

Η σημειωτική προσέγγιση στη διαδικασία του υποτιτλισμού

Αικατερίνη Πάσχου
Δευτεροβάθμια Εκπαίδευση

Abstract: Contemporary sociocultural reality, as shaped by its cultural products, shows a major trend towards audiovisual media, which offer a combination of communication channels, resulting in the emergence as well as the consolidation of audiovisual discourse. On the other hand, the transition to a new globalised era has led to increasing needs for audiovisual translation, which has become indispensable for contemporary entertainment so as to ensure interlingual as well as intercultural communication. This paper focuses on the polysemiotic nature of subtitling, which constitutes the most common form of audiovisual translation in Greece. This specific trait poses significant obstacles to the translator, who has to be able to decode a plethora of different code systems, whose intertwining stems from the interaction of two different channels, the visual and the aural. A good subtitler should take into account the interplay between all the variant constituents of audiovisual products.

The visual information provides the context in a film, thus giving communicative clues to the viewer, but it can also act as a constraining factor when there are linguistic elements tied to the image. The aural channel is mainly comprised of the music and the sound effects as well as of the verbal code, which still has a pivotal role within the film. Hence, a thorough linguistic scrutiny on a semantic and syntactic level should be employed, together with certain sociolinguistic considerations in terms of linguistic varieties, such as register, slang, jargon etc. Moreover, further linguistic limitations, such as wordplay or puns, as well as cultural and technical (i.e. spatial and temporal) constraints are interrelated to form a multidimensional whole. Overall, it is suggested that the subtitles should be integrated with the other sign systems of the film, so that the viewer will be able to decode all the semiotic clues present in it.

Keywords: subtitling, semiotics, sign systems, visual channel, aural channel, linguistic limitations.

1. Εισαγωγή

Το θεωρητικό υπόβαθρο του υποτιτλισμού έχει διαμορφωθεί σε μεγάλο βαθμό από την επίδραση της σημειωτικής, η οποία εστιάζει στη μελέτη των σημείων στην απόδοση νοημάτων και την ερμηνεία της πραγματικότητας. Η συνεισφορά της Θεωρίας των Πολυσυστημάτων του Even-Zohar στο ευρύτερο πλαίσιο των μεταφραστικών σπουδών άσκησε ισχυρή επιρροή ως προς αυτή την κατεύθυνση. Σύμφωνα με τον Even-Zohar (1990: 9): « The idea that semiotic phenomena, i.e. sign-governed human patterns of communication (such as culture, language, literature, society), could more adequately be understood and studied if regarded as systems rather than conglomerates of disparate elements has become one of the leading ideas of our time in most sciences of man». Επίσης σημαντική υπήρξε η συμβολή του Roman Jakobson με τη διάκριση της μετάφρασης σε τρία είδη: ενδογλωσσική (intralingual), διαγλωσσική (interlingual) and διασημειωτική (intersemiotic). Ο υποτιτλισμός συγκεκριμένα θα μπορούσε να θεωρηθεί ένας συνδυασμός διαγλωσσικής και διασημειωτικής μετάφρασης, αφού εκτός από την ερμηνεία του γλωσσικού κώδικα της ταινίας μέσα στα όρια ενός άλλου γλωσσικού συστήματος, απαιτεί και τη μεταφορά πληροφοριών μεταξύ διαφορετικών συστημάτων κωδικοποίησης (δηλ. από τον προφορικό στο γραπτό λόγο). Η συγκεκριμένη εργασία αναλύει τη διαδικασία του υποτιτλισμού χρησιμοποιώντας μια σημειωτική ανάλυση ως βάση.

