και χωρικοί περιορισμοί θα επιτρέψουν μόνο μία πολύ αλλαγμένη και σύντομη εκδοχή του πρωτότυπου διαλόγου. Σε κάποιες περιπτώσεις, ότι έχει απομείνει, ανέρχεται σε ένα μικρό κομμάτι σ' αυτό που λέγεται στην πραγματικότητα στην οθόνη. Αυτές οι αποφάσεις (τι να κρατήσεις και τι να παραλείψεις) μετατρέπουν τον υποτιτλιστή (μεταξύ άλλων πραγμάτων) σε επιμελητή. Και στο ρόλο του σαν επιμελητής, ο υποτιτλιστής πρέπει να κάνει πολύ επιλεκτικές παραλείψεις γιατί ακόμα και η ελάχιστη παράλειψη μπορεί να επιφέρει σημαντική αλλαγή στο νόημα.

Για παράδειγμα, ανάμεσα στις ενότητες που συνήθως παραλείπονται στον υποτιτλισμό είναι και τα στοιχεία συνοχής καθώς είναι ανούσια. Ωστόσο, συνήθως παίζουν σημαντικό ρόλο στην κατανόηση κειμένου. Συνεπώς, όταν ένας διάλογος μετατρέπεται σε υπότιτλο, είναι σημαντικό να ληφθούν υπόψιν οι μέθοδοι συνοχής. Σύμφωνα με τις De Linde and Kay (1999: 28), η πιο ολοκληρωμένη μελέτη αυτών των μεθόδων πραγματοποιήθηκε από τους Halliday and Hasan (1976), οι οποίοι αναγνώρισαν τέσσερις θεμελιώδεις τύπους: τον αναφορικό, την αντικατάσταση και την έλλειψη, το συνδυασμό και τη λεξική συνοχή.

Παραδείγματα αναφορικής συνοχής θα μπορούσαν να είναι οι προσωπικές αντωνυμίες, οι δεικτικές αναφορές (αυτό, εκείνο), οι συγκριτικές αναφορές («μικρότερο από», «το άλλο»...), τα οποία αναφέρονται είτε προς τα πίσω (αναφορικά) είτε προς τα μπροστά (καταφορικά) σε συναφή στοιχεία σε ένα κείμενο (De Linde and Kay 1999: 28–30): το νόημα του κειμένου μπορεί να είναι (ελαφρώς) αλλαγμένο με την αφαίρεση μερικών στοιχείων συνοχής:

Λόγος:

Είναι αυτό που αποκαλώ σύνδρομο φαύλου κύκλου. Ξεκινάς με το φάρμακο Α και τότε σου δίνουν το φάρμακο Β, και το φάρμακο Γ, και πολύ σύντομα παίρνεις μία χούφτα από χάπια, όλα εξαιτίας του πρώτου φαρμάκου.

Υπότιτλος:

Είναι ένας φαύλος κύκλος. Ξεκινάς με το φάρμακο Α, μετά το φάρμακο Β, και σύντομα παίρνεις μία χούφτα από χάπια. (Oprah Winfrey Show, Κανάλι 4, 07.03.94)

Ενώ ο πρωτότυπος λόγος παραθέτει την αυτο-διαιωνιζόμενη φύση ορισμένων φαρμακευτικών χαπιών, ο υπότιτλος αναφέρει πως ο ομιλητής έκανε λόγο για συσσωρευμένη λήψη χαπιών.

Άλλο σημαντικό κομμάτι που πρέπει να γίνουν συντακτικές επιλογές είναι η απλοποίηση της σύνταξης. Οι απλές συντακτικές δομές είναι συνήθως μικρότερες από τις περίπλοκες και η διαφορά σε ό,τι αφορά το νόημα είναι μερικές φορές αμελητέα. Ακολουθούν κάποια παραδείγματα για να γίνει κατανοητό αυτό:

Πρωτότυπο: Εδώ είναι κάτι που δεν έχουμε ξαναδεί.

Υπότιτλος: Εδώ είναι κάτι καινούριο.

Πρωτότυπο: Θα πάμε αφού δειπνήσουμε.

Υπότιτλος: Θα πάμε μετά το δείπνο.

Πρωτότυπο: Αναρωτιέμαι αν μπορείς να βρεις το αυτοκίνητο.

Υπότιτλος: Μπορείς να βρεις το αυτοκίνητο;

(Ivarrson 1992: 94)

Το ίδιο εφαρμόζεται επίσης στο λεξιλόγιο: Εδώ ο υποτιτλιστής πασχίζει πάντα για ευκολότερες, πιο σύντομες, απλούστερες και πιο οικίες λέξεις, αντί για μεγαλύτερες και πιο περίπλοκες. Ένα πειστικό παράδειγμα για να παρουσιάσουμε αυτό το ζήτημα θα μπορούσε να είναι το εξής:

Πρωτότυπο: Γεμάτος δέος, εντόπισε διάφορους εχθρούς να συγκεντρώνονται στο πεδίο της μάχης.

Όπως παρατηρεί ο Ivarrson αυτή η εκδοχή «θα μπορούσε να είναι πιστή στο στυλ και στο νόημα του πρωτοτύπου», αλλά το ακόλουθο είναι «μάλλον μία καλύτερη εκδοχή για τη γενική δημόσια άποψη» (1992: 95):

Υπότιτλος: Έντρομος, εντόπισε διάφορους εχθρούς να συγκεντρώνονται στο πεδίο της μάχης.

Όσον αφορά την επιλογή μιας συγκεκριμένης λέξης έναντι μιας άλλης, θα πρέπει πάντα να έχουμε στο μυαλό μας την ετερογένεια του κοινού του κινηματογράφου ή της τηλεόρασης αναφορικά με τη γλωσσική αντίληψη και την εκπαίδευση (Ivarrson 1992: 95). Εντούτοις, ταινίες και προγράμματα με υψηλές καλλιτεχνικές, εκπαιδευτικές ή

επιστημονικές φιλοδοξίες (όπως τα ντοκιμαντέρ) αποτελούν την εξαίρεση σ αυτό τον κανόνα, και τα γλωσσικά όρια σ' αυτά τα προγράμματα θα είναι λογικά υψηλότερα.

Το επόμενο παράδειγμα παρουσιάζει ξεκάθαρα τις σκληρές συντακτικές αποφάσεις που πρέπει να πάρει ορισμένες φορές ο υποτιτλιστής, και που καμιά φορά αφήνουν μόνο το σκελετό του αρχικού λόγου πηγαίνοντας κατευθείαν στο θέμα:

Πρωτότυπο: Κάθε τόσο, επαναλαμβανόταν η σκέψη πως είχε πάρα πολύ κρύο και πως δεν είχε ξαναβιώσει τέτοιο κρύο. Σίγουρα έκανε κρύο.

Υπότιτλος: Δεν υπήρχε αμφιβολία γι' αυτό. Έκανε κρύο.

(De Linde and Kay 1999: 31)

Προφορικός Λόγος εναντίον Γραπτού

Μία ακόμα μεγάλη πρόκληση στον υποτιτλισμό είναι το γεγονός ότι ένας προφορικός διάλογος μετατρέπεται σε γραπτό, το οποίο έχει συνέπειες σε υφολογικό και δομικό επίπεδο. Οι διαφορές ομιλίας και γραπτού λόγου έχουν καταγραφεί (Biber 1988, Halliday 1985, Halldiday and Hasan 1976, Nunan 1993). Στο πλαίσιο των υποτίτλων, οι κύριες διαφορές μεταξύ προφορικού και γραπτού λόγου μπορούν να περιγράφουν με όρους αντιπαραβολής των λεξικοσυντακτικών γνωρισμάτων: τα γραπτά κείμενα έχουν συνήθως μεγαλύτερη λεξική πυκνότητα συνδυασμένη με απλούστερη δομή πρότασης (Halliday 1994), το οποίο έχει ως συνέπεια μεγαλύτερη οικονομία έκφρασης. Οι De Linde/Kay αναφέρουν πως όταν εφαρμόζονται αυτές οι αντιθέσεις στους υπότιτλους:

Είναι σημαντικό να αναλογιστούμε δύο παράγοντες: οι περισσότεροι υπότιτλοι είναι μία παρουσίαση προφορικού διαλόγου, συνεπώς χρειάζεται να διατηρήσουν μία προφορική γεύση· δεύτερον, τα «γραπτά γνωρίσματα» τους είναι πιθανό να οφείλονται στην ανάγκη να συμπυκνώσουμε τα λόγια ως προς τη μορφή των υποτίτλων. Είναι επίσης πιθανό η πιο δομημένη σύνταξη της γραπτής γλώσσας να εξισορροπεί εν μέρει την απουσία φωνητικών και φυσικών σημάτων που υποστηρίζουν την ομιλούμενη γλώσσα. (1999: 26).

Ο ακόλουθος διάλογος – αρχικά περιγράφεται σαν τον πραγματικό διάλογο και έπειτα σαν τον αντίστοιχο υπότιτλο – θα μπορούσε να χρησιμεύσει σαν παράδειγμα:

Διάλογος: Τώρα, ο λόγος που δεν πιστεύω πως θα μπορούσες, θα έπρεπε να είχες μάθει να οδηγείς σε ένα άσπρο Rolls-Royce, αλλά δεν πιστεύω ότι θα το κατάφερνες και θα έκανες το τεστ σ' αυτό απλά γιατί πρέπει, πρέπει να δώσεις τις εξετάσεις σου σε ένα αυτοκίνητο με ταχύτητες, και αν ήταν White Shadow σαν το αυτόματο τους, δε θα μπορούσες να το κάνεις.

Υπότιτλος: Τώρα δεν πιστεύω πως θα μπορούσες να δώσεις εξετάσεις σε ένα άσπρο Rolls-Royce γιατί πρέπει να δώσεις εξετάσεις σε ένα αυτοκίνητο με ταχύτητες και ένα White Shadow σαν αυτό είναι αυτόματο (Home Truths, BBC 1 25.02.94, from De Linde/Kay, 1999: 27))

Τόσο ο διάλογος όσο και ο υπότιτλος περιέχουν τις ίδιες πληροφορίες. Ωστόσο, σε σύγκριση με το διάλογο, ο υπότιτλος έχει πολύ μεγαλύτερη λεξική πυκνότητα ενώ ακόμα παρουσιάζει αρκετά γνωρίσματα που μετριούνται σαν ομιλία παρά σαν γραπτή γλώσσα.

Η διαφορά ομιλούμενης και γραπτής γλώσσας μπορεί επίσης να επηρεάσει το εννοιολογικό επίπεδο.

Πολιτιστικές αναφορές

Και εάν όλα αυτά τα προβλήματα δεν εξαντλούν αρκετά τις ικανότητες του, ο υποτιτλιστής δέχεται ακόμα μία πρόκληση πολιτιστικών αναφορών ή στοιχείων πολιτιστικού δεσμού τα οποία είναι συνδεδεμένα με τον πολιτισμό μιας χώρας, την ιστορία, την κοινωνία ή τη γεωγραφία. Εξαιτίας τεχνικών περιορισμών του ίδιου του μέσου, προβλήματα (μη) μεταφρασιμότητας (δηλαδή πολιτιστικές αναφορές για τις οποίες δεν υπάρχουν παρόμοια στοιχεία στην κουλτούρα-στόχο ή/και οι οποίες είναι άγνωστες στην πλειοψηφία του κοινού-στόχος και οι οποίες στα κείμενα ζητάνε διαφορετικές τεχνικές μετάφρασης καλά τεκμηριωμένες όπως αντικατάσταση, εξισορρόπηση, παράλειψη, προσθήκη, επεξήγηση κλπ.) πρέπει να αντιμετωπιστούν χωρίς καμία κάρτα 'get-out-of-prison': Στον υποτιτλισμό δεν υπάρχει χώρος για υποσημειώσεις, επεξηγήσεις στον πρόλογο, αστερίσκους και παρενθέσεις.

Οι ελάχιστες μελέτες για το πώς οι υποτιτλιστές αντιμετωπίζουν τις πολιτιστικές αναφορές περιορίζονται κυρίως στην κατηγοριοποίηση διαφορετικών μεταφραστικών προσεγγίσεων σε ειδικά πολιτιστικά στοιχεία. Η Nedergaard-Larsen (1993: 207–40) προσφέρει στρατηγικές που κυμαίνονται από την αυτολεξεί μεταφορά, μέσω πολιτιστικά ουδέτερης διευκρίνησης και παράφρασης, μέχρι την προσαρμογή της γλώσσας-στόχος. Ο Tomaszkiewicz (2001: 239-47) διακρίνει την omission, transfert direct, périphrase définitionnelle, équivalence, adaption, substitution par la référence énonciative and allusions au "déjà connu" (την παράλειψη, την άμεση μεταφορά, την οριστική περίφραση, την ισορροπία, την προσαρμογή, την αντικατάσταση από τη διατυπωμένη αναφορά και τις "ήδη γνωστές" αναφορές) και ο Pederson (2005: 115-21 και 2007: 30-48) ομοίως προτείνει επίσημη ισοδυναμία, διατήρηση, προδιαγραφή, σαφήνεια, προσθήκη, άμεση μετάφραση, γενίκευση, αντικατάσταση και παράλειψη. Και παρόλο που αυτές οι μελέτες ασφαλώς έχουν πλεονεκτήματα και επίσης, ως ένα βαθμό, μας δίνουν περισσότερα στοιχεία για τις τεχνικές των μεταφραστών προκειμένου να ξεπεράσουμε αυτά τα πολιτιστικά εμπόδια,[11] ίσως καθοδηγούν λανθασμένα υποστηρίζοντας ότι οι πολιτιστικές αναφορές στους υπότιτλους, σε ένα μεγάλο βαθμό, δε διαφέρουν από τις πολιτιστικές αναφορές στα κείμενα. Ωστόσο, λόγω των προαναφερθέντων περιορισμών, το γεγονός ότι η ομιλούμενη γλώσσα μετατρέπεται σε γραπτό κείμενο, οι ακραίες διόρθωσες με τις οποίες ο πρωτότυπος λόγος μειώνεται δραματικά και το γεγονός ότι το πρωτότυπο αυτό καθαυτό δεν παρεμβάλλει, αλλά ο υπότιτλος «προστίθεται» στην εικόνα, η μελέτη των πολιτιστικών

[11]Ο Ramière (2006) αμφισβητεί την πιθανότητα να παρατηρήσουμε οποιαδήποτε μορφή σταθερότητας σ' αυτές τις στρατηγικές και υποστηρίζει ότι είναι απαραίτητη μία πιο ρεαλιστική προσέγγιση στη μελέτη της πολιτιστικής μεταφοράς στην οπτικοακουστική μετάφραση.

