
METABESEDILNOST V OKVIRU STRATEGIJ PODNASLOVNEGA PREVAJANJA

Članek skuša v grobih črtah zarisati specifične podnaslovne prevajanje v okviru polisemiotičnega okolja, v katerem nastopa. Hkrati pa podnaslovno prevajanje definira kot vmesno področje med govornim in pisnim diskurzom, ki ga oblikujejo tudi določene prevajalske strategije. Besedilo skuša omejitve, ki jim je podnaslov podvržen, prikazati s kratko analizo pogostnosti pojavljanja dveh metabesedilnih elementov v prevodu drugega letnika ameriške humoristične nadaljevanke *Gilmore Girls* ter tako osvetliti s tem tesno povezani prevajalski strategiji redukcije in kondenzacije.

1 Uvod

Preden se lotimo kratkega orisa koncepta metabesedila v podnaslovih in podnaslovnem prevajanju, se moramo na kratko posvetiti položaju podnaslova v polisemiotičnem okolju, v katerem podnaslovno prevajanje nastopa. Podnaslovni prevod je zaznamovan s specifičnimi zahtevami, ki so tako formalno-tehnične kot kvalitativne narave, in je že po naravi podvržen večplastnim omejitvam. Te omejitve med drugim nujno vodijo do redukcij pri prevajanju podnaslovov, kar pomeni, da je treba pri tej specifični obliki prevajanja upoštevati povsem drugačna pravila kakor pri siceršnjem prevajanju.

Najprej se je treba vprašati, s kakšno vrsto izvirnega in ciljnega diskurza se pravzaprav prevajalec v primeru podnaslovnega prevajanja srečuje. Podnaslov bi morda lahko označili za vmesni žanr med govornim in pisnim diskurzom. Že scenarij igranega programa kot takšen na prvi pogled sicer res upošteva pravila govornega diskurza, ki pa jih potem fiksira v pisnem diskurzu, in sicer na specifičen način, ki naj bi zagotovil čim uspešnejše delovanje v vizualnem okolju filma. Verbalni metabesedilni elementi v takem okolju torej niso edini kohezivni element, saj jih dopolnjujeta še zvok in slika, zato so v prevodu v veliki meri podvrženi redukciji, in sicer na različnih ravneh. Še posebej to velja za tiste metabesedilne elemente, ki nastopajo v medosebni funkciji in prispevajo bolj k pragmatiki diskurza kot k semantični razumljivosti.

Pri tem ne smemo zanemariti dejstva, da je poleg podnaslova gledalcu hkrati dostopen tudi vidni in slušni element izvirnega dialoga, kjer je tudi ob nerazumevanju izvirnega jezika mogoče razbrati način govora, odnos z naslovnikom sporočila ter intonacijsko in čustveno komponento metabesedilnih elementov, kar še dodatno spodbuja k prevodu z redukcijo takšnih elementov.

Prav področje metabesedila oziroma metabesedilni model je odličen pokazatelj, kako v okviru podnaslovnega prevajanja delujejo specifične prevajalske strategije, zlasti redukcija in kondenzacija. Metabesedilni elementi v pragmatični oziroma medosebni funkciji so deli besedila, ki najprej podležejo redukciji, nas pa bo zanimalo, kdaj in zakaj se to zgodi ter ali ima večje posledice za kohezivnost besedila.

Načelni problem prenosa metabesedilnih elementov si bomo ogledali na ožjem primeru prenosa dveh metabesedilnih elementov v okviru podnaslovnega prevoda humoristične nanizanke, pri čemer bo analiza omejena na dve od desetih prevajalskih strategij – na kondenzacijo in izpust – ter na dva metabesedilna elementa. Glede na to, da je v članku zajeta precej obširna teoretična obdelava področja podnaslavljanja, je analizirani vzorec zelo omejen, gre le za testno raziskavo, ki skuša zgolj malce osvetliti področje metabesedilnih elementov v podnaslovnem prevajanju, in ponuditi izhodišče za nadaljnje raziskave. Rezultati raziskave pa so ilustrativne narave. Izbran je bil primer iz igranega programa, ker ima dokumentarni program, vsaj na področju mešanega diskurza, še dodatne značilnosti, ki jih ni mogoče obravnavati v tem okviru. Predmet analize je bila humoristična nanizanka, saj se zdi, da je za ta žanr specifična širša uporaba metabesedilnih elementov v izvorniku in je govor izjemno gost, kar zahteva še več redukcij in kondenzacij.