Όταν παρακολουθούμε μία ταινία μετέχουμε διαρκώς σε μια υποσυνείδητη διαδικασία αποκωδικοποίησης διαφόρων συστημάτων σημασιοδότησης, όπως τον λεκτικό κώδικα (που περιλαμβάνει γλωσσικούς και παραγλωσσικούς υποκώδικες), τον συμπεριφορικό κώδικα (π.χ. καθορισμένοι κοινωνικοί ρόλοι, τελετουργίες), τον σωματικό κώδικα (π.χ. εκφράσεις προσώπου, βλέμμα, στάση του σώματος, σωματική επαφή) καθώς και τους κινηματογραφικούς κώδικες που περιλαμβάνουν τεχνικές της εικόνας, τον φωτισμό, τη χρήση της κάμερας, τη μουσική. Οι κινηματογραφικές ταινίες δεν είναι αποτέλεσμα τυχαίου συνδυασμού εικόνων χωρίς ουσία. Διαφορετικά δεν θα υπήρχε ο λόγος ύπαρξής τους. Ο Metz (1974: 101) αναφέρει ότι: « although each image is a free creation, the arrangement of these images into an intelligible sequence – cutting and montage – brings us to the heart of the semiological dimension of film ». Εφόσον λοιπόν όλα τα στοιχεία μιας ταινίας παίζουν ένα συγκεκριμένο ρόλο και συμβάλλουν στη μετάδοση νοημάτων, μπορούμε να προβούμε σε συστηματικές κατηγοριοποιήσεις, που όχι μόνο αποκαλύπτουν μια εσωτερική δομή αλλά και μια εξωτερική σχέση με άλλα οπτικοακουστικά κείμενα που διέπεται από την αρχή της διακειμενικότητας, όπως αναπτύχθηκε από τη Julia Kristeva. Έτσι τείνουμε να διακρίνουμε τα διαφορετικά είδη (genres) καθώς και τα σύμβολα, τα αρχέτυπα, τους κοινούς χαρακτήρες κ.α.

2. Το Οπτικό και το Ακουστικό Κανάλι

Η διάδραση των διαφόρων συστημάτων προέρχεται από την αλληλεπίδραση δύο διαφορετικών καναλιών επικοινωνίας: του οπτικού και του ακουστικού. Το οπτικά ερεθίσματα παρέχουν το γενικό πλαίσιο της ταινίας στο οποίο εκτυλίσσεται η πλοκή και επιτρέπουν στο θεατή να βγάλει συμπεράσματα για τους χαρακτήρες, βασιζόμενος σε χαρακτηριστικά όπως η γλώσσα του σώματος, η εγγύτητα μεταξύ των ομιλητών και οι ενδυματολογικοί κώδικες. Ο Chaume (2004: 19) δηλώνει ότι: « The challenge for the translator, in cases involving translation of a text associated with icons, is usually to achieve a translation that respects coherence with the image, that is to say, to add or include in the translation some linguistic sign that is more or less directly related to the icon on the screen ». Αυτή παρατήρηση συνδέεται με το γεγονός ότι η εικόνα συχνά δρα ως περιοριστικός παράγοντας ιδιαίτερα όταν υπάρχουν πολιτισμικά και γλωσσικά στοιχεία που είναι άρρηκτα συνδεδεμένα με τις οπτικές πληροφορίες. Όντας το κείμενο «κλειδωμένο» στην εικόνα δυσκολεύει το έργο του υποτιτλιστή, αφού η εικόνα βρίσκεται μονίμως εκεί και δεν μπορεί να αντικατασταθεί. Στην ταινία *The Big Chill* ο Kevin Kline κοίταξε με απορία το τζην του (jeans), όταν μια γυναίκα του ζήτησε να γίνει πατέρας του παιδιού της επειδή είχε καλά genes (δηλ. γονίδια) (Chiaro, 1992: 85). Η Chiaro ρίχνει το βάρος της ανάλυσής της στη φωνολογική ομοιότητα των δύο λέξεων, αν και όπως είναι εμφανές το κύριο πρόβλημα έγκειται στο ότι το λογοπαίγνιο συνδέεται με την εικόνα.

Το ακουστικό κανάλι αποτελείται από τη μουσική, τα ηχητικά εφέ και τη γλώσσα των χαρακτήρων. Η μουσική προσδιορίζει τη διάθεση της ταινίας (π.χ. χαρούμενη, λυπημένη κ.τ.λ.) και μπορεί να αποδειχτεί πολύ σημαντικός βοηθός στην παραγωγή υποτίτλων, ειδικά όταν υπάρχει αμφιβολία ως προς τον τόνο της γλώσσας των χαρακτήρων. Επίσης, τα τραγούδια αποτελούν αναπόσπαστο κομμάτι όχι μόνο των μούζικαλ αλλά και των περισσότερων σύγχρονων ταινιών. Μπορεί να έχουν το ρόλο του μουσικού background ή να αποτελούν μέρη της πλοκής, οπότε και είναι απαραίτητο να υποτιτλιστούν. Ωστόσο το μουσικό στοιχείο διαφοροποιεί σημαντικά τον υποτιτλισμό των τραγουδιών από αυτόν του κοινού λόγου. Ο Chaume (2004: 18) θεωρεί ότι: « songs that appear in films usually require an adaptation in the translation that matches the rhythm of the music in accordance with the four poetic rhythms of