αναφορών στους υπότιτλους δε θα έπρεπε ενδεχομένως να κατηγοριοποιεί αλλά να προσεγγίζεται με έναν ευρύ και πιο γενικό τρόπο, προκειμένου να δούμε αν υπάρχουν ή έχουν υπάρξει αξιοσημείωτες αλλαγές στο πώς οι πολιτιστικές αναφορές έχουν μεταφραστεί στη σύντομη χρονική περίοδο από τότε που η οπτικοακουστική μετάφραση έχει καταφέρει να γίνει «ακαδημαϊκό» μάθημα.

Αρχικά θα πρέπει να σημειωθεί ότι οι πολιτιστικές αναφορές παρουσιάζονται με πολλές διαφορετικές μορφές, όπως κοινωνιόλεκτοι, διάλεκτοι και αργκό.

Αυτοί, μετατρέπονται πολύ εύκολα κάποιες φορές σε «ανυπέρβλητα εμπόδια» αφού χρησιμοποιούνται τόσο συχνά. Ο Béhar, ο οποίος παρουσιάζει τον εαυτό του σαν «υποτιτλιστή – μεταξύ άλλων» (2004: 80) έχει γίνει ειδικός – μεταξύ άλλων – στην αμερικανική διάλεκτο και σε κάτι που περιγράφει ως «αμερικανική ισοδυναμία του ρυθμού της διαλέκτου Cockney»[12] (2004: 83,84) όταν του ζητήθηκε να υποτιτλίσει το Boyz N the Hood το 1991. Στο ακόλουθο παράδειγμα θα ήταν πολύ δύσκολο να ορίσουμε που τελειώνει η πολιτιστική αναφορά και που ξεκινάει η αμερικανική ισοδυναμία του ρυθμού της διαλέκτου Cockney:

Στο τέλος του Boyz N the Hood, ο Ice Cube αποφασίζει να αφήσει τη γειτονιά. «Πέντε χιλιάδες» λέει, καθώς γυρίζει και περπατάει στο ηλιοβασίλεμα. Το cinq mille δεν έβγαζε νόημα και πιεσμένος λόγω χρόνου (και ανακουφισμένος από το γεγονός ότι η γραμμή μόλις είχε ολοκληρωθεί και η δράση ήταν αρκετά ξεκάθαρη), αποφάσισα για την παρουσίαση στις Κάννες να μην το μεταφράσω. Λίγους μήνες αργότερα, τη στιγμή που κυκλοφόρησε η ταινία, είχα μάθει οτι το «Πέντε χιλιάδες» χρησιμοποιήθηκε για το «Audi 5000», με τη σημασία «είμαι έξω από εδώ». Και από τότε πρόσθεσα τον υπότιτλο που έλλειπε: Je me casse [Παραιτούμαι](Béhar, 2004: 84).

Η πρόκληση αυτής της ιδιάζουσας πολιτιστικής αναφοράς έγκειται περισσότερο στην κατανόηση της παρά στη μετάφραση της. Από την στιγμή που την κατανοείς, η μετάφραση βγαίνει εύκολα.

Αυτό που μας αποδεικνύει ξεκάθαρα το παράδειγμα είναι ότι η μεταφραστική διαδικασία των πολιτιστικών αναφορών γενικότερα, στους υπότιτλους όμως ειδικότερα, θα προκαλεί συνεχώς το μεταφραστή να αποφασίσει είτε να τροποποιήσει την αναφορά για να την προσαρμόσει στο ξένο κοινό-στόχος είτε να την αφήσει ανέγγιχτη, ένας αγώνας που φανερώνει το γνωστό «δίλημμα ακριβείας». Το δίλημμα αυτό είναι ιδιαίτερα μεγάλο όταν πρέπει να υποτιτλιστούν λόγοι δημοσίων προσώπων όπως αυτοσχεδιασμοί πολιτικών, καθώς η ομιλούμενη γλώσσα μπορεί να είναι αμφίσημη, μονότονη, αντικρουόμενη και ασυνάρτητη. Σ’ αυτές τις περιπτώσεις, ο υποτιτλιστής βρίσκεται μεταξύ της υποχρέωσης του να παρέχει μία πειστική ερμηνεία του λόγου, ή του καθήκοντος του να τον αποσαφηνίσει και να τον κάνει κατανοητό, και κάποιες φορές ακόμα πιο σημαντικό, πολιτιστικά αποδεκτό.

[12] Οι Alexander Whitelaw και Stephen O’Shea βρέθηκαν σε μία παρόμοια κατάσταση όταν τους ζητήθηκε να υποτιτλίσουν το «La Haine» στο οποίο ήρθαν αντιμέτωποι με verlan, franglais (γαλλοαγγλικά), τοπικές διαλέκτους, αργκό, κακή γραμματική και εσφαλμένη χρήση λέξεων. Για περισσότερες λεπτομέρειες βλ. Jäckel (2001).

Δεν είναι μόνο οι υψηλά συναισθηματικές και προκλητικές ομιλίες που μπορεί να ευθύνονται για μία εθνική ή διεθνή κρίση. Είναι ακόμα και οι υψηλά συναισθηματικές και προκλητικές λέξεις που απαιτούν επιπλέον εγρήγορση και έρευνα από το μεταφραστή. Όπως αναφέρει ο Béhar:

Το 1991, όταν ετοίμαζα το Boyz N the Hood για τις Κάννες, σοκαρίστηκα που άκουσα τους μαύρους να αποκαλούν ο ένας τον άλλον «αράπη» («nigger»). Ήταν προσδιορισμός; Ήταν καλόπιασμα; Ήταν προσδιορισμός που χρησιμοποιούνταν ως καλόπιασμα; Είχαμε κάτι αντίστοιχο στα γαλλικά; Είχα το χώρο για να το εξηγήσω; (Ευτυχώς δεν τον είχα). Το 1993 με το Menace II Society, η λέξη «αράπης», όταν ήταν συνώνυμη με τη λέξη «φίλος», μεταφράστηκε στα γαλλικά ως copain ή mec - «φιλαράκι» ή «τύπος» - ή ακόμα και «man» (στα αγγλικά). Από τότε όμως, η γαλλική αργκό το αποτύπωσε (Béhar 2004: 83).

Σε άλλες περιπτώσεις, οι μεταφραστικές αποφάσεις σχετικά με τις πολιτιστικές αναφορές δε φαίνεται να καθοδηγούνται απλά από έννοιες. Όταν σχετίζονται με πολιτιστικά έθιμα, παραδόσεις και θεσμούς, ο μεταφραστής προβληματίζεται λιγότερο για την ακριβή και λεπτομερή μετάφραση της λέξης που έχει ειπωθεί, αλλά καθοδηγείται περισσότερο από αυτό που ο ομιλητής θέλει να πει, από συντακτικές επιλογές και από γνώμες σχετικά με το περιεχόμενο. Εν συντομία, η μετάφραση θα είναι προσανατολισμένη στην πλοκή και όχι αποκλειστικά στη σημασία. Παραδείγματος χάρη:

Ο ήρωας μίας τηλεοπτικής σειράς λέει: «Δεν πρέπει να ξεχάσεις: πήγα σε δημόσιο σχολείο, βεβαίως». Ακόμα και στον αγγλόφωνο κόσμο ο όρος «δημόσιο σχολείο», όπως χρησιμοποιείται στην Αγγλία, μπορεί να μην κατανοηθεί σωστά. Σε άλλες αγγλόφωνες χώρες θα μπορούσε να αποκαλείται «ιδιωτικό σχολείο» ή «οικοτροφείο», ενώ στις Ηνωμένες Πολιτείες ο όρος «δημόσιο σχολείο» αναφέρεται στο κρατικό σύστημα εκπαίδευσης. Ακόμα κι αν μπορούσε να βρεθεί κατάλληλη μετάφραση, καμία γλωσσική μεταφορά δε θα μπορούσε ποτέ να αποδώσει όλα τα συναισθήματα που σχετίζονται με την ιδέα του δημόσιου σχολείου στην Αγγλία (σχολεία αρρένων ή θηλέων μόνο, μοναστική ζωή, αποστασιοποίηση από τους γονείς, κοινωνικά προνόμια, αθλητισμός και όχι τόσο παλιά, σωματική τιμωρία). Συνεπώς, στη Γλωσσική Μεταφορά θα πρέπει να επιλεγεί εκείνη η πλευρά της δημόσιας εκπαίδευσης που έχει τη μεγαλύτερη σημασία για την πλοκή και να μεταφερθεί με κάποιο τρόπο στο κοινό. Αυτός που μεταγράφει τη γλώσσα πρέπει να αποφασίσει εντός του συγκειμένου, εάν το πρόσωπο που έλαβε δημόσια εκπαίδευση δεν έχει άνεση με τις γυναίκες, νιώθει πικραμένος εξαιτίας των γονιών του που τον στείλανε μακριά στην παιδική του ηλικία, ή κοινωνικά ανώτερος. Αυτός που μεταγράφει τη γλώσσα πρέπει να γνωρίζει όλες αυτές τις λεπτομέρειες και να επιλέγει τις λέξεις που ταιριάζουν με το συγκείμενο. (...) Ο ερμηνευτικός σκοπός συνεπώς δεν είναι: Τι λέει; Τι σημαίνει; Αλλά: Καθιστά η μετάφρασή μου σαφές αυτό που λέει; (Luyken et al.1991: 157)

Ο Kavanagh (2006) ανέλυσε ένα άλλο παράδειγμα μιας πολύπλοκης πολιτιστικής αναφοράς η οποία προκύπτει από τη διασκευή της ταινίας Die verlorene Ehre der Katharina Blum (Η χαμένη τιμή της Katharina Blum) του Volker Schlöndorff και της Margarethe von Trotta. Στην ταινία αυτή, οι διάτιτλοι χρησιμοποιούνται για να υποδείξουν μια αλλαγή από τη μια μέρα στην άλλη. Ένας από αυτούς τους διάτιτλους αναφέρει:

Donnerstag, 6. Februar 1975 Weiberfastnacht

Το Weiberfastnacht αναφέρεται στην Πέμπτη [ΣτΜ: στην Ελληνική παράδοση Τσικνοπέμπτη] πριν από την πρώτη Τετάρτη της Σαρακοστής, η οποία σε κάποιες περιοχές της Γερμανίας (κυρίως στη δυτική Γερμανία) θεωρείται μη-επίσημη γιορτή, καθώς η εργάσιμη μέρα σταματάει γύρω στις 12 το μεσημέρι για να ξεκινήσουν οι εορταστικές εκδηλώσεις. Παρόλο που το Weiberfastnacht γιορτάζεται με διαφορετικό τρόπο σε κάθε μέρος της χώρας, περιλαμβάνει το κόψιμο της γραβάτας των αντρών (ένα σύμβολο αντρικής δύναμης και κυριαρχίας) για το οποίο οι άντρες αποζημιώνονται μετά με ένα φιλί. Το Weiberfastnacht δεν υπάρχει στις αγγλόφωνες χώρες, συνεπώς αφήνει ένα «κενό». Ο υπότιτλος γι' αυτό το διάτιτλο σ' αυτή την ταινία λέει:

Πέμπτες, οι Γυναικείες Απόκριες

Αρχικά, ο υποτιτλιστής έχει παραλείψει την ημερομηνία του πρωτοτύπου, ίσως επειδή η ημερομηνία βρίσκεται ακόμα στην οθόνη στο διατιτλο. Η δυσκολία στη μετάφραση προκύπτει από το γεγονός ότι οι «Απόκριες» αναφέρονται στις τρεις μέρες πριν από την πρώτη Τετάρτη της Σαρακοστής [ΣτΜ: Κυριακή της Απόκρεω] οι οποίες ήταν παραδοσιακά μέρες εξομολόγησης, συγχώρεσης και προετοιμασίας για τη Σαρακοστή. Το Weiberfastnacht, ωστόσο, παραπέμπει σε εορταστικές εικόνες και πανηγυρισμούς. Επομένως, η μετάφραση σ' αυτό το σημείο δεν είναι «πολιτιστικά ισοδύναμη» όπως θα ήλπιζε κάποιος. Παρόλα αυτά, ο υποτιτλιστής προσπάθησε να εξηγήσει τη χρονική περίοδο κατά την οποία λαμβάνει χώρα αυτό το γεγονός. (βλ. Kavanagh 2006: 8, 9).

Ο Béhar αναφέρεται σε μία άλλη πολιτιστική πρόκληση:

Στο Boys [N the Hood], ο Laurence Fishburne επιπλήττει το γιό του, Cuba Gooding Jr, επειδή κάνει κακές παρέες, κάνοντας μία υποτιμητική αναφορά σε ένα αφροαμερικάνικο κόμικ: «Τι είστε όλοι εσείς, ο Amos και ο Andy; Εσύ είσαι ο Stepin κι αυτός ο Fetchit;» Ο Amos και ο Andy και οι Stepin Fetchit δεν αποτελούν μέρος της γαλλικής κουλτούρας και χρειαζόμουν μία αναφορά που θα μπορούσαν οι Γάλλοι να καταλάβουν. Ο υπότιτλος λέει: Vous jouez à quoi, Laurel et Hardy? Il est Abbott, t'es Costello? (Τι παίζετε, το Laurel και τον Hardy; Αυτός είναι ο Abbott κι εσύ ο Costello;). Το φυλετικό στοιχείο χάθηκε. Δέκα χρόνια τώρα, δεν έχω βρει κάποια καλύτερη εναλλακτική (Robinson and Friday?) ακόμα όμως το δουλεύω (2004: 84).

Σε ένα ευρύτερο πλαίσιο, είναι ενδιαφέρον να σημειώσουμε ότι ο βαθμός στον οποίο οι υποτιτλιστές περιμένουν από το κοινό τους[13] να γνωρίζει στοιχεία πολιτιστικών δεσμών ποικίλλει από χώρα σε χώρα. Οι Diaz-Cintas και Remael επισημαίνουν ότι ενώ για παράδειγμα οι Ισπανοί υποτιτλιστές εστιάζουν συνήθως στη μετάφραση, οι Φλαμανδοί και οι Ολλανδοί μεταφραστές τείνουν όλο και περισσότερο να διατηρούν τις πολιτιστικές αναφορές στην περίπτωση των αγγλικών ή των αμερικάνικων ταινιών, ακόμη κι αν αυτό θα μπορούσε να μπερδέψει ένα μεγάλο μέρος του κοινού. Κι ακόμα πιο ενδιαφέρον φαίνεται το γεγονός να εξαπλώνεται η τάση να κρατάμε τις πολιτιστικές αναφορές ως έχουν στους

[13]Ο McQuail παρατηρεί ότι ο όρος «κοινό» έχει τόσο αφηρημένο και αμφισβητήσιμο χαρακτήρα καθώς για τα περισσότερα μέσα επικοινωνίας δε μπορεί να γνωστοποιηθεί (1994: 283), γεγονός που δε βοηθά απαραίτητα τον υποτιτλιστή όσον αφορά τη μεταφορά πολιτιστικών αναφορών.