2 Položaj podnaslova v polisemiotskem okolju

Pri raziskavah, ki se ukvarjajo z vlogo podnaslova v okviru igranega filmskega (oziroma televizijskega) programa, je treba upoštevati, da gre za specifično področje prevodoslovnih raziskav, ker je podnaslovno prevajanje kompleksnejše od siceršnje prevodne situacije, kajti pri podnaslovnem prevajanju je treba upoštevati, da se podnaslov pojavlja v kompleksnem okolju, ki nikakor ni omejeno zgolj na prenos pisnega ali govornega besedila iz izhodiščnega v ciljni jezik. Podnaslovi ne morejo obstajati neodvisno, kakor je tudi filmski scenarij skorajda nerazumljiv brez spremljajoče slike in zvočne podlage. Resnična vsebina ciljnega besedila podnaslovnega prevoda je tako rezultat najrazličnejših omejitev in relevantnih kulturnih filtrov, ki so odvisni od celotnega polisemiotskega sistema. V najboljšem primeru podnaslov skupaj z vidnimi, govornimi in zvočnimi dražljaji na gledalca učinkuje tako, da ustvari kar največjo razumljivost in užitek ob gledanju, pri tem pa zahteva kolikor mogoče malo napora ob procesiranju vseh teh znakov ter ne vzbudi občutka neskladja v odnosu do drugih komunikacijskih kanalov.

M. Baker semiotično zgradbo filma razčlenjuje na štiri kanale (Baker 1998): (1) verbalni slišni kanal, kamor sodijo dialog, glasovi iz ozadja in morda besedila pesmi; (2) neverbalni slišni kanal, kamor sodijo naravni zvoki, zvočni učinki in glasba;

(3) verbalni vidni kanal, kamor se umeščajo podnaslovi in vsi napisi oziroma vse pisno gradivo v sklopu filma (pisma, plakati, knjige, grafiti, začetni in končni napisi, mednaslovi itn.) ter (4) neverbalni vidni kanal, kamor sodi kompozicija slike, položaj in gibanje kamere, ter montaža, ki usmerja tok in razpoloženje. Poenostavljeno bi torej lahko rekli, da film sestavljajo dialog, zvok, podnaslovi in slika. Pridobivanje informacij poteka po dveh kanalih, po vizualnem (kamor sodijo filmska slika in napisi) ter po slišnem.

Delabastita (1989) za potrebe svoje raziskave filmskega prevoda kot oblike kulturne dinamike še bolj specifično definira kompleksni znak filma v odnosu z gledališko predstavo in izpelje štiri kategorije: (1) vizualna prezentacija – verbalni znaki; (2) vizualna prezentacija – neverbalni znaki; (3) akustična prezentacija – verbalni znaki; (4) akustična prezentacija – neverbalni znaki.

Chion (1999) še dodaja, da gledalci zvočne podlage ne dojemajo kot enovito celoto, ampak jo razporejajo hierarhično, pri čemer je na vrhu hierarhije človeški glas, potem jezik, zvoke in glasove pa gledalci pripojijo podobam, ki se hkrati pojavljajo na zaslonu, in to postane njihova organizacijska oblika. Kot dominanten element zvočne komponente filma ima človeški glas privilegirano vlogo. Naloga podnaslovnega prevajalca je prenos govornega dialoga v pisno besedilo, ki pa mora izpolnjevati enako funkcijo, kakor jo izpolnjuje govorni izvirnik. Ne gre torej le za spremembo medija in komunikacijskega kanala, ne smemo namreč pozabiti, da prevajalčev poseg izmuzljivi in efemerični glas izvirnega dialoga fiksira in predstavi v vizualni/pisni obliki.

Preden poskusimo v polisemiotski kontekst podnaslova uvrstiti prevod in, bolj specifično, prevod metabesedilnih elementov, se moramo zavedati, da so metabesedilni elementi, ki naj bi skrbeli za koherentnost besedila, marsikdaj izpuščeni že v scenariju, ker scenarist in umetniška ekipa upoštevajo, da ima gledalec možnost razbrati nujno potrebno informacijo in razumeti prizor s pomočjo slikovnega in glasovnega besedila, da je torej na voljo celoten polisemiotski sistem in so zato že v pripravi scenarija opravljene določene redukcije.