classical rhetoric (i.e. rhythm of quantity or number of syllables, rhythm of intensity or accentual distribution, rhythm of tone and rhythm of timbre or rhyme ». Απ' την άλλη, ο λεκτικός κώδικας, που επίσης μεταδίδεται μέσω του ακουστικού καναλιού, έχει καιρό ρόλο σε μια ταινία αφού αποτυπώνει μεγάλο μέρος της δράσης, ενώ επιτρέπει και την εξαγωγή συμπερασμάτων για τους χαρακτήρες από τα ιδιαίτερα χαρακτηριστικά του λόγου του καθενός. Γι' αυτό θεωρείται επιτακτική μια ενδελεχής γλωσσολογική ανάλυση απ' την πλευρά του υποτιτλιστή.

Ξεκινώντας από το επίπεδο της σημασιολογικής ανάλυσης ο υποτιτλιστής πρέπει να προχωρήσει στο συντακτικό επίπεδο. Η δομή της πρότασης διαφέρει από γλώσσα σε γλώσσα· η αγγλική για παράδειγμα χρησιμοποιεί μια αυστηρή SVO συντακτική δομή (δηλ. Υποκείμενο-Ρήμα-Αντικείμενο), ενώ η ελληνική είναι πιο ευέλικτη. Οι συντακτικοί κανόνες που διέπουν τη γλώσσα-στόχο θα πρέπει λειτουργούν ως οδηγός για τον υποτιτλιστή, ώστε να υπάρχει μια φυσική ροή στους υπότιτλους, ενώ οι χωρικοί περιορισμοί του μέσου απαιτούν λεπτούς χειρισμούς όσον αφορά το διαχωρισμό του κειμένου σε γραμμές. Προχωρώντας στο πραγματολογικό επίπεδο, οι προθέσεις του ομιλητή θα πρέπει ληφθούν υπόψη καθώς και οι διάφορες στρατηγικές που χρησιμοποιεί στους διαλόγους τις ταινίας. Τέλος, η κοινωνιογλωσσολογική ανάλυση αποτελεί απαραίτητο συστατικό για την επιτυχία των υποτίτλων μιας ταινίας. Στην πλειοψηφία των σύγχρονων ταινιών οι χαρακτήρες χρησιμοποιούν διάφορες γλωσσικές ποικιλίες, όπως το επίπεδο ύφους (register), το ειδικό λεξιλόγιο (jargon), η αργκό (slang) κ.τ.λ. και μέσω αυτών δίνουν επιπλέον στοιχεία στους θεατές για την αποκωδικοποίηση ολόκληρης της ταινίας. Η αργκό είναι μια γλωσσική ποικιλία με ισχυρά κοινωνικά χαρακτηριστικά, αφού σχετίζεται με συγκεκριμένες κοινωνικές ομάδες, όπως π.χ. οι Αφροαμερικάνοι, ενώ αποτελεί αναπόσπαστο κομμάτι της κουλτούρας των νέων. Γενικά, οι κοινωνιόλεκτοι, οι ιδιόλεκτοι και το ανεπίσημο επίπεδο ύφους υπάρχουν κυρίως στον προφορικό λόγο και η μεταφορά τους στο γραπτό λόγο του υποτιτλισμού παρουσιάζεται αρκετά προβληματική. Ο προφορικός λόγος έχει μια προσθετική λογική, ενώ ο γραπτός λόγος είναι μια οργανωμένη και ιεραρχική παρουσίαση του προφορικού λόγου. Στην πλειοψηφία των οπτικοακουστικών παραγωγών, υπάρχει μια τάση να εμφανίζονται υπότιτλοι με ελλιπή χαρακτηριστικά προφορικού λόγου, αν και είναι πολύ σημαντικά για την αναπαραγωγή της ιδιαίτερης γλώσσας των χαρακτήρων. Συγκεκριμένα, η Rosa (2001: 216) αναφέρει ότι : « ... the phonetic, morphological and syntactic features of substandard varieties are a) omitted, or b) sometimes lexicalized. As for informal and colloquial registers, slang and taboo words (often occurring in speech), they are usually leveled to less informal standard discourse ».