υπότιτλους, σε γλώσσες όπως τα Ιταλικά και τα Ισπανικά, γεγονός που εγείρει ζητήματα κατανοησιμότητας (Diaz-Cintas & Remael 2007: 205). Για παράδειγμα

Πρωτότυπο: Είσαι το επίκεντρο της προσοχής από τότε που μπήκες στην Οικογένεια Structure. (Το N. B. Structure είναι το όνομα ενός καταστήματος).

Υπότιτλος: Sei spesso argomento di conversazione da quando sei alla Structure. [Είσαι συχνά το επίκεντρο της προσοχής από τότε που μπήκες στους Structure.] (Diaz-Cintas/Remael 2007: 206)

Ένα άλλο προκλητικό παράδειγμα:

Πρωτότυπο: Α: Φαίνεται πως είσαι σε περίεργη διάθεση. Β:Όχι, όχι, όχι. Μάλλον έχω πιει λίγο. Α: Με τον Perrier;

Υπότιτλοι: A: Te noto un poco raro. B: Estaré algo borracho. [Σε βλέπω λίγο περίεργο. – Μπορεί να έχω πιει λίγο.] A: ¿Con Perrier? [Με τον Perrier;]

(Diaz-Cintas and Remael 2007: 206)

Σε κάποιες ταινίες οι υποτιτλιστές έρχονται αντιμέτωποι με την αμφιβολία [14]να αφήσουν τις πολιτιστικές-λεπτομερείς αναφορές ως έχουν, όπως π.χ. στην περίπτωση του 8 Mile:

Ακόμα και σε περιπτώσεις που φαίνεται ότι οι πραγματικές αναφορές ή τα ονόματα γνωστών rappers δε θα γίνουν κατανοητά, δίνεται ως συμβουλή να παραμένουν στα αγγλικά, προκειμένου να διατηρήσουμε την ιστορική αξία της ταινίας και να «αγγίξουμε» τους τοπικούς φανς του hip-hop. (8 Mile Lyric Translation Guidelines, σελ. 2, in: Taivalkoski-Shilov 2008: 258)[15]

Με μία ταινία όπως το «8 Mile», στην οποία ο πρωταγωνιστής είναι μουσικός, και το αυθεντικό μουσικό στοιχείο είναι ο πυρήνας της ταινίας, το στούντιο μάλλον σωστά συμβούλεψε να αφήσουν τα ειδικά πολιτιστικά ονόματα και αναφορές στα αγγλικά. Ποιοι όμως είναι οι υποβόσκοντες λόγοι γι' αυτή τη φαινομενικά καλπάζουσα τάση να μη μεταφράζουμε τις πολιτιστικές αναφορές;

Πρώτο λόγο αποτελεί η γρήγορη εξέλιξη και η τεράστια πρόοδος της ψηφιακής τεχνολογίας και το διαδίκτυο το οποίο μορφοποιεί τη βάση της ψηφιακής παγκοσμιοποίησης και μας επιτρέπει να εισάγουμε και να προωθήσουμε στην αγορά καινούριες ιδέες, τρόπους ζωής και προϊόντα σε μία απαρατήρητη μέχρι τώρα ταχύτητα και

[14]Η Disney για παράδειγμα, απαγόρευσε πρόσφατα στους μεταφραστές της να αλλάζουν, και επομένως να κάνουν οικεία τα αρχικά ονόματα στις ταινίες Disney (βλ. Oittinen 2004: 104). Απ' την άλλη πλευρά, η προσέγγιση του Woody Allen σχετικά με τη μετάφραση και τον υποτιτλισμό των ταινιών του δε θα μπορούσε να είναι πιο διαφορετική: στην ισπανική μετάφραση του Manhattan Murder Mystery παρείχε μία ακριβή, λεπτομερή, 329 σελίδων λίστα, με λεπτομέρειες και επεξηγήσεις, συμπεριλαμβανομένου και ενός εισαγωγικού σημειώματος εκ μέρους του Woody Allen, απευθυνόμενου προς όλους τους μεταφραστές και ευχαριστώντας τους για την εφευρετικότητα τους (βλ. Díaz Cintas 2001: 202).

[15]Ωστόσο, αυτό κατέληξε να είναι κατευθυντήρια γραμμή η οποία δεν τηρήθηκε αυστηρά (βλ. Taivalkoski-Shilov 2008: 259–65).

με μία άγνωστη μέχρι τώρα κάλυψη από εθνικά και γεωγραφικά σύνορα που έχουν ψηφιακά καταργηθεί.

Δεύτερον, με τη διάλυση των πολιτιστικών συνόρων, φαίνεται να εμφανίζεται μια παγκόσμια «κουλτούρα κατακερματισμού», όπου η πολιτιστική ταυτότητα επαναπροσδιορίζεται με τη συγχώνευση ντόπιων και παγκόσμιων, δικών μας και ξένων. Ο κόσμος μας φαίνεται να αναπτύσσεται, ή καλύτερα να χάνεται σε ένα σχετικά ενωμένο κόσμο από γνωστές σε γενικές γραμμές μάρκες, εμπορεύματα, τηλεοπτικά προγράμματα, είδωλα μόδας, ποπ αστέρια και αθλητές. Στις μέρες μας, φαίνεται πράγματι να ζούμε στο «παγκόσμιο χωριό» του McLuhan. Αυτή η ομογενοποίηση του κόσμου, στην οποία επιρροές από όλο τον πλανήτη παίζουν το ρόλο τους, φαίνεται να πατάει το πόδι της και στους υπότιτλους. Αυτή η ιδιαίτερη μορφή παγκοσμιοποίησης, η οποία δεν προωθεί πολιτιστική ενοποίηση αλλά αποδέχεται τοπικές ταυτότητες και ιδιοσυγκρασίες, επιτρέπει στους υποτιτλιστές να αφήσουν τις πολιτιστικές αναφορές ως έχουν, όχι επειδή είναι δύσκολο να τις μεταφράσουν αλλά επειδή έχουν γίνει (ή θα γίνουν) γενικά αναγνωρίσιμες, και συνεπώς μη μεταφράσιμα πολιτιστικά στοιχεία.

Κατηγοριοποιώντας τα πολιτιστικά στοιχεία με τη μέθοδο που εφαρμόζεται για να τα μεταφράσουμε ή όχι, όπως έχει γίνει στο παρελθόν (δηλ. Pederson (2005: 115–21) και Tomaszkiewicz (2001: 239–47) όπως προαναφέρθηκε) έχουμε και οφέλη. Ωστόσο, αυτή η σχετικά περιορισμένη ερμηνευτική διαδικασία ευνοεί επίσης την ιδέα ότι αυτές οι πολιτιστικές αναφορές είναι απλώς ένα ακόμα «μεταφραστικό εμπόδιο» για τον υποτιτλιστή το οποίο πρέπει να ξεπεράσει. Αυτή η αρκετά περιγραφική προσέγγιση αμελεί την ευρύτερη επίπτωση που έχει η επιλογή του υποτιτλιστή να μη μεταφράσει αυτές τις αναφορές: η μη μετάφραση αυτών των στοιχείων αντικατοπτρίζει την εξέλιξη, την πρόοδο και την ταχύτητα της παγκοσμιοποίησης των πολιτισμών μας. Πράγματι, θα μπορούσε να υποστηριχθεί ότι αυτές οι μη μεταφράσιμες πολιτιστικές αναφορές θα μπορούσαν να θεωρηθούν μία συσκευή που μετράει σε ποιο βαθμό οι πολιτισμοί έχουν αναμιχθεί και πως το κοινό θεωρείται τώρα παγκόσμιοι πολίτες. Επομένως, εάν οι δημιουργοί του 8 Mile (και όλες οι άλλες εταιρείες παραγωγής ταινιών που αναφέρθηκαν, οι οποίες διανέμουν αρκετά σχολαστικές μεταφραστικές οδηγίες με τις ταινίες τους) δεν ήθελαν να αλλάξουν τα ονόματα γνωστών rappers, και αν ήθελαν να πάρουν το ρίσκο για το αν αυτά τα ονόματα δε γίνουν πλήρως κατανοητά, δεν έβαλαν μόνο – με το δικό τους τρόπο – «την ιστορική αξία της ταινίας» πάνω από την κατανόηση του κοινού, προσπάθησαν ουσιαστικά να επικοινωνήσουν με τους hip-hop φανς από όλο τον κόσμο. Ο Perrier είναι βεβαίως πρόθυμος να γίνει γνωστός διεθνώς και όχι τοπικά, και θα ήταν χαρούμενος που –χωρίς αμφιβολία- στους προαναφερθέντες υπότιτλους το έχουν τουλάχιστον πετύχει αυτό. Και ποιος ξέρει, ίσως μία μέρα θα αναφέρουμε την οικογένεια «Structure» μαζί με το Dynasty και το Dallas.

Συμπέρασμα

Συνοψίζοντας τις προϋποθέσεις για έναν υποτιτλιστή: ο υποτιτλιστής αναλαμβάνει ταυτόχρονα δύο γλωσσικές μεταφορές σε δύο διαφορετικά επίπεδα: πρώτον τη μεταφορά από τη μία γλώσσα στην άλλη ενώ ταυτόχρονα συμπτύσσει ή κάνει περικοπές στο κείμενο (συντακτική δουλειά), και δεύτερον, τη μεταφορά από την προφορική στη γραπτή γλώσσα, την οποία πρέπει να προσαρμόσει σε ένα πολύ περιορισμένο χωρικό και χρονικό πλαίσιο στην οθόνη.

Τα καλά εργαλεία της τέχνης του μεταφραστή θα περιλαμβάνουν την κατανόηση λεπτών διαφορών της γλώσσας-πηγή, δεξιότητες γραφής στη γλώσσα-στόχος και λεπτομερή γνώση του πολιτισμού της χώρας ή των χωρών στις οποίες ομιλείται η γλώσσα-πηγή. Αυτά τα προσόντα και οι δεξιότητες είναι σημαντικές για οποιονδήποτε μεταφραστή, δεν επαρκούν όμως για έναν υποτιτλιστή καθώς γι' αυτόν απαιτείται «ενσυναίσθηση με το νέο κοινό και γνώση του οπτικοακουστικού μέσου» (Luyken et al. 1991: 155). Η γνώση αυτή του οπτικοακουστικού μέσου η οποία περιλαμβάνει τους προαναφερθέντες περιορισμούς και απαγορεύσεις είναι ιδιαίτερα σημαντική όταν έχουμε να κάνουμε με μετάφραση — ή μη μετάφραση — (όπως έχουμε ήδη δει) πολιτιστικών αναφορών. Φαίνεται πως επικρατεί η τάση να αφήνουμε τις πολιτιστικές αναφορές ως έχουν (μερικές φορές με κόστος την κατανόηση και την απόλαυση του κοινού). Αυτά τα μη μεταφράσιμα στοιχεία πολιτιστικών δεσμών θα μπορούσαν, μεταξύ άλλων, να ερμηνεύονται σα δείκτες ή συσκευές που μετράνε σε ποιο βαθμό οι πολιτισμοί-ζευγάρια έχουν αναμειχθεί και μοιραστεί ή/και ανταλλάσσουν ορισμένα στοιχεία πολιτιστικών δεσμών και πόσα «πολιτιστικά κενά» έχουν μειωθεί – τουλάχιστον στο μυαλό των υποτιτλιστών.

Οι πολιτιστικές αναφορές στους υπότιτλους θα μπορούσαν να θεωρηθούν δείκτες για το πόσο έχουν προχωρήσει διαδικασίες όπως η παγκοσμιοποίηση, και πόσο ισχυρό είναι το διαδίκτυο σε ότι αφορά τη διανομή πληροφοριών και τη σύνδεση των ανθρώπων. Στο «παγκόσμιο χωριό» του Mc Luhan, όπου οι τεχνολογικές συσκευές μας επιτρέπουν να επικοινωνούμε και να μοιραζόμαστε πληροφορίες με ανθρώπους από όλο τον κόσμο και όπου φωτογραφίες και ταινίες μπορούν να αποσταλούν παγκοσμίως από τον καθένα μας πατώντας ένα κουμπί, ανεξαρτήτως γεωγραφικών ή/και εθνικών συνόρων, οι πολιτισμοί έχουν αναπόφευκτα συνδεθεί και μπερδευτεί. Οι μεταφραστικές αποφάσεις των υποτιτλιστών ή οι μεταφραστικές οδηγίες από τις εταιρείες παραγωγής ταινιών οι οποίες ολοένα και περισσότερο τείνουν να αφήνουν άθικτες τις πολιτιστικές αναφορές θα πρέπει να ερμηνευθούν σα λογική συνέπεια αυτών των διαδικασιών, και συνεπώς, οι πολιτιστικές αναφορές απεικονίζουν ένα δείκτη που μετράει το βαθμό της διαπολιτισμικότητας των αναμεμειγμένων πολιτισμών. Προκειμένου να μπορούμε να αναλύσουμε κατάλληλα αυτή την αυξανόμενη διαπολιτισμικότητα, και για να απαντήσουμε επίσης στην έκκληση για μία «θεωρία μεταφοράς γλώσσας» και μία «παγκοσμίως αποδεκτή μεθοδολογία» (Luyken et al. 1991: 165) για τον υποτιτλισμό, χρειάζεται περισσότερη έρευνα, και κυρίως συνεχής παρακολούθηση της διαδικασίας αναφορικά με το πόσο (και αν) οι πολιτιστικές αναφορές μεταφράζονται.

Περίληψη

Το άρθρο αυτό επιθυμεί να εκφράσει την έλλειψη έρευνας στον τομέα του υποτιτλισμού κάνοντας πρώτα μία σύντομη εισαγωγή στην ιστορία του μέσω της καταγραφής της συζήτησης περί μεταγλώττισης και υποτιτλισμού, καθώς τα πλεονεκτήματα και τα μειονεκτήματα του συζητιόνται σχεδόν πάντα σε αντίθεση ή/και σε σύγκριση με αυτά της μεταγλώττισης. Επιπλέον, οι προκλήσεις της μετάφρασης στοιχείων πολιτιστικών δεσμών που περιγράφονται εδώ για τον υποτιτλισμό, εφαρμόζονται επίσης στη μεταγλώττιση, η οποία έχει το δικό της φάσμα τεχνικών και χρονικών περιορισμών.