3 Kako se v to okolje umešča prevod?

Naloga podnaslovnega prevoda je, da se vključi v polisemiotsko okolje igrane oddaje, kjer deluje kot dodaten znak, ki pa je obenem pojasnilo, nujno potrebno za razumevanje verbalne komponente, in vizualni tujek na zaslonu. Slušni in vidni kanali imajo v odnosu do podnaslova dvojno vlogo – prevod hkrati omejujejo in dopolnjujejo. Prevajalec in gledalci s pomočjo slušnih in vidnih znakov dobijo vrsto dodatnih informacij, ki omogočajo boljše razumevanje narativnega toka filma. A s tem, ko gibljivi sliki in zvoku dodamo podnaslove, gledalce in njihovo sposobnost razumevanja postavimo pred nov izziv, saj se poleg spremljanja dialoga v izhodiščnem jeziku in sočasnega spremljanja vse slušne in vidne informacije posameznega kadra srečajo tudi z neznanjarljivim tokom pisnega besedila v podnaslovih (prim. Baker 1998).

To postavlja omejitve podnaslovnemu prevajanju – omejitve se skrivajo v dopolnilni informaciji, ki jo ponujata slišni in vidni kanal, hkrati pa diktirata ritem in prostor podnaslova.

Kajti podnaslovi rahlo motijo filmsko izkušnjo gledalcev, saj se mora pogled hkrati posvečati podnaslovom na dnu zaslona in filmski sliki, kar pomeni, da mora gledalec prenašati pozornost z ene točke na drugo, in to lahko povzroči izgubo informacije, ki je bistvenega pomena za sledenje narativni niti.

4 Področje omejitev

Mona Baker ugotavlja, da odločitev, *kaj bomo prevedli in kaj bomo izpustili*, motivirata dva faktorja: intersemiotična redundanca in intrasemiotična redundanca (Baker 1998). Oglejmo si primer: tako slušni kot vidni kanal sporočata skoraj identično informacijo, in tako je govorjena beseda redundantna. Lahko pa se enaka informacija ponovi v okviru zvočnega zapisa. Iz tega sledi, da mora vsak podnaslov hkrati delovati kot samostojna enota in kot del v sklopu širše polisemiotične enote, cilj pa je v obeh primerih kar največja možnost čim boljšega dojemanja pomena.

4.1 Tekstovna ali kvalitativna omejitve

Pri prevajanju je treba upoštevati ujemanje dialoga in slike. Se pravi, da se mora ustrezni podnaslov pojaviti sočasno s sliko. Položaj podnaslova in trajanje podnaslova na zaslonu sta določena z dialogom in vizualnim kanalom, se pravi s tem, kar se na zaslonu dogaja. Podnaslovi naj bi bili čim manj vsiljivi in naj bi se prilagajali kadriranju. Prevod pa bi se moral čim bolj približati slogu in ubeseditvi izvirnega dialoga. To omejitev Henrik Gottlieb imenuje tekstovna ali kvalitativna omejitev (Gottlieb 1992).

4.2 Formalne ali kvantitativne omejitve

Henrik Gottlieb meni, da gre za področje fizičnih omejitev prostora, ki je namenjen podnaslovom, in je povezano tudi s tehničnim postopkom umeščanja podnaslova na zaslon. Prevajalci za to uporabljajo posebno programsko opremo, ki jim pomaga sinhronizirati podnaslove s sliko in z govorjenim dialogom v izhodiščnem jeziku. Natančno morajo določiti začetek govora (tudi ko govorca ni mogoče videti) in konec. Šele potem, ko sta dolžina in položaj podnaslova določena, se lahko začne prevajalsko delo. Prostorska omejitev določa dolžino posamezne vrstice podnaslova, ki naj bi štela največ do 35 znakov. Pri tem prevajalcu pomaga programska oprema, ki označuje dolžino in trajanje podnaslova in opozarja na morebitna odstopanja. Šele potem se prevajalci posvetijo procesu odločanja, kjer določijo, kaj je nujno prevesti in kaj lahko izpustijo. Na to odločitev pa, kakor ugotavlja Irena Kovačič, vplivajo trije dejavniki: vrsta programa, ciljno občinstvo in estetski vidik jezika (Kovačič 1996).

5 Redukcija

Gottlieb (1992) opiše prevajanje podnaslovov kot »lovljenje ravnotežja na vrvi«, kjer je dialog v pisni zapis transkribiran tako, da prenese kar največjo količino semantičnih in slogovnih informacij. V podnaslovih gre za preoblikovanje govornjene besede v pisno, in pri tem se običajno obseg besedila skrči za tretjino (Baker 1998), ta redukcija pa je lahko še večja, kadar je hitrost govornjenja v izvorniku večja.