3. Οι Περιορισμοί

Από την άλλη, η κάθε γλώσσα αντανakλά τις γνώσεις, τα πιστεύω και τις αξίες ενός λαού. Ο υποτιτλιστής πρέπει να λάβει υπόψη την αλληλεπίδραση των πολιτισμικών στοιχείων της γλώσσας-στόχου, ενώ η διαδικασία των επιλογών του θα πρέπει να έχει ως στόχο την παραγωγή ενός αισθητικού αποτελέσματος που θα είναι ενσωματωμένο στη νέα κουλτούρα. Τα σύγχρονα οπτικοακουστικά προϊόντα χρησιμοποιούν συχνές πολιτισμικές αναφορές. Για παράδειγμα, η δημοφιλής σειρά κινουμένων σχεδίων *Family Guy* βασίζεται σε μεγάλο βαθμό σε αστεία, αναφορές και την παρωδία της Αμερικανικής ποπ κουλτούρας, κάνοντας την μεταφορά τους σε μια άλλη γλώσσα-κουλτούρα πολύ δύσκολη. Επιπλέον, η πολυπλοκότητα αυξάνεται από την ταυτόχρονη παρουσία της εικόνας που παρουσιάζει διαρκώς τα πολιτισμικά στοιχεία της γλώσσας-πηγής και δεν μπορεί να αντικατασταθεί. Στην πραγματικότητα ο υποτιτλιστής είναι

τοποθετημένος ανάμεσα στις δύο κουλτούρες και πρέπει να μπορεί να κρατήσει τις ισορροπίες.

Εκτός από τους πολιτισμικούς περιορισμούς, υπάρχουν και οι καθαρά γλωσσολογικοί με το λεκτικό χιούμορ να παρουσιάζει τις μεγαλύτερες αντιστάσεις στη μεταφορά. Τα λογοπαίγνια μπορούν να οριστούν ως λέξεις ή φράσεις που υπόκεινται σε πάνω από μια ερμηνεία. Βασικά αυτές οι *γλωσσικές κατασκευές* περιέχουν διπλό νόημα ή κάποιου είδους αμφιβολία σχετικά με το νόημα, κάτι που ευθύνεται για την παραγωγή ενός κωμικού στοιχείου. Ο Delabastita (1993: 102-116) αναλύει τις γλωσσικές δομές που χρησιμοποιούνται στην παραγωγή λογοπαϊγνίων. Έτσι υπάρχουν φωνολογικά λογοπαίγνια που βασίζονται στην ομοφωνία και την παρωνυμία, λογοπαίγνια, που κάνουν δημιουργική χρήση της μορφολογίας των λέξεων καθώς και λογοπαίγνια που εκμεταλλεύονται τις συντακτικές δομές για να δημιουργήσουν αμφιβολία στο θεατή ως προς το νόημα της πρότασης. Επιπλέον, υπάρχουν λογοπαίγνια που βασίζονται στην πολυσημία και στη διαφορά ανάμεσα στο κυριολεκτικό και το μεταφορικό νόημα ενός ιδιωματισμού. Ειδικά στο πεδίο της οπτικοακουστικής μετάφρασης υπάρχουν και λογοπαίγνια που είναι συνδεδεμένα με την εικόνα, όπως έχει αναφερθεί παραπάνω, και αποτελούν ίσως την κορυφή των μεταφραστικών δυσκολιών. Γενικά, η παρούσα κατάσταση στον υποτιτλισμό των λογοπαϊγνίων στα Ελληνικά είναι μάλλον προβληματική, αφού τις περισσότερες φορές το κοινό χάνει το λεκτικό χιούμορ των ηθοποιών και γελά σε διαφορετικά σημεία στις ταινίες. Λαμβάνοντας υπόψη τις παραπάνω δυσκολίες, η ιδανική κατάσταση θα ήταν η δυνατότητα να αναπαράγει ο υποτιτλιστής το χιούμορ στη γλώσσα-στόχο χρησιμοποιώντας κάποιο αντίστοιχο λογοπαίγνιο. Διαφορετικά, κάποιου είδους αντισταθμιστική τακτική θα πρέπει να χρησιμοποιηθεί υπέρ ενός αντίστοιχου κωμικού αποτελέσματος.