Δεύτερον, αυτό το άρθρο προσπαθεί να τονίσει τις εξαιρετικά δύσκολες και προκλητικές απαιτήσεις προς τους υποτιτλιστές ερευνώντας τις τεχνικές απαγορεύσεις και τους περιορισμούς, οι οποίοι καθιστούν τη μετάφραση πολιτιστικών αναφορών μέσα στους υπότιτλους ιδιαίτερα δύσκολη.

Προκειμένου να θέσουμε το πλαίσιο γι’ αυτή την ανάλυση, θα προσπαθήσω να περιγράψω τις ειδικές μεταφραστικές διαδικασίες που σχετίζονται με τον υποτιτλισμό αναλύοντας διάφορες μεταφραστικές προσεγγίσεις πολιτιστικών αναφορών στους υπότιτλους. Ο κύριος σκοπός αυτού του άρθρου, ωστόσο, είναι να υποστηρίξει ότι η απόφαση ενός υποτιτλιστή για το πως, και κυρίως, αν θα μεταφράσει τις πολιτιστικές αναφορές στους υπότιτλους έχει ευρύτερες επιπτώσεις από αυτές που θα μπορούσαμε να αντιληφθούμε με μία πρώτη ματιά. Αυτό το άρθρο διατείνεται ότι αυτές οι πολιτιστικές αναφορές είναι δείκτες για το πόσο οι πολιτισμοί μπερδεύονται όλο και περισσότερο μέσω της προόδου και των εξελίξεων της ψηφιακής τεχνολογίας.

Λέξεις κλειδιά: Οπτικοακουστική μετάφραση, υποτιτλισμός, διαπολιτισμικότητα

Cultural references in subtitles

A measuring device for interculturality?

Heidi Zojer University College, Dublin

It is World War I.

The soldiers in the trenches are exhausted – dazed, confused, their faces covered with mud (courtesy of Max Factor).

It is the last moment of calm before the climactic battle. Suddenly, a whirr. Faint at first, but growing stronger.

One soldier takes a peek: Tanks, Tanks!" he shouts.

At the bottom of the screen, the French subtitles blared: "Merci, merci!"

It happened in Paris to Sam Peckinpah's Cross of Iron;

It is a subtitler's ultimate nightmare.

Henri Béhar (2004)

Audio-visual translation (AVT) has been a latecomer when it comes to academically acknowledged subject areas and research on it has therefore been, until quite recently, a rare academic commodity. However, this lack of academic interest has been counterbalanced by several attempts to gain recognition through bibliographical compilations which are at pains to underline the (relatively) high number of recent published works in this field (see e.g. Gottlieb 2001, Gambier 2003, 2004, 2006) and the publication of special journal issues dedicated to this subject (i.e. The Translator 2003/9: 2 "Special Issue: Screen Translation"; Meta 2004/49: 1, 2)

Drawing on the information contained in BITRA (Bibliography of Interpretation and Translation),[16] Aixelá and Clavero have established a chronological list showing the development of the basic topics of interest within Audio Visual Translation (AVT). They point out that there was an unprecedented six fold rise from only 76 entries in the 1980s to 464 in the 1990s which leads them to argue that "audiovisual translation was, finally, fully emerging as a field on its own, and growing out of the sporadic appearance which had characterised it during most of the 20th century" (Aixelá, Clavero 2005: 88). This increase means that the share of AVT publications within Translation Studies had increased form 1–1.5% to 4%.

Gambier pinpoints 1995 as the breakthrough year, arguing that before this particular year AVT was an under-researched subject area (a specialised bibliography published in 1994 includes only 730 references) and he describes the research undertaken fragmented and anecdotal "de manière parcellaire et souvent anecdotique" (2006: 262). When the second edition of this bibliography appeared three years later (Gambier 1997) the number of entries had tripled. However, despite this recent research 'boom', at about 4%, AVT can still not be described as being in the centre of research interests. And when it comes to subtitling, the focus of this article, the marginalization is even more pronounced.

One of the reasons for this rather undeserved positioning as a marginal subject area might be that subtitling is first of all a very specialized activity, more often than not, executed in small, cramped rooms by – in the best case scenario[17] – linguistically and technically very dedicated, talented and committed people, who normally work for little money and generally don't get any recognition for their work.[18]

If they get any feedback at all it is bound to be negative – a quote like: "I didn't really like the film but the subtitles were great!" is a very unlikely reaction, as cinema audiences generally tend to be rather irritated by them, demonstrated convincingly by the following outburst: "It is likely that no one has ever come away from a foreign film admiring the translation. If the subtitles attract comment, it is only a desire for reciprocal violence, a

[16] BITRA is an international and interactive data base which is free to access at www.ua.es/dfing/tra_int/bitra_en.htm

[17] Although every film deserves the best case scenario, reality could not be more different as there are no professional restrictions in place which dictate who is a qualified subtitler and who is not. Fawcett does not paint a pretty picture when he describes the general working condition of subtitlers: ". . . poor wages, . . . absurd deadlines, . . . poor originals . . ., and finally, poor training of translators" (1983: 189). And even if conditions and wages are slowly improving, it needs to be pointed out that quality control varies from country to country and from company to company (see e.g. James 2001).

[18] To stay out of the limelight and in the shadow actually seems to be part of a subtitler's DNA: "Subtitling is a form of cultural ventriloquism, and the focus must remain on the puppet, not the puppeteer. Our task as subtitlers is to create subliminal subtitles so in sync with the mood and rhythm of the movie that the audience isn't even aware it is reading. We want not to be noticed. If a subtitle is inadequate, clumsy, or distracting, it makes everyone look bad, but first and foremost the actors and the filmmakers. It can impact the film's potential career" (Béhar 2004: 85). Not everybody agrees with this job interpretation. The French subtitler of 8 Miles, Girard-Ygor was very disappointed when his name was not mentioned anywhere, when the film was released in France. Disappointed but not surprised, as he had been used to working behind the scenes and he also describes subtitling as 'une activité de l'ombre' (in: Taivalkoski-Shilov 2008: 265).

revenge for the text in the face of its corruption. For as we shall see, all subtitles are corrupt" (Nornes 1999: 17).

The following is an attempt to explore a rather unchartered territory[19] within subtitling: How do audio-visual translators or subtitlers respond to the challenge of (un)translatability of cultural references and/or culture-bound. In order to set up the framework for this analysis, I will attempt to describe the special translation processes involved in subtitling by investigating its technical restraints and restrictions which make the translation of cultural references within subtitles particularly challenging. The starting point, however, will be a brief introduction to the history of subtitling[20] by way of tracing the dubbing vs. subtitling debate as the advantages and disadvantages of subtitling are almost always discussed in opposition and/or in comparison with dubbing.

The dubbing vs. subtitling debate

Between 1895 and c.1930, in the 'silent movies era', 'intertitles' were used as a narrative aid cut into the film at strategic points. Subtitles grew out of these 'intertitles'. Egyoyan and Balfour (2004: 22) date the beginning of subtitling as early as 1907,[21] although they admit that subtitles did not come into their own until the age of the talkies and their international distribution. The honour of being the first subtitled film is claimed by the Jazz Singer in Paris in 1929. When 'talkies' (sound films) were introduced in the 1930s, intertitles were slowly removed.

Dubbing (short for 'lip-synchronized' or 'lip-sync dubbing') seems to have originated in the United States and came to Europe in 1936. Since then both methods, subtitling and dubbing, have been used and different preferences have developed in different parts of Europe, and there has been an ongoing debate about the advantages and disadvantages of each language transfer method. According to Nornes (2007: 11f), the subtitling vs. dubbing debate was fuelled by the explosive growth of television and the rise of the art-film in the

[19] (1. Despite the ever growing interest in subtitling (for an overview see Gambier 2006: 261–3, 265–75) the study of cultural references within AVT still remains almost virgin territory. However, there have been a few research projects initiated in this area, mostly for the purpose of gaining an MA or equivalent in some MA Translation Programmes, i.e. in SALIS, Dublin City University, Ireland (among others Nolan, Amanda, A cultural-semiotic perspective on subtitling as a form of translation, MA thesis, 1995; Calvo Ferrer, José Ramón, Translation argot: dubbing and subtitling of Stanley Kubrick's A Clockwork Orange in to Spanish, MA thesis 2003; Kavanagh, Killian, 'Die verlorene Ehre der Katharina Blum': the challenges of translating Heinrich Böll's novel and subtitling Volker Schlöndorff's and Margarethe von Trotta's film adaptation, MA thesis, 2006) and Gambier also reports on similar projects ongoing at Finnish Universities in Kouvola, Savonlinna, Tampere und Turku (Gambier 2006: 273). However, published research in this particular area is still very rare and I could only identify Tomaszkievicz (2001), Aaltonen (1995) and Pedersen (1995).

[20] (1. The definition of 'subtitling' in this article is restricted to 'interlingual' subtitling, i.e. subtitling between different languages, as opposed to 'intralingual' subtitling, i.e. subtitling for the deaf or hard of hearing.

[21] For a chronological and detailed history of subtitling see Ivarsson (1995).

United States in the 1950s. It started out as an experiment to appeal to viewers who found subtitling annoying and it proved a big hit, bringing in viewers who normally would not go to the cinema to watch foreign films. The dubbing of I Love Lucy and Alfred Hitchcock Presents kick started the first 'sub vs. dub' debate and its tone is reflected in the following quote:

Intellectuals, who love to hang breathlessly on the subtle suprasegmental vocal inflections, even of languages they don't understand, like films in the original language. Clods, like me – people who just want to enjoy the film and who don't want to bounce their eyeballs constantly up and down form picture to subtitle to picture to subtitle – generally like their films dubbed.[22]

To counterbalance the public reaction in this debate, here is a letter to the New York Times on the issue:

Some despot in the upper echelons of the imported film industry has apparently decreed that pictures in languages other than English may be shown in the original with printed subtitles on the film only in first-run Manhattan theatres. This same tyrant has at the same time ruled that when these films are screened for us yokels in the neighbourhood houses or the suburbs, the sound-track and the subtitles must be ruthlessly erased and the original dialogue replaced with English spoken by an American cast reading from a script in which great ingenuity – but an appalling lack of creative imagination – has been exercised to match the original cast's lip movements . . . For those of us who retain a little of our high school or college French, German, Spanish or Italian, an occasional good foreign film used to bring values over and above its function as entertainment. There was the challenging sense of first hand contact with another culture. There was a stimulation and painless form of educational refresher. The dubbed versions give us none of these while, at the same time, perpetrating a most sickening form of artistic vandalism.[23]

In the 1950s and 60s, it was not only the general public whose opinion seemed to have been divided, two of the most famous American film critics at the time, Bosley Crowther for the New York Times and Stanley Kauffman for the New Republic were equally confrontational on the subject. Crowther initially wrote about the merits of subtitling, swayed perhaps by the international success of foreign films by Godard, Fellini and Kurosawa. However, in the 1960s, he changed sides and argued:

The English subtitle is itself a thoroughly inartistic thing, (. . .); [the majority of American people] are compelled to accept a mechanism that inadequately and often ineloquently imparts what should be a very important element of the communication in a talking film (. . .) Now that the medium of motion pictures is becoming more internationalized, (. . .) , it is foolish to hobble expression with an old device that was mainly contrived as a convenience to save the cost of dubbing foreign-language films when they had limited appeal. Now that the American market is crying out for more and varied films (. . .), it is particularly foolish to saddle the foreign product with an obsolete device. It is time we abandon the somewhat

[22]Jeff Matthews, "Hey, You sound just like Marlon Brando, Robert Redford and Paul Newman!" In: Nornes, 2007: 11.
[23]Gerald Blank, "Dubbing Protest", New York Times, July 7, 1966, D5. In: Nornes, 2007: 11f.

specious and even snobbish notion that foreign-language films (. . .) are linguistically inviolable. Let's give the general audience a chance to hear what they are saying. Subtitles must go!

In the firestorm of criticism which Crowther's article provoked, Kauffman's voice stood out when he retorted:

If he had written his article 30 years ago and if it had succeeded in its purpose, I would never have heard the voices of Louis Jouvet, Raimu, Edwige Feuillère, Shimura Takashi, Vittorio De Sica, and Victor Sjöström . . . Certainly, I, too prefer to see Miss Bardot's bosom without typographic obscuration. But the subtitle gives you the gist of the dialogue and allows you to enjoy the actor's whole performance (Scheuer 1960).

These days, it is acknowledged that both forms have their advantages and disadvantages. The decision which method to choose seems to depend more on economic considerations than on artistic ones, with smaller countries with more limited funds for investment and production favouring subtitling, as it is the cheaper method. It seems that bigger countries tend to favour dubbing because it potentially attracts a larger number of viewers. In Europe, subtitling is favoured in i.e. Portugal, Greece, Wales, Holland, Luxembourg, Ireland and parts of Belgium. Countries like France, Germany, Britain, Spain, and Italy seem to prefer dubbing (De Linde and Kay 1999: 1)

Both the UK and Ireland belong to the large Anglophone audiovisual market, hence there has never been a need to develop a language transfer industry of its own, and neither is a classical 'subtitling' or 'dubbing' country; rather, both use both methods in a mixed manner (Luyken et al. 1991: 31f). The Welsh channel 4, Sianel Pedwar Cymru (S4C),[24] takes up a special position, as it began experimenting with dubbing and subtitling of English and other foreign programmes into the Welsh language and Welsh produced programmes into English and other languages of potential export markets, such as French and German.

What both sides seem to agree on is that over time, audiences accept and are then strongly pre-conditioned by the respective predominant methods. As a consequence, different or new methods take a long time to find acceptance

The technical challenges in subtitling

The big challenge in subtitling lies in projecting lines of text onto a pre-existing canvass of sound and image while being severely restricted by the negotiation of space and time. Or, as Luyken et al. put it: "They [subtitling and dubbing] represent a meeting-point of science, art,

[24]Due to the demand for trained subtitlers, the University of Wales, Lampeter created a Screen Translation Course, which combines translation skills with information technology to provide hands-on training in subtitling for television programs which was the first course and the only University Certificate of its kind in the UK. For more details on this course see James (1995).

technology, linguistics, drama and aesthetics" with the quality of the end product resulting "directly form the harmonious fusion of these parts" (1991: 39).

These spatial and temporal restrictions place special demands on the subtitler as (s)he has to negotiate the screen space available for the subtitle text, the time available for and between subtitle exposures, the timing of subtitle insertion and removal and the display and format of the subtitles.