Redukcija, ki nastane zaradi opisanih prostorskih, časovnih in kvalitativnih omejitev, je torej ena glavnih značilnosti podnaslovnega prevajanja. Redukcije so lahko delne ali popolne. Lahko pride zgolj do zgoščevanja in parafraziranja besedila ali pa do dejanskih izpustov. Irena Kovačič predlaga, naj bodo izpusti posledica relevance, se pravi, da je treba razmisliti o funkciji izpuščenega dela dialoga v okviru določenega prizora oziroma celotnega igranega programa (Kovačič 1994). Henrik Gottlieb v tem primeru predlaga, da se posvetimo komunikacijski funkciji podnaslovov (Gottlieb 1992). Zatorej bi se podnaslovni prevajalec, ko krajša dialog, moral manj ukvarjati z besedami govornca in več z namenom, ki se skriva za temi besedami.

Zato pa Jorge Díaz Cintas ugotavlja, da gresta obe obliki redukcije z roko v roki. Naprej prevajalec odstrani tiste dele dialoga, ki niso bistveni za razumevanje izvirnega sporočila, potem pa ostanek dialoga predela, da je krajši in bolj strnjen, ter pri tem pazi, da ne izpusti informacij, ki so bistvene za razumevanje zgodbe oziroma za dramaturgijo prizora. Poudarja pa še, da se mora prevajalec kljub nujnim redukcijam še vedno truditi, da bi kolikor mogoče ohranil izvirno skladnjo in slog (Díaz Cintas 2001).

5.1 Redukcija značilnih elementov govornega diskurza

Prevajalec običajno najprej izpusti prav tiste elemente, ki sodijo v skupino metabesedilnih elementov v medosebni funkciji (kot jo definira Pisanski 2007, po Halliday 1985) in so značilni za govornjeni dialog (npr. *no, saj veš, res*). Vendar pa je pomembno, da je pri podnaslovnem prevodu izpust teh elementov vedno posledica zavestne odločitve prevajalca, ki mora upoštevati, da so v nekaterih primerih morda prav ti elementi integralni za protagonistov govorni slog in tako bistveni za oris njegovega karakterja. Poleg tega so ti elementi lahko edini pokazatelj, ki gledalca opozori, da gre, npr. za ironično in ne za nevtralno izjavo (prim. De Linde, Kay 1999).

5.2 Nevarnosti pri redukciji kohezivnih metabesedilnih elementov

Z redukcijo besedila pa je povezanih mnogo zoprnih pasti, ki so prav posebej vezane na kohezivne elemente. Podnaslovni prevajalci bi morali biti še posebej pozorni na izpuščanje kohezivnih sredstev, kot so na primer kolokacije in vezniki (De Linde, Kay 1999). Kohezivna sredstva imajo pomembno vlogo za razumevanje

besedil, saj jasno kažejo na razmerja med osebami in dogodki. Pa vendar jih v podnaslovnih pogosto izpuščamo, saj niso nosilci pomena. Zato besedilo marsikdaj postane težje razumljivo, pomen se izgublja, hkrati pa z izpustom teh sredstev pride do večje nevarnosti spreminjanja vzročnih razmerij. Poleg tega izpust teh na prvi pogled redundantnih sredstev lahko podnaslov naredi težje razumljiv. Kot ugotavlja Irena Kovačič, lahko izpust delno redundantnih elementov v izjavi, ki bi olajšala interpretacijo drugega dela izjave, doseže ravno obraten učinek in ne olajša procesa razumevanja, temveč ga oteži (Kovačič 1994). Izpust ponavljajočih se metabesedilnih elementov lahko povzroči tudi spremembo vzdušja ali pa zamegli razumevanje zapleta igranega programa.

Prav spretnost pri reduciranju besedila imajo mnogi teoretiki za samo bistvo, srž podnaslavljanja (gl. Gambier 1998; Díaz Cintas 2001; Ivarsson 2002), medtem ko Henrik Gottlieb trdi, da redukcija ni značilnost, ki definira podnaslavljanje, temveč nujnost, kadar gre za prehod iz govornega področja na področje pisnega, saj je večina redukcij dialoga posledica izpusta »odvečnih«, specifično govornih značilnosti. Po njegovem mnenju druge redukcije sploh niso potrebne (Gottlieb 1992). Glede te teze se moram strinjati z večino teoretikov in ugotoviti, da to v večini primerov nikakor ne drži.