Τέλος, υπάρχουν οι καθαρά τεχνικοί περιορισμοί που σχετίζονται με τη φύση του υποτιτλισμού. Έτσι η πολυπλοκότητα του έργου του υποτιτλιστή αυξάνεται ακόμη περισσότερο από τους χρονικούς και τους χωρικούς περιορισμούς του μέσου. Η χωρική παράμετρος αναφέρεται στη θέση του κειμένου στην οθόνη, τον αριθμό των σειρών και των χαρακτήρων ανά σειρά, ενώ η χρονική παράμετρος στη διάρκεια του κάθε υποτίτλου. Η ικανότητα ανάγνωσης του θεατή αποτελεί παράγοντα-κλειδί και απαιτεί την συμπίκνωση των νοημάτων. Σύμφωνα με τον Tveit (2004: 58), « a consequence of inadequate condensation is that the audiences are kept rather busy reading the text, therefore losing out on what is at least equally important: the visual information of the film ». Συμπερασματικά, η ανάπτυξη διαφόρων στρατηγικών μείωσης κειμένου, όπως τα πλεονάζοντα στοιχεία που συναντούμε στον προφορικό λόγο, οι επαναλήψεις κ.τ.λ. είναι ιδιαίτερος σημαντική.

4. Συμπεράσματα

Η παραγωγή πετυχημένων υποτίτλων απαιτεί ένα εύρος διαφορετικών στρατηγικών. Το γεγονός ότι η ανθρώπινη εμπειρία περιλαμβάνει πολλές αισθήσεις ταυτόχρονα αντικατοπτρίζεται στον συνδυασμό διαφορετικών καναλιών στις οπτικοακουστικές παραγωγές. Ο θεατής πρέπει να είναι σε θέση να λαμβάνει και τα οπτικά και τα ακουστικά ερεθίσματα σε μια ταινία και γι' αυτό θα πρέπει ο υποτιτλιστής να ενεργεί ως μεταφορέας στοιχείων και όχι τόσο μηνυμάτων και ερμηνειών. Δεν είναι μόνο η γλώσσα των χαρακτήρων (δηλ. τα σημασιολογικά, συντακτικά, πραγματολογικά και κοινωνιογλωσσολογικά στοιχεία) που πρέπει να αναλυθούν και να αποδοθούν στη γλώσσα-στόχο, αλλά και κάθε σημείο που εμφανίζεται στην οθόνη (π.χ. συμπεριφορικοί και σωματικοί κώδικες). Αυτό προϋποθέτει την ενσωμάτωση των

υποτίτλων με όλα τα στοιχεία μιας ταινίας. Ωστόσο αυτή η διαδικασία υπόκειται σε πολιτισμικούς, γλωσσικούς αλλά και τεχνικούς περιορισμούς που έχουν να κάνουν με τα μέσα που περιλαμβάνονται. Γενικά, ο υποτιτλιστής θα πρέπει να φροντίσει ώστε να έχει ο θεατής ενεργό ρόλο στη διαδικασία της αποκωδικοποίησης μιας ταινίας και γι' αυτό ο ρόλος του δεν θα πρέπει να περιορίζεται στο να προσφέρει έτοιμες απαντήσεις, αλλά να ενεργεί ως το μέσο που θα διασφαλίσει την παρουσία όλων των συστημάτων σημασιοδότησης στη γλώσσα-στόχο.

Βιβλιογραφικές αναφορές

- Chaume F. (2004). "Film studies and translation studies: Two disciplines at stake in Audiovisual Translation". In *Meta* XLIX:1, 13-24
- Chiaro D. (1992). *The language of jokes: Analysing verbal play*. London & New York: Routledge
- Delabastita D. (1993). *There's a double tongue: an investigation into the translation of Shakespeare's wordplay with special reference to Hamlet*. Amsterdam & Atlanta: Rodopi.
- Even-Zohar I. (1979). "Polysystem Theory", *Poetics Today* 1:1, 287-310
- Jakobson R. (1959). "On linguistic aspects of translation" in L Venuti (ed) (2000) *The Translation Studies Reader* (113-118) New York & London: Routledge
- Metz Ch. (1974). *Film language: A semiotics of the cinema*. New York: Oxford University Press
- Rosa A.-A. (2001). "Features of oral and written communication in subtitling". In Y. Gambier & H. Gottlieb (eds) *(Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research*. Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins, 213-222.
- Tveit J.-E. (2004). *Translating for television: A handbook in screen translation*. Bergen : JK Publishing