The first restraint, the screen space available, might be the most limiting restriction of them all and is, therefore, also the one that shapes the translation process the most. Here, not only the physical limitations of the screen must be taken into consideration but also the good practice of trying to avoid obscuring the picture. The temporal restrictions mostly derive from the amount of text to be translated, the average reading speed of the viewers, the constant minimum interval between subtitles and the need for synchronicity. It is generally accepted that the reading speeds hovers around 150 to 180 words per minute. However, reading speeds vary according to the quantity and complexity of linguistic information, the manner in which the text is presented, the subject matter of the program and also according to the type of visual information on screen at any given moment (De Linde and Kay 1999: 6, Luyken et al. 1991: 43f). Subtitles of two lines should not be exposed longer than 6 seconds as overexposure seems to invite duplicate reading. It is also accepted that even the shortest of subtitles should be exposed for at least 1.5 seconds to prevent a flashing effect.

Visual cuts normally present subtitlers with huge challenges as a subtitle should not be retained on screen during a shot change but a clear margin should be left on either side of visual cuts. Eye movement research indicates that confusion is caused when the eyes return to the beginning of the text as the change of shot or scene is perceived. However, this rule is by no means universally observed and there might be scenes where it is impossible to avoid overlapping.

The process of translation

As already mentioned above, subtitling as an academic research subject is still in its infancy resulting in a lack of research on specific and often complex linguistic and/or translational issues involved. Despite the need for a better understanding of the deeper linguistic forces at work in subtitling, there is no theory of Language Transfer, and as Luyken et al. (1991: 165) point out, there is no literature on its aesthetics and no universally accepted modus operandi.[25] One of the reasons for this lack of theoretical framework might lie in fact that due to the enormous restrictions involved in the subtitling process and the shortened and often radically changed outcome, the status of subtitling as a 'proper'

[25]Studies in this direction are indeed few and far between and if undertaken at all they tend to produce guidelines rather than a 'theory of subtitling', see, for instance, Díaz-Cintas (1998; 2001; 2004).

translation has not yet been universally accepted. The — as yet — undefined status of subtitling is not helped by the fact that in a 'normal' translation a word, sentence, paragraph or whole text in one language is replaced by a word, sentence, paragraph or text in another language. Subtitling, however, leaves the original almost perfectly intact and only interferes with it by translating part of what is spoken into a subtitle and by adding it on to the picture.

Editing

When the professional subtitler Henri Behar, who has subtitled more than hundred French and English language films, was asked to subtitle American Buffalo, he soon realised that to subtitle David Mamet is more difficult than to subtitle Shakespeare:

Mamet's dialogue is extremely fast, and the overlapping dialogue and editing can drive you nuts. That, plus the staccato rhythms and Chicago slang, made subtitling American Buffalo one of my most difficult assignments. Add to that the inescapable fact that English is one-third more compact that French and you soon realize that subtitling is an exercise in frustration. Word-for-word transcriptions are out of the question; your job is not that of the literary translator, it is to give the Cliffs Notes to a movie. Or, as critic Carrie Rickey put it, "condensing sonnets into haikus" (Béhar 2004: 84).

Or in other words (and as a possible subtitle): the aforementioned time and space restrictions will only allow a very altered and abridged version of the original dialogue. In some cases, all of what is left amounts to a mere fraction of what is actually being said on screen. These decisions (of what to keep in and what to leave out) turn the subtitler into (among other things) an editor. And in his role as editor, the subtitler will have to make omissions on a very selective basis because even the slightest omissions can cause a significant change in meaning.

As an example, among the units which are most often omitted in subtitling are cohesive elements because they are non-content bearing. However, they normally play an important role in text comprehension. Therefore, when a dialogue is transformed into subtitles, there will be important cohesive devices to be considered. According to De Linde and Kay (1999: 28), the most comprehensive study of these devices has been carried out by Halliday and Hasan (1976), who identified four principle types: referential, substitution and ellipsis, conjunction and lexical cohesion.

Examples of referential cohesion would be personal pronouns, demonstrative references (this, that), comparative references ('smaller than', 'the other'. . .), which refer either backwards (anaphorically) or forwards (cataphorically) to related elements in a text (De Linde and Kay 1999: 28–30): The meaning of a text can be (slightly) altered through the removal of a few cohesive elements:

Speech:

It's what I call the vicious cycle syndrome. You start with drug A and then they put you on drug B, and drug C, and pretty soon you are taking a handful of pills, all because of the first drug.

Subtitle:

It's a vicious cycle. You start with drug A, then drug B, then soon you are taking a handful of drugs. (Oprah Winfrey Show, Channel 4, 07.03.94)

While the original speech points to the self-perpetuating nature of certain medical pills, the subtitles suggests that the speaker was talking about accumulative drug taking.

Another important area where editorial choices will have to be made is the simplification of the syntax. Simple syntactic structures tend to be shorter that complex ones and the difference in terms of meaning is sometimes negligible. Some examples to demonstrate this:

Original: Here is something we haven't seen before.

Subtitle: Here's something new.

Original: We'll go when we've had dinner.

Subtitle: We'll go after dinner.

Original: I wonder if you can find the car.

Subtitle: Can you find the car?

(Ivarrson 1992: 94)

The same also applies to vocabulary: Here the subtitler always strives for easier, shorter, simpler and more familiar words then longer and more complex ones. A very convincing example to demonstrate this point would be:

Original: Gorged with awe, he espied sundry foes thronging the aceldama.

As Ivarrson points out this version "might be true to the style and meaning of the original", but the following is "probably a better version for the general viewing public" (1992: 95):

Subtitle: Filled with terror, he detected several enemies gathering on the battlefield.

When it comes to choosing one particular word over another, the heterogeneity of the cinema or television audience in terms of linguistic awareness and education should always be kept in mind (Ivarrson 1992: 95). However, films and other programmes with high artistic, educational or scientific ambitions (i.e. documentaries) represent the exception to this rule and the linguistic threshold in these programmes will naturally be higher.

The next example clearly demonstrates the sometimes quite brutal editorial decisions which a subtitler needs to take and which sometimes only leaves a skeleton version of the original speech by 'cutting straight to the point':

Original: Once in a while the thought reiterated itself that it was very cold and that he had never experienced such cold. It certainly was cold.

Subtitle: There was no mistake about it, it was cold.

(De Linde and Kay 1999: 31)

Spoken vs. written

Another big challenge in subtitling lies in the fact that a spoken dialogue is transformed into a written one, which has consequences on the stylistic and structural level. The differences in speech and writing have been well documented (Biber 1988, Halliday 1985, Halldiday and Hasan 1976, Nunan 1993). In the context of subtitles, the vital differences between speech and writing can be described in terms of contrasting lexico-syntactic features: written texts typically have a higher lexical density coupled with a simpler sentence structure (Halliday 1994), which normally results in a greater economy of expression. De Linde/Kay state that when applying these contrasts to subtitles:

It is important to take account of two factors: most subtitles are a representation of spoken dialogue, thus they still need to maintain an oral flavour; secondly, their 'written features' are likely to be as much due to the need to condense utterances as to the written format of subtitles. It is also possible that the more structured syntax of written language partly compensates for the absence of phonetic and physical cues which support spoken language (1999: 26).

The following dialogue - first transcripted as the actual dialogue and than as a corresponding subtitle - should serve as an example:

Dialogue: Now, the reason that I don't think you could, you might have learned to drive in a white Rolls-Royce, but I don't believe that you would do it and take your test in it simply because you have to take, you have to take your test in a gear-change car, and if it was White Shadow like their automatic, so you couldn't do it.

Subtitle: Now I don't believe you would take your test in a white Rolls-Royce because you have to take your test in a gear-change car and a White Shadow like that is automatic. (Home Truths, BBC 1 25.02.94, from De Linde/Kay, 1999: 27))

Both dialogue and subtitle contain the same information. However, compared to the dialogue, the subtitle has a much higher lexical density while still showing enough features to be counted as speech rather than written language.

The difference of speech and written language can also affect the semantic level.

Cultural references

If all these problems were not stretching his/her abilities enough, the subtitler will also be challenged by cultural references or culture-bound items which are tied up with a country's culture, history, society or geography. Due to the technical restrictions of the medium itself, problems of (un)translatability (i.e. cultural references for which no similar items exist in the target culture and/or which are unknown to the majority of the target audience and which in texts call for well documented different translational devices like substitution, compensation, omission, addition, explication and so on) must be tackled without any 'get-out-of-prison' card whatsoever: In subtitling there is no room for footnotes, explanations in the foreword, asterisks or asides.

The very few studies undertaken on how subtitlers tackle cultural references restrict themselves mostly to categorising different translational approaches to specific cultural items. Nedergaard-Larsen (1993: 207–40) offers strategies ranging from verbatim transfer, via culturally neutral explicitation and paraphrase, to target language adaptation. Tomaszkiewicz (2001: 239–47) distinguishes between omission, transfert direct, périphrase définitionnelle, équivalence, adaption, substitution par la référence énonciative and allusions au "déjà connu" and Pederson (2005: 115–21 and 2007: 30–48) similarly suggests official equivalent, retention, specification, explicitation, addition, direct translation, generalization, substitution and omission. And although these studies certainly do have their merits and also, to a certain degree, tell us more about subtitlers' techniques to overcome these cultural hurdles,[26] they are, however, also potentially misguiding in that they suggest that cultural references in subtitles do not, to a large extent, differ from cultural references in texts. However, due to the technical restrictions mentioned above, the fact that spoken language is transcribed into written text, the extreme editing through which the original speech is dramatically shortened and the fact, that the original as such is not interfered with but the subtitled is 'added-on' to the picture, the study of cultural references in subtitles should possibly not take the form of 'categorising', but should be approached in a broader and more general way in order to establish if there are or have been any distinguishable shifts or changes in how cultural references have been translated in the short period of time since AVT has achieved the status of an 'academic' subject.

As a starting point, it should be noted that cultural references come in many different disguises such as i.e. sociolects, dialect and slang.

As such, they sometimes very easily turn into the 'insurmountable hurdles' as they are so often described. Béhar, who describes himself as a "subtitler - among other things" (2004: 80) had to turn himself into an expert on – among other things – American slang and

[26]Ramière (2006) questions whether it is possible to observe any form of consistency in these strategies and argues that a more pragmatic approach to the study of cultural transfer in audiovisual translation is needed.

something that he describes as the "American equivalent of Cockney rhyming slang"[27] (2004: 83,84) when he was asked to subtitle Boyz N the Hood in 1991. In the following example, it would be very difficult to establish where the cultural reference ends and the American equivalent of 'Cockney rhyming slang' starts:

At the end of Boyz N the Hood, Ice Cube decides to leave the neighbourhood. "Five thousand" he says, as he turns and walks into the sunset. Cinq mille didn't make sense and, pressed for time (and helped by the fact that the line was just muttered and the action was quite explicit), I decided, for the Cannes presentation, not to translate it. A few months later, by the time the film came out, I had learned the "Five thousand" stood for "Audi 5000", meaning "I'm outta here." And by then, I had added the missing subtitle: Je me casse (Béhar, 2004: 84).

The challenge of this particular cultural reference lies in the understanding rather than in the translating of it. Once understood, the translation came easy.

What this example clearly demonstrates is that the translation process of cultural references in general, but in subtitling in particular, will always challenge the translator to decide between either amending the reference to fit foreign target audiences or leaving it untouched, a struggle which points to the well-known 'dilemma of accuracy'. This dilemma is particularly big when speeches of public figures like politicians or indeed, any unscripted speeches need to be subtitled, as spoken language can be, ambiguous, repetitive, contradictory and incoherent. In theses cases, the subtitler is torn between the obligation to provide a faithful rendition of the speech or his duty to clarify it and make it understandable and sometimes even more important, culturally acceptable.

But not only highly emotional and emotive speeches might cause a national and/or international crisis, even highly emotional and emotive words demand extra vigilance and research from the subtitler. As Béhar reports:

In 1991, while preparing Boyz N the Hood for Cannes, I was shocked to hear blacks calling each other "nigger". Was it an epithet? A term of endearment? An epithet used as a term of endearment? Did we have an equivalent in French? Did I have the space to explain it? (Mercifully, I didn't.) By 1993 and Menace II Society, the word "nigger", when it was synonymous with "friend", got subtitled as copain or mec – "pal" or "guy" – or even "man" (in English). But by then, French slang had caught up (Béhar 2004: 83).

In other cases translational decisions regarding cultural references do not seem to be purely driven by semantics. When associated with cultural customs, traditions and institutions, the subtitler tends to be less concerned about the accurate and detailed translation of every spoken word, but (s)he will be mostly guided by the intention of what

[27] Alexander Whitelaw and Stephen O'Shea found themselves in a very similar situation when they were asked to subtitle 'La Haine' in which they were faced with verlan, franglais, local colloquialisms, slang, bad grammar and misuse of words. For more details see Jäckel (2001).

the speaker wants to say, by editorial choices and content-related judgments. In brief, the translation will be a plot-oriented rather than strictly semantic one. By way of example:

The hero of a television series says: "You mustn't forget: I went to a public school, of course". Even in the English-speaking world the term 'public school', as used in England, might be misunderstood. In other English-speaking countries it would be called a 'private school' or a 'boarding school', while in the United States the term 'public school' refers to the state system of education. Even if a suitable translation could be found, no Language Transfer could ever render all the emotional associations linked with the idea of the public school in England (single-sex education, monastic life, separation from parents, social privilege, sports and, not so long ago, corporal punishment). In Language Transfer, therefore, the one aspect of public school education will have to be selected which is most significant for the story and somehow conveyed to the audience. The Language Transfer worker must decide, within the context, if the person who has had a public school education feels ill at ease with women, resentful of his parents for having sent him away in his childhood, or socially superior. The Language Transfer worker must know of all of these subtleties and select the words which fit the context. (. . .) The interpretative objective therefore is not: What does it say? What does it mean? But: Does my translation make clear what it says? (Luyken et al.1991: 157)

Kavanagh (2006) analysed another example of a tricky cultural reference which pops up in Volker Schlöndorff's and Margarethe von Trotta's film adaptation of Die verlorene Ehre der Katharina Blum (The lost honour of Katharina Blum'). Throughout the film, intertitles are used to signal a change form one day to the next. One of these intertitles reads:

Donnerstag, 6. Februar 1975 Weiberfastnacht

Weiberfastnacht refers to the Thursday before Ash Wednesday, which is regarded in some parts of Germany (mostly western Germany) as an unofficial holiday, when the working day stops around midday and the festivities begin. Although Weiberfastnacht is celebrated differently in different parts of the country, it does include the cutting off of men's ties (a symbol of male power of dominance) for which the men are then compensated with a kiss. 'Weiberfastnacht' does not exist in English speaking countries thus leaving a 'gap'. The subtitle for this intertitle in the film reads:

Thursdays, Women's Shrovetide

The subtitler has first of all omitted the date of the original, probably reasoning that the date is still on screen in the intertitle. The problem with the translation though stems from the fact, that 'Shrovetide' refers to the three days before Ash Wednesday which were traditionally a time for confession and absolution in preparation for lent. Weiberfastnacht however, conjures up pictures of celebrations and festivities. Therefore, the translation here

does not really provide the 'cultural equivalent' one would normally hope for. However, the subtitler did try to imply the time of year in which the story is taking place (see Kavanagh 2006: 8, 9).