5.3 Specifične prevajalske strategije pri tvorjenju podnaslovov

Za doseganje vsaj najnujnejše ravni koherence pri podnaslovnem prevajanju imajo podnaslovni prevajalci na voljo vrsto različnih strategij. Pri pregledu se lahko opremo na kategorizacijo Henrika Gottlieba (Gottlieb 1992), ki vključuje tako splošne strategije kot strategije, ki so specifične prav za prevajanje v okviru avdiovizualnega medija in se ukvarjajo večinoma z redukcijo količine besedila. Tukaj je morda primerno še enkrat poudariti, da je podnaslovno prevajanje resnično precej drugačno od klasičnega prevajanja pisnih besedil, kjer naj prevajalec ne bi ničesar dodajal in izpuščal, ker je podrejeno tehničnim in vsebinskim omejitvam, ki jih postavlja medij, tako da je določena stopnja zgoščanja in reduciranja nujna.

Od desetih Gottliebovih prevajalskih strategij (ekspanzija, parafraza, transfer, imitacija, transkripcija, dislokacija, kondenzacija, decimacija, izpust in resignacija) so tri posvečene različnim vrstam redukcije, ki se pojavljajo predvsem pri prevajanju za medije. In sicer gre tu za kondenzacijo, decimacijo in izpust. Lahko se podrobneje posvetimo tem trem strategijam, ki so specifične za podnaslovni medij in še posebej za ravnanje z metabesedilnimi elementi, ki sodijo v medosebno funkcijo in so značilni za govorni diskurz.

5.3a Kondenzacija – Pri tej strategiji prevajalec ohrani tako vsebino kot tudi večino slogovnih značilnosti izvirnika. Prenos iz govornega v pisni jezik avtomatično odstrani določene redundance in tako omogoča koherentno razumevanje besedila.

5.3b Decimacija – Decimacija je koristna, kadar se prevajalec spopade z veliko količino govora v kratkem času. Za to strategijo sta značilni uporaba skrajšanih besednih zvez in redukcija vsebine. Veliki rezi v izvornem besedilu lahko povzročijo izgubo tako semantične kot tudi slogovne vsebine. V takšnih primerih se sporočilo prenaša tudi s pomočjo vidnega in slišnega kanala.

5.3c Izpust – Izpust je največkrat uporabljen takrat, ko ima prevajalec opravka z neverbalno vsebino. Ponavljanja, mašila, retorična vprašanja ipd. je mogoče izpustiti, ne da bi gledalec izgubil informacijo, vendar mora prevajalec pri tem upoštevati, da izpusti vplivajo na semantični in slogovni vidik prevoda, zato mora pri uporabi tega postopka upoštevati intencijo izvirnika.

6 Podnaslovni prevod med govornim in pisnim diskurzom

Raziskave metabesedila so bile doslej večinoma omejene na pisni diskurz – in sicer specifično na strokovne članke, učbenike, strokovno literaturo ipd. To je posledica logičnih odločitev, saj se zdi, da je na območju umetniških in polumetniških izdelkov to področje precej bolj zmuzljivo in ga zaradi kreativnega vidika tudi ni mogoče dobro kvalificirati in kategorizirati. Precej malo je tudi objavljenih raziskav o metabesedilnih elementih v govornem diskurzu, zato se glede tega opiram predvsem na prispevke Darinke Verdonik (Verdonik 2006, 2007) in Deborah Schifffrin (Schifffrin 1980). Govorni diskurz podnaslovnega prevoda se spopada z omejitvami in posebnostmi, ki izhajajo tako iz izvorne besedilne predloge kot iz polisemiotičnega okolja, v katerega se umešča.

6.1 Besedilna predloga oziroma scenarij kot vrsta diskurza

Specifična situacija podnaslova je kompleksna, saj združuje semiotična konteksta zvoka in slike, ki podnaslov dopolnjujeta z dodatnimi informacijami. Semiotični kontekst je še dodatno kompleksen zaradi same narave podnaslova, saj gre za pisni prevod govornega diskurza, torej za prenos govora v pisni jezik. Ker se bo ta članek dotaknil zgolj enega segmenta posnetega gradiva, ki pride v poštev za podnaslavljanje, namreč igranih oddaj, je treba upoštevati dejstvo, da v tem primeru tudi ne gre za spontan govorni diskurz, temveč se prevajalec sooča z diskurzom, ki je simuliran. Za njim namreč stoji pisni diskurz scenarija, ki samo navidez posega na področje značilnosti govornega diskurza. Filmski scenariji so dejansko primer prefabriciranega diskurza. Najprej so napisani v pisni obliki scenarija, torej besedila, ki skuša