Béhar reports on another cultural challenge:

In Boys [N the Hood], Laurence Fishburne upbraids his son, Cuba Gooding, Jr., for hanging out with bad company by using a pejorative reference to African-American comics: "What are y'all, Amos and Andy? Are you Stepin and he's Fetchit?" Amos and Andy and Stepin Fetchit are not part of French culture and I needed a reference the French could understand. The subtitle reads: Vous jouez à quoi, Laurel et Hardy? Il est Abbott, t'es Costello? The racial element was lost. Ten years later, I haven't found a better alternative (Robinson and Friday?) but I am still working on it (2004: 84).

In a wider context, it is interesting to note that the degree to which subtitlers expect their audiences[28] to know culture-bound items varies from country to country. Diaz-Cintas and Remael point out that whereas e.g. Spanish subtitlers will usually look for translations, Flemish and Dutch subtitlers increasingly tend to just retain cultural references in the case of English or American films, even if this might be quite mystifying for a large part of the audience. And even more interestingly, this trend to keep cultural references unchanged in the subtitles seems to be also becoming more popular in languages like Italian and Spanish, raising issues regarding comprehensibility (Diaz-Cintas & Remael 2007: 205). As an example

Original: You've been a hot topic of conversation ever since you've joined the Structure Family. (N. B. Structure is the name of a retailer.)

Subtitle: Sei spesso argomento di conversazione da quando sei alla Structure. [You're often a topic of conversation since you've been in Structure.] (Diaz-Cintas/Remael 2007: 206)

Another challenging example:

Original: A: You seem to be in a strange mood. B: No, no, no. I'm just probably a little bit drunk. A: On Perrier?

Subtitles: A: Te noto un poco raro. B: Estaré algo borracho. [I notice you a bit strange. – I may be a bit drunk.] A: ¿Con Perrier? [With Perrier?]

(Diaz-Cintas and Remael 2007: 206)

With some films, subtitlers are even provided with quite a specific brief[29] to leave the culture-specific references intact, as i.e. in the case of 8 Mile:

[28]McQuail points out that the term 'audience' has as abstract and debatable character as for most mass media it is not strictly knowable at all (1994: 283), a fact that doesn't necessarily help the subtitler when it comes to transferring cultural references.

[29]Disney, for instance, has recently forbidden translators to change, and thus domesticate proper names in Disney films (see Oittinen 2004: 104). Woody Allen's approach to the translation and subtitling of his films on the other hand, could not be more different: For the Spanish translation of Manhattan Murder Mystery he provided an accurate, detailed and 329 page long dialogue list, with a

Even in cases when it is felt that factual references or names of known rappers will not be understood, it is advised to keep them in English, in order to preserve the historical value of the film and to reach local hip-hop fans. (8 Mile Lyric Translation Guidelines, page 2, in: Taivalkoski-Shilov 2008: 258)[30]

With a film like '8 Mile', where the main protagonist is a musician, and where the original musical element is a core component of the film, the studio probably rightly advised to leave culture specific names and references in English. But what are the underlying reasons for this seemingly growing trend of not translating cultural references?

The first reason lies in the fast advances and enormous progress of digital technology and the internet which forms the basis of the digital globalisation and which allows us to introduce market and promote new ideas, live styles and products at an as yet unseen speed and with an as yet unseen coverage by digitally abolishing national and geographical borders.

Secondly, with the dissolving of cultural borders, a global 'melting-pot culture' seems to emerge, where cultural identity is being redefined by the merging of local and global, own and foreign. Our world seems to be developing, or rather melting, into a somewhat unified world of generally known brands, merchandise, TV programs, fashion icons and pop- and sport stars. Nowadays, we seem to be, indeed, living in McLuhan's 'global village'. This homogenisation of the world, in which influences from all over the planet play their part, also seems to have taken foot in subtitles. This particular form of globalisation, which does not promote cultural unification but accepts local identities and idiosyncrasies, allows subtitlers to leave cultural references untouched, not because they are difficult to translate but because they have become (or are on the way to become) their own generally recognised, and therefore untranslated, cultural items.

Categorising cultural elements by the method that is applied to translate or not to translate them, as it has been done in the past (i.e. Pederson (2005: 115–21) and Tomaszkiewicz (2001: 239–47) as mentioned above) does have its own merits. However, this relatively narrow definition process also fosters the idea that these cultural references are just yet another 'translation hurdle' for the subtitler to overcome. This rather descriptive approach neglects the much wider implication the subtitler's choice not to translate these references has: The non-translation of these items mirrors the advance, progress and speed of the globalisation of our cultures. Indeed, it could be suggested that these non-translated cultural references should be considered as a measuring device to what degree cultures have become intertwined and how audience are now being regarded as global citizens. So, if the makers of 8 Mile (and all the other film companies mentioned, who distribute quite rigorous translation instructions with their films) did not want the names of known rappers changed and if they were willing to take the risk that these names might not be fully understood, they not only put – in their own words – "the historical value of the film" above

large quantity of detail and explanation, including an introductory note on behalf of Woody Allen, addressed to all translators and thanking them for their ingenuity (see Díaz Cintas 2001: 202).

[30] However, this turned out to be a guideline which was not rigidly adhered to (see Taivalkoski-Shilov 2008: 259–65).

the comprehension of the audience, they, more importantly, reached out to hip-hop fans from all over the world. Perrier is surely eager to become an international brand rather than a local one and would - without any doubt - be delighted that in the above mentioned subtitles, at least, they have achieved this already. And who knows, maybe one day we will mention the 'Structure' family along with Dynasty and Dallas.

Conclusion

To summarize the demands on a subtitler: The subtitler undertakes two language transfers at two different levels simultaneously, firstly the transfer from one language to another while at the same time abbreviating or condensing the text (editorial work), and secondly, the transfer from spoken to written language which (s)he then has to accommodate in a very restricted space and time frame on screen.

Any good translator's tools of the trade will include the understanding of the nuances of the source language, good writing skills in the target language and a detailed knowledge of the culture of the country or countries in which the source language is spoken. These qualities and qualifications are essential to any translator but will not be sufficient for a subtitler, as (s)he also requires "an empathy with the new audience and an understanding of the audiovisual medium" (Luyken et al. 1991: 155) This understanding of the audiovisual medium which includes the aforementioned restrictions and constraints is particularly vital when it comes to translate — or not to translate — (as we have also seen) cultural references. There seem to be a trend of just leaving cultural references untouched (sometimes at the cost of the audience's understanding and enjoyment). These nontranslated culture-bound items could, among other things, potentially be interpreted as indicators or measuring devices to what degree culture-pairs have become entangled and share and/or exchange certain culture bound items and of how many 'cultural gaps' have been narrowed – at least in the minds of subtitlers.

Cultural references in subtitles could be regarded as indicators of how much processes like globalisation have progressed and of how powerful the internet is in terms of sharing information and connecting people. In Mc Luhan's 'global village', where technological devices allow us to communicate and share information with people all of the world and where pictures and films can be send around the globe by each one of us by pressing a button, regardless of any geographical and/or national border, cultures have become ever more inextricably interconnected and entangled. Translational decisions by subtitlers or translational briefs by film companies who increasingly tend to leave cultural references intact should be interpreted as practical consequence of these processes and as a consequence, cultural references represent a measuring indicator of the degree of interculturality of the cultures involved. In order to be able to properly analyse this growing interculturality, and also to answer the call for a "theory of Language Transfer" and a "universally accepted modus operandi" (Luyken et al. 1991: 165) for subtitling, more

research and, above all, an ongoing monitoring process with regard to how (and if) cultural references are translated, is needed.

Bibliography

Aixelá, Javier Franco/Clavero, Pilar Orero. 2005. "Research on audiovisual translation: Some objective conclusions or the birth of an academic field", in: Sanderson, J. (ed.) Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy.Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 79–92.

Aaltonen, Outi. 1995. "Subtitling as culture-bound meaning production", in: Translatio, Vol. XIV, 3–4, (Communication Audiovisuelle et Transferts Linguistiques. Audiovisual Communication and Language Transfer: International Forum Strasbourg, Conseil de l'Europe, Council of Europe 22–4.6.1995). 384–7.

Béhar, Henri. 2004. "Cultural Ventriloquism", in: Egoyan, A. and Balfour, I. (eds.) Subtitles on the Foreignness of Film. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology and Alphabet City Media, Inc. 79–86

Biber, Douglas. 1988. Variation across Speech and Writing. Cambridge: Cambridge University Press. 299pp.Crowther, Bosely. 1960. "Subtitles must go! Let's have dubbed English dialogue on Foreign-Language Films", in: New York Times, August 7, 1960. Sec. 2 X1, 3.

De Linde, Zoé and Kay, Neil. 1999. The semiotics of Subtitling. Manchester: St. Jerome Publishing. 112pp.

Díaz-Cintas, Jorge. 2001. "Striving for quality in subtitling: The role of a good dialogue list", in: Gambier, Y. and Gottlieb, H. (eds.) (Multi)media translation: Concepts, Practices, and Research. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 199–211.

Díaz-Cintas, Jorge. 1998. "Propuesta de un Marco de Estudio para el Análisis de Subtítulos Cinematográficos (Towards an analysis framework for subtitling)", in: Babel 44: 3. 254–67.

Díaz-Cintas, Jorge. 2004. "In search of a theoretical framework for the study of audiovisual translation", in: Orero, P. (ed.) Topics in Audiovisual Translation, Amsterdam: John Benjamins. 21–34.

Díaz-Cintas, Jorge and Aline Remael. 2007. Audiovisual Translation: Subtitling. Manchester: St Jerome Publishing. 290pp.

Egoyan, Atom and Ian Balfour, eds. 2004. Subtitles on the Foreignness of Film. Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology and Alphabet City Media, Inc. 544pp.

Egoyan, Atom and Ian Balfour. 2004. "Introduction", in: Egoyan, A. and Balfour, I. (eds.) Subtitles on the Foreignness of Film, Massachusetts: Massachusetts Institute of Technology and Alphabet City Media, Inc. 21–30.

Fawcett, Peter. 1983. "Translation modes and constraints", in: The Incorporated Linguist 22 (4). 186–90.

Gambier, Yves. 1996. Les Transferts Linguistiques dans Les Medias Audiovisuels. Paris: Presses Universitaires du Septentrion. 246pp.

Gambier, Yves, ed. 1997. Language transfer and audiovisual communication: A bibliography. Centre for Translation and Interpreting, University of Turku: Unipaps, 102pp.

Gambier, Yves and Henrik Gottlieb, eds. 2001. (Multi)media translation: Concepts, Practices, and Research. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 298pp.

Gambier, Yves, ed. 2003. Screen Translation, Special issue of The translator 9: 2.

Gambier, Yves, ed. 2004. Traduction audiovisuelle: Audiovisual translation. Special issue of Meta 49: 1.

Gambier, Yves. 2006. "Orientations de la recherche en traduction audiovisuelle", in: Target 18: 2. 261–93.

Gerzymisch-Arbogast, Heidrun and Sandra Nauert. 2005. Challenges of Multidimensional Translation. Proceedings of the MuTra Conference in Saarbrücken, Germany, 2–6 May 2005. Available on-line at www.euroconference.info/proceedings.

Copenhagen: University of Copenhagen. 161pp. Graddol, David and Oliver Boyd-Barett. 1994. Media texts: Authors and Readers. Clevedon: Multilingual Matters & The Open University. 282pp.

Halliday, M. A. K. 1985. Spoken and Written Language. Victoria: Deakin University Press. 109pp.

Halliday, M. A. K. 1994. "Spoken and Written Modes of Meaning", in: Graddol, D. and BoydBarett, O. (eds.) Media texts: Authors and Readers. Clevedon: Multilingual Matters & The Open University. 51–73.

Halliday, M. A. K. and Hasan Ruqaiya. 1976. Cohesion in English. London: Longman. 392pp.

Ivarrson, Jan. 1995. "The History of Subtitles", in: Translatio, Vol. XIV, 3–4, (Communication Audiovisuelle et Transferts Linguistiques. Audiovisual Communication and Language Transfer: International Forum Strasbourg, Conseil de l'Europe, Council of Europe 22–4.6.1995). 294–302.

Jäckel, Anne. 2001. "The Subtitling of La Haine", in: Gambier, Y. and Gottlieb, H. (eds.) (Multi) media translation: Concepts, Practices, and Research, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 223–35.

James, Heulwen. 1995. "Training in Screen Translation from Lampeter to a European Association", in: Translatio, Vol. XIV, 3–4, (Communication Audiovisuelle et Transferts Linguistiques. Audiovisual Communication and Language Transfer: International Forum Strasbourg, Conseil de l'Europe, Council of Europe 22–4.6.1995). 446–50.

James, Heulwen. 2001. "Quality control of subtitles: Review or preview?", in: Gambier, Y. and Gottlieb, H. (eds.) (Multi)media translation: Concepts, Practices, and Research. Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 151–60.

Kavanagh, Killian. 2006. 'Die verlorene Ehre der Katharina Blum': The challenges of translation Heinrich Böll's novel and subtitling Volker Schlöndorff's and Margarethe von Trotta's film adaptation. Unpublished MA Thesis, Dublin City University, School of Applied Languages and Intercultural Studies, Dublin, Ireland.

Luyken, George-Michael; Langham-Brown, Jo; Reid, Helen & Spinhof, Herman. 1991. Overcoming language barriers in television, Dubbing and subtitling for the European audience. Manchester: The European Institute for the media. 232pp.

Matthews, Jeff "Hey, You sound just like Marlon Brando, Robert Redford and Paul Newman!". www.faculty.ed.umuc.edu/~jmatthew/Dubbing.htm.

McQuail, Denis. 1994. Mass Communication Theory. An Introduction. 3rd ed. London: Sage. 448pp.

Nedergaard-Larsen, Birgit. 1993. "Culture-bound problems in subtitling", in: Perspectives, Vol.1/2. 207–40.

Nornes, Abé Mark. 1999. "For an Abusive Subtitling", in: Film Quarterly, Vol. 52/3. 17–34.

Nornes, Abé Mark. 2007. Cinema Babel. Minneapolis, London: University of Minnesota Press. 304pp.

Nunan, David. 1993. Discourse Analyses. London: Penguin Group. p.134.

Orero, Pilar. 2004. Topics in Audiovisual Translation. Amsterdam: John Benjamins. 225pp.

Oittinen, Riitta. 2004. Kuvakirja Kääntäjän kädessä [The picture book in the translator's hand]. Helsinki: Lasten Keskus. 216pp.

Pedersen, Jan. 2005. "How is Culture Rendered in Subtitles", in: Gerzymisch-Arbogast, H. and Nauert, S. (eds.). Challenges of Multidimensional Translation, Proceedings of the MuTra Conference in Saarbrücken, Germany, 2–6 May 2005. Available on-line at www.euroconference.info/proceedings.113–29.

Pedersen, Jan. 2007. "Cultural interchangeability: The Effects of Substituting Cultural References in Subtitling", in: Perspectives, Vol.15/1. 30–48.

Ramière, Nathalie. 2006. "Reaching a Foreign Audience: Cultural Transfers in Audiovisual Translation", in: JoSTrans. Available on-line at www.jostrans.org/issue06/art_ramiere.php.

Sanderson, John, ed. 2005. Research on Translation for Subtitling in Spain and Italy. Alicante: Publicaciones de la Universidad de Alicante. 95pp.

Scheuer, Philip K. 1960. "On Foreign Films: To Dub is to Flub – Critic Crowther's argument raises storm of disapproval", in: New York Times, September 26, 1960.

Taivalkoski-Shilo, Kristiina. 2008. "Subtitling 8 Mile in three languages", in: Target, Vol. 20: 2. 249–74.

Tomaszkiewicz, Teresa. 2001. "Transfert des reference culturelles dans les sous-titres filmique", in: Gambier, Y. and Gottlieb, H. (eds.) (Multi)media translation: Concepts, Practices, and Research, Amsterdam/ Philadelphia: John Benjamins. 237–47.

Abstract

This article seeks to address the lack of research in the field of subtitles by firstly giving a brief introduction into the history of subtitling by way of tracing the dubbing vs. subtitling debate as the advantages and disadvantages of subtitling are almost always discussed in opposition and/or in comparison with dubbing. Also, the challenges of translating culture-bound items described here for subtitling also apply to dubbing, which, again, has its own range of technical and temporal restrictions.

Secondly, this article tries to highlight the extremely difficult and challenging demands on subtitlers by investigating the technical restraints and restrictions, which make the translation of cultural references within subtitles particularly challenging.

In order to set up the framework for this analysis, I will attempt to describe the special translation processes involved in subtitling by analysing different translational approaches for cultural references in subtitles. The main objective of this paper, however, is to argue that a subtitler's decision of how and, more importantly, if to translate cultural references in subtitles has wider implications than might be perceived at first glance. This paper argues that these cultural references are indicators of how cultures are becoming more and more intertwined through the progress and the advances of digital technology.

Keywords: Audio-visual translation, subtitling, interculturality

ΣΧΟΛΙΑΣΜΟΣ

Το κείμενο που προτίθεται είναι το μετάφρασμα του άρθρου Cultural references in subtitles. Όπως πολύ εύστοχα αναφέρει ο τίτλος, αναλύει με διεξοδικότητα τις πολιτισμικές και πραγματολογικές αναφορές που υπάρχουν σε ένα κείμενο, καθώς επίσης και το αναπάντητο μέχρι σήμερα ερώτημα «ταινία με υπότιτλους ή μεταγλωττισμένη ταινία». Πιο συγκεκριμένα, επιδιώκει να αναλύσει τους τρόπους με τους οποίους αποδίδουμε σε μία άλλη γλώσσα αναφορές τέτοιου είδους.

Οι δυσκολίες που συναντάει ένας υποτιτλιστής κατά τη μετάφραση μίας ταινίας, είναι εν συντομία η συνύπαρξη χωροχρονικών περιορισμών, τεχνικών προβλημάτων, και πολύ συχνά ο διαθέσιμος χρόνος του υποτιτλιστή, που συνήθως είναι περιορισμένος. Ο L. Marleau αναφέρει πως «πρέπει να δημιουργήσουμε στο θεατή την ψευδαίσθηση ότι μπορεί να κατανοήσει τα πάντα χωρίς να διαβάσει τους υπότιτλους». (Marleau 1980: 281).

Η συγγραφέας, μέσω μιας έρευνας η οποία ξεκινάει από την εποχή των πρώτων ομιλουσών ταινιών (ταινίες με ήχο και ομιλία), από την εποχή δηλαδή στην οποία πρωτοεμφανίστηκαν οι υπότιτλοι, έχει συλλέξει χαρακτηριστικά αποσπάσματα από ταινίες με υπότιτλους. Την εποχή εκείνη, όταν δημιουργήθηκε η ανάγκη για απόδοση των λεκτικών μερών της ταινίας, οι υπότιτλοι εμφανίζονταν στην οθόνη με μορφή λεζάντας. Στα αποσπάσματα που παραθέτει στο άρθρο της, βλέπουμε το πρωτότυπο κείμενο και εν συνεχεία τον υπότιτλο. Μεταξύ πρωτοτύπου και υποτίτλου υπάρχει πάντα μία διαφορά, είτε έντονα αισθητή είτε αμυδρά. Παρατηρούμε τις αποφάσεις που έλαβε ο εκάστοτε υποτιτλιστής σε σχέση με το κείμενο-πηγή. Όπως γίνεται αντιληπτό μέσα στο άρθρο, δεν υπάρχει συγκεκριμένη θεωρία απόδοσης των διαλόγων των ταινιών. Η απόφαση έγκειται κυρίως στην επιθυμία του παραγωγού της ταινίας, πράγμα που μπορεί να διευκολύνει το μεταφραστή, υπάρχει όμως και μεγάλη πιθανότητα να δυσχεραίνει το έργο του, θεωρώντας ότι παρεμβαίνει στη μεταφραστική διαδικασία.

Όσον αφορά τη «διαμάχη» μεταξύ μεταγλώττισης και υποτιτλισμού, η Heidi Zojer συνέλεξε αναφορές και δηλώσεις στον τύπο της εποχής μεγάλων κριτικών του κινηματογράφου οι οποίοι προσπαθούν να δώσουν μία απάντηση στο αιώνιο αυτό ερώτημα. Η απάντηση μάλλον έγκειται σε προσωπικές επιδιώξεις και ικανοποιήσεις. Το κοινό είναι διχασμένο. Υπάρχει η μερίδα που επιθυμεί να απολαύσει την ταινία χωρίς να χρειάζεται να διαβάζει τους υπότιτλους και να «πονοκεφαλιάζει» με τις γρήγορες εναλλαγές από την εικόνα στον υπότιτλο και το αντίστροφο. Υπάρχουν όμως και οι θεατές οι οποίοι επιθυμούν να ευχαριστηθούν τη συνολική ερμηνεία του ηθοποιού. Επιθυμούν να ακούνε τη φωνή του ηθοποιού χωρίς να προκαλείται σύγχιση από την κίνηση των χειλιών και το διαφορετικό ήχο που «βγάζουν». Καταλήγουν συνεπώς στους υπότιτλους, την υλική πραγμάτωση του λόγου.

Όπως γίνεται αντιληπτό μέσω της έρευνας της Zojer, και όπως ήδη προαναφέρθηκε, η επιλογή της απόδοσης μιας ταινίας με υπότιτλους ή μεταγλώττιση, έγκειται στη διακριτική ευχέρεια των θεατών. Η επιλογή επίσης γίνεται με γνόμωνα τα οικονομικά κριτήρια μίας χώρας. Για παράδειγμα, χώρες με αναπτυγμένη οικονομία, θα προτιμήσουν οι ταινίες που παρακολουθούν να είναι μεταγλώττισμένες. Χώρες που η οικονομία τους δεν είναι τόσο δυνατή, προτιμούν τις υποτιτλισμένες ταινίες, λόγω μειωμένου κόστους. Το αποτέλεσμα αυτό όμως δεν είναι απόλυτο. Υπάρχουν πάντα διαφορετικές απόψεις και προτιμήσεις.

Η Heidi Zojer, με τρόπο απλό και κατανοητό παρουσιάζει ένα ευρύ φάσμα επιλογών προσπαθώντας να κατατοπίσει τον αναγνώστη, καθώς επίσης να προτείνει και να συνεισφέρει στο έργο των ειδικών και όχι μόνο, αυτού του είδους της μετάφρασης.

Λέγοντας και όχι μόνο ειδικούς, έχουμε στο νου μας όλους αυτούς τους ανθρώπους έξω στην κοινωνία οι οποίοι αφιερώνουν χρόνο από την καθημερινότητα τους για να υποτιτλίσουν ταινίες, μη επιδιώκοντας να λάβουν χρήματα ή κάποια αξίωση για τη δουλεία τους, χαρίζοντας στο κοινό δύο ευχάριστες ώρες απλά επειδή τους ευχαριστεί αυτή η διαδικασία.

Η έρευνα αυτή μπορεί πολύ όμορφα να αξιοποιηθεί από έναν καθηγητή πανεπιστημίου ο οποίος έχει αναλάβει το μάθημα του υποτιτλισμού στις μεταφραστικές σπουδές. Θα έχει τη δυνατότητα να θέσει πολλά παραδείγματα στους φοιτητές και να ξεκαθαρίσει ζητήματα του είδους «αυτή η λέξη πρέπει να αποδοθεί ή να παραλειφθεί;». Μπορεί επίσης να φανεί χρήσιμο στα μαθήματα μετάφρασης καθώς ο υποτιτλισμός εντάσσεται σε αυτή την επιστήμη. Εξάλου, «η μετάφραση δεν είναι πλεον μία απλή διαδικασία διακωδίκευσης, αλλά μία πολύπλοκη διαδικασία, στην οποία μπορούν να προστεθούν ιστορικά, διακειμενικά, κοινωνικοπολιτισμικά και πολιτικά στοιχεία» (Tack 2001: 198) τα οποία εμπεριέχονται και στον υποτιτλισμό. Η έρευνα αυτή αποτελεί ένα εγχειρίδιο, ικανό να σταθεί αρωγός σε κάθε ακαδημαϊκό και σε κάθε φοιτητή του συγκεκριμένου αντικειμένου.

Συμβαίνει πολύ συχνά να ακούμε στον κινηματογράφο τους θεατές να λένε: «Τι γράφει ο υπότιτλος; Γιατί το μετέφρασε έτσι ο υποτιτλιστής; Άλλες λέξεις χρησιμοποιεί ο ηθοποιος. Άλλα ντ' άλλων». Δεν αμφιβάλω πως έχουμε υπάρξει όλοι σε αυτή τη θέση, ασκώντας κριτική, έχοντας απολύτως τετραγωνισμένα τα πράγματα στο μυαλό μας και πάντα έχοντας ο καθένας την άποψη του και τη θεωρία του. Διαβάζοντας όμως ο απλός θεατής αυτό το άρθρο, αρχίζει να αντιλαμβάνεται πλέον τι είναι ο υποτιτλισμός, και τι επιδιώκει μέσω

αυτού ο υποτιτλιστής. Αντιλαμβάνεται κατα συνέπεια, γιατί απέδωσε με αυτό τον τρόπο αυτή τη λέξη ενώ εκ των πραγμάτων σημαίνει κάτι άλλο. Συνειδητοποιεί τότε οτι καλώς ο υποτιτλιστής έκανε τη δουλειά του και πως με μια διαφορετική απόδοση, το αποτέλεσμα θα ήταν παράταιρο.

Περνώντας στο κομμάτι των κειμενικών λειτουργιών, θα μπορούσαμε πολύ εύκολα να αντιληφθούμε πως στο άρθρο συναντάται η αναφορική λειτουργία της γλώσσας. Η λειτουργία αυτή, η οποία ανφέρεται σε αντικείμενα και φαινόμενα αυτού ή ενός συγκεκριμένου κόσμου, διακρίνεται σε τρεις υποκατηγορίες, εκ των οποίων οι δύο απαντόνται μέσα στο κείμενο.

Η πρώτη υποκατηγορία είναι η πληροφοριακή, η οποία αποσκοπεί στην ενημέρωση του δέκτη για ένα συμβάν, μία ανακάλυψη κλπ. Στη συγκεκριμένη περίπτωση, η συγγραφέας με έναν εξαιρετικά εύλογο τρόπο αναλύει τα δεδομένα που συνέλεξε και τα μεταδίδει στους αναγνώστες με έναν τρόπο πρόσφορο. Πληροφορεί τους αναγνώστες για τους πολυάριθμους τρόπους αποδόσεων καθώς όμως και για τις δυσκολίες που ενέχει ο υποτιτλισμός. Πρόκειται βεβαίως για τις τεχνικές δυσκολίες, οι οποίες θα αναφερθούν εν συντομία παρακάτω.

Τη δεύτερη υποκατηγορία απαρτίζει η διδακτική λειτουργία της γλώσσας. Η κατηγορία αυτή εξυπηρετεί μαθησιακούς σκοπούς. Το αρθρο, όπως πολύ σωστά αναφέραμε παραπάνω, μπορεί να αποτελέσει ένα εγχειρίδιο για να εξυπηρετήσει τέτοιους σκοπούς. Εκτός από τη «διδασκαλία» αποδόσεων των υποτίτλων με ποικίλους τρόπους –ανάλογα πάντα και με την επιθυμία του εκάστοτε παραγωγού ή του κοινού- το κειμενο εμπεριέχει δεδομένα και στοιχεία για το τεχνικό κομμάτι το οποίο αφορά τους υπότιτλους.

Οι τεχνικές δυσκολίες που συναντάμε στον υποτιτλισμό, λύνονται με καλή γνώση της τεχνολογίας και πολλή υπομονή κι επιμονή. Προβλήματα του τύπου, ο ηθοποιός λέει σε μία πρόταση δεκαπέντε λέξεις και εγω πρέπει να το ερμηνεύσω με πέντε, να γίνει κατανοητό και να εκθέτεται στην οθόνη για ελάχιστα δευτερόλεπτα είναι πολύ συχνά στον υποτιτλισμό. Η αγωνία την οποία προκαλούν οι χωροχρονικοί περιορισμοί ειδικότερα, και όλοι οι υπόλοιποι περιορισμοί γενικότερα, φαίνεται πως είναι κομμάτι της ζωής των υποτιτλιστών. Η συγγραφέας έχει αφιερώσει ένα μεγάλο μέρος του άρθρου της στο κομμάτι των τεχνικών προβλημάτων, στο οποίο αναλύει με διεξοδικότητα τους ευρύτερους περιορισμούς.

Περνώντας στο υφολογικό επίπεδο, αντιλαμβανόμαστε πως σύμφωνα με τους Halliday & Hasan (1989), «το επίπεδο ύφους αναφέρεται σε μια συσχέτιση νοημάτων που συνδέονται με -και σε μεγάλο βαθμό καθορίζονται από- τα στοιχεία του άμεσου συγκειμενικού πλαισίου, και συγκεκριμένα από: 1) το πεδίο, το οποίο αφορά στον σκοπό της εκφοράς λόγου ως κοινωνικής (επικοινωνιακής) πράξης και προσδιορίζει το περιεχόμενο του κειμένου, 2) το συνομιλιακό ρόλο, που προσδιορίζει τις κοινωνικές σχέσεις εκείνων που μετέχουν σε μια περίσταση επικοινωνίας, την κοινωνική θέση και στάση τους και 3) τον τρόπο εκφοράς του λόγου που έχει σχέση με το κανάλι επικοινωνίας». Οι τρεις αυτές κατηγορίες αποτελούν χαρακτηριστικά γνωρίσματα του συγκειμενικού πλαισίου του κειμένου και καθορίζουν το επίπεδο ύφους του.

Το υφολογικό επίπεδο του άρθρου το οποίο εξετάζουμε, χαρακτηρίζεται «ανοικτό». Θεωρείται ανοικτό επειδή η γλώσσα του δεν είναι αυστηρά προκαθορισμένη. Όντας ωστόσο ένα κείμενο ειδικό, στο οποίο συμπεριλαμβάνεται ορολογία, γίνεται αντιληπτό ότι υπάρχουν και οι ανάλογοι γλωσσικοί περιορισμοί. Πέραν όμως της ορολογίας και των ειδικών επεξηγήσεων, όπου απαιτούνται, η γλώσσα είναι αρκετά ελεύθερη. Εξάλλου, η γλώσσα από μόνη της είναι ένα σύστημα συμβάσεων.

Οδεύοντας προς το τελευταίο κομμάτι του σχολιασμού, τα μεταφραστικά προβλήματα, θα αναλύσουμε μέρος αυτών. Τα μεταφραστικά προβλήματα είναι δυσκολίες που δυσχεραίνουν τη μεταφραστική διαδικασία δεδομένου ότι δεν αποτελούνται απαραίτητα από λεξιλογικά ιδιαίτερες και ασυνήθιστες εκφράσεις, συνιστούν ομως διαφορετικού είδους μεταφραστικές δυσκολίες. Τέτοια προβλήματα αποτελούν στοιχεία για παράδειγμα πολιτισμού, εθίμων, παροιμιών κλπ που δεν υφίστανται στη γλώσσα στην οποία θα μεταφραστεί το κείμενο. Αυτά διαιρούνται σε τέσσερεις κατηγορίες: τα πραγματολογικά, τα διαγλωσσικά, τα κειμενοϊδιομορφικά, και τα προβλήματα διαπολιτισμικότητας. Παρουσιάζονται κάποια ενδεικτικά παραδείγματα παρακάτω:

<u>Α) Κειμενοϊδιομορφικά Προβλήματα</u> (Αναφορικά με το περιεχόμενο, εξωγλωσσικά στοιχεία, λογοτεχνική έκφραση. Π.χ. λογοπαίγνια, ομοιοκαταληξίες κλπ).

<u>Λογοτεχνική Έκφραση</u>

1)
It is World War I.
The soldiers in the trenches are exhausted – dazed, confused, their faces covered with mud (courtesy of Max Factor).
It is the last moment of calm before the climactic battle. Suddenly, a whirr. Faint at first, but growing stronger.
One soldier takes a peek: Tanks, Tanks!" he shouts.
At the bottom of the screen, the French subtitles blared: "Merci, merci!"

Το παραπάνω απόσπασμα συνιστά την αρχή του κειμένου. Είναι «απόσπασμα» από την ταινία του Peckinpah «Ο Σιδηρούς Σταυρός». Ο τρόπος που το περιγράφει η συγγραφέας είναι λογοτεχνικός. Η δυσκολία σε αυτό το κομμάτι έγκειται στη διατήρηση του λογοτεχνικού ύφους του πρωτότυπου κειμένου.

<u>Β) Διαγλωσσικά Προβλήματα</u>

<u>Ψευδόφιλες Λέξεις (Λέξεις που μοιάζουν είτε ακουστικά είτε οπτικά με την ελληνική αλλά έχουν άλλη έννοια)</u>

2) Η λέξη *anecdotal* η οποία μοιάζει με την ελληνική λέξη ανέκδοτος/ανεκδοτικός, στην προκειμένη περίπτωση σημαίνει «ατεκμηρίωτος».

3)Despot: Η μετάφραση της λέξης είναι «δεσπότης». Στην αγγλική γλώσσα όμως, χρησιμοποιείται για να υποδηλώσει κάποιον τυρρανικό ηγεμόνα, ενώ στην ελληνική αναφέρεται στο κληρικό αξίωμα.

4) Area: Η λέξη σημαίνει περιοχή. Μοιάζει όμως οπτικά με τη λέξη «αραιά», δηλαδή σποραδικά, διάσπαρτα.

Ορολογία (Ειδικό Λεξιλόγιο. Σε ένα ειδικο κείμενο, μπορεί να ληφθεί υπόψιν ως ορολογία μία λέξη πολύ απλή και συνηθισμένη, η οποία στη συγκεκριμένη περίπωση αναφέρεται εξολοκλήρου στο ειδικό θέμα του κειμένου)

5)Intertitles: Διάτιτλοι (ή και λεζάντες). Στο Γλωσσάρι παραθέτεται η ερμηνεία της λέξης.

6)Talkies: Ομιλούσες ταινίες. Στο Γλωσσάρι παραθέτεται η ερμηνεία της λέξης.

Αργό (Προφορικά γλωσσικά ιδιώματα [για περρισσότερα βλ. Γλωσσάρι])

7) «Mamet's dialogue is extremely fast, and the overlapping dialogue and editing can drive you nuts».: Ο διάλογος του Mamet είναι εξαιρετικά γρήγορος, και ο επικαλυπτόμενος διάλογος και οι διορθώσεις μπορούν να σε τρελάνουν.

Γ) Πραγματολογικά Προβλήματα (Διαφορές επικοινωνιακών καταστάσεων π.χ. δεικτικά συστήματα, μεταφορικός λόγος κλπ).

Μεταφορικός λόγος

8) «...who love to hang breathlessly on the subtle suprasegmental vocal inflections...»: ...που λατρεύουν να κρέμονται απ' τις προσεγμένες προσωδιακές φωνητικές διακυμάνσεις... . Κάποιος μπορεί να κρέμεται από τη φωνή κάποιου άλλου μόνο με μεταφορική σημασία.

9) «…in the firestorm of criticism…»: ...στην πυρκαγιά της κριτικής... . Εννοώντας στην πολύ έντονη κριτική που ακολούθησε.

Δ) Προβλήματα Διαπολιτισμικότητας (Διαφορές σε νόρμες και συμβάσεις μεταξύ Κ.Π.-Κ.Σ., μονάδες μέτρτησης, μορφές καθημερινής επικοινωνίας κλπ)

10) *«Gorged with awe, he espied sundry foes thronging the Aceldama».* Η προς μετάφραση πρόταση αποτελείται από ένα εξαιρετικά ιδιομορφικό λεξιλόγιο το οποίο προέρχεται από αρκετά παλιότερη εποχή και προξενεί δυσκολία στο μεταφραστή από άποψη κατανόησης αλλά και μεταφρασιμότητας.

Το παράδειγμα αυτό θα μπορούσε να ανήκει και στην κατηγορία «Κειμενοϊδιομορφικά Προβλήματα» λόγω ιδιαίτερου περιεχομένου και λογοτεχνικής έκφρασης. Επέλεξα να το βάλω σε αυτή την κατηγορία για ένα και μόνο λόγο. Στα προβλήματα διαπολιτισμικότητας εντάσσονται και οι διαφορές σε νόρμες και συμβάσεις μεταξύ του προς μετάφραση κειμένου και του μεταφράσματος. Το προς μετάφραση απόσπασμα δεν είναι στην καθημερινή αγγλική γλώσσα που ακούμε και γνωρίζουμε (τα queen's English όπως τα αποκαλούμε). Η παλιότερη μορφή της γλώσσας κάνει κατά κάποιο τρόπο «άνιση» τη μία γλώσσα έναντι της άλλης. Αυξάνει το βαθμό μεταφραστικής δυσκολίας. Για αυτό θεώρησα πως είναι πιο ταιριαστό στα προβλήματα διαπολιτισμικότητας.

ΓΛΩΣΣΑΡΙ ΟΡΩΝ

Αργκό	Προφορικό γλωσσικό ιδίωμα, που χρησιμοποιείται ως συνθηματική γλώσσα από ορισμένες κοινωνικές ή επαγγελματικές ομάδες (περιθώριο, υπόκοσμος, νέοι κ.ά.) και που διαμορφώνεται κυρίως από γλωσσικά δάνεια και από παραμόρφωση της καθομιλουμένης
Γλώσσα-στόχος	Γλώσσα στην οποία πρόκειται να μεταφραστεί το ξενόγλωσσο κείμενο
Διάλεκτος	Ιδίωμα με μεγάλη έκταση ή με σημαντικές διαφορές από την κοινή στην προφορά, στη μορφολογία, στη σύνταξη και στο λεξιλόγιο, που δε θεωρείται όμως διαφορετική γλώσσα
Διάτιτλοι	Οι τίτλοι (λεζάντες) των βωβών ταινιών μέσα στην ταινία
Εννοιολογικό επίπεδο	Το επίπεδο των εννοιών: εννοιολογικό βάθος/πλάτος
Επικαλυπτόμενος διάλογος	Διάλογος ο οποίος καλύπτεται από άλλο διάλογο
Επισκίαση	Όταν ο υπότιτλος καλύπτει την εικόνα/σκηνή
Κοινό-στόχος	Κοινό στο οποίο απευθύνεται η ταινία
Κοινωνιόλεκτος	Γλωσσικές ποικιλίες που δηλώνουν στοιχεία της κοινωνικής ταυτότητας των χρηστών τους, εφόσον συνδέονται χαρακτηριστικά με κοινωνικές ομάδες
Κουλτούρα-στόχος	Κουλτούρα στην οποία θα απευθυνθεί η ταινία και πρέπει να ληφθεί υπόψιν για να γίνει σωστή μετάφραση σύμφωνα με τις πολιτιστικές αναφορές
Λεξική πυκνότητα	Ο χώρος που καταλαμβάνουν οι λέξεις μέσα στο κείμενο
Μεταφραστική απόφαση	Η απόφαση του μεταφραστή για το πως θα αποδόσει μία

	λέξη/πρόταση/κείμενο
Μεταφραστικό εμπόδιο	Η δυσκολία που συναντάει ο μεταφραστής στην απόδοση μιας λέξης/πρότασης/κειμένου
Μεταγλώττιση	Μεταφορά τμήματος λόγου από μία γλώσσα σε άλλη, που οι διάλογοί του έχουν μεταφραστεί και εκφωνούνται από άλλο πρόσωπο
Ομιλούμενη γλώσσα	Εκφερόμενος λόγος
Ομιλούσα ταινία	Ταινία στην οποία εμπεριέχεται λόγος, ομιλία και ήχος
Οπτικοακουστική μετάφραση	Μετάφραση η οποία συνδυάζει εικόνα και ήχο
Πολιτιστικές αναφορές-στοιχεία	Στοιχεία πολιτιστικού δεσμού τα οποία είναι συνδεδεμένα με τον πολιτισμό μιας χώρας, την ιστορία, την κοινωνία ή τη γεωγραφία
Προσωδιακός	Που έχει σχέση με την προσωδία, σύνολο χαρακτηριστικών που έχουν σχέση με την ένταση και το ύψος της φωνής ή του χρόνου που μεσολαβεί ανάμεσα στις λέξεις και στις ενότητες των λέξεων, που αποτελούν μια φράση.
Υπερέκθεση	Χρόνος έκθεσης περισσότερος από τον απαιτούμενο
Υποτιτλισμός	Η απόδοση των διαλόγων σε ξενόγλωσσες κινηματογραφικές ταινίες ή ξενόγλωσσα τηλεοπτικά προγράμματα, για να προβληθούν ως υπότιτλοι
Υποτιτλιστής	Αυτός που δημιουργεί τους υπότιτλους
Υπότιτλος	Σε ξενόγλωσσες κινηματογραφικές ταινίες ή ξενόγλωσσα τηλεοπτικά προγράμματα, η απόδοση των διαλόγων που προβάλλεται στο κάτω μέρος της εικόνας
Φωνητικές διακυμάνσεις	Διαδοχική αυξομείωση που παρουσιάζει η φωνή του ηθοποιού
Χωροχρόνος	Ο διαθέσιμος χώρος που έχει ο υποτιτλιστής πάνω στην οθόνη για να «τοποθετήσει» τον υπότιτλο σε συνδυασμό με το χρόνο που διατίθεται για την προβολή του υποτίτλου

ΒΙΒΛΙΟΓΡΑΦΙΑ

[1] Nord, Christiane, Translating As a Purposeful Activity: Functionalist Approaches Explained, Routledge, σσ 1-26 & 39-79

[2] Chesterman, Andrew, Memes of Translation: The Spread of Ideas in Translation Theory, John Benjamins Publishing, Jan 1, 1997, σσ 87-116

[3] Παριανού, Αναστασία, Η ανάγκη της λειτουργικής προσέγγισης στη μετάφραση ειδικών κειμένων, ΕΛΕΤΟ – 6ο Συνέδριο «Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία» Αθήνα, 1-3 Νοεμβρίου 2007,

[4] Κωστοπούλου, Λουκία, Οι μεταφραστικές συσκολίες στον υποτιτλισμό κιμηνατογραφικών ταινιών, Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης

[5] Munday, Jeremy, Μεταφραστικές Σπουδές: θεωρίες και εφαρμογές, Μεταίχμιο, Αθήνα, Δεκέμβριος 2004,

[6] Κελάνδριας, Παναγιώτης, ορολογική ‘σύγκλιση’ ως μεταφραστικό εργαλείο της ειδικής μετάφρασης, ΕΛΕΤΟ – 9ο Συνέδριο «Ελληνική Γλώσσα και Ορολογία» Αθήνα, 7–9 Νοεμβρίου 2013

ΗΛΕΚΤΡΟΝΙΚΕΣ ΠΗΓΕΣ

[7] Πύλη για την Ελληνική Γλώσσα, http://www.greek-language.gr/greekLang/index.html

[8] Λεξικό Κινηματογραφικών Όρων, https://edwkinimatografos.weebly.com/lambdaepsilonxiiotakappa972-kappaiotanuetamualphatauomicrongammarhoalphaphiiotakappa974nu-972rhoomeganu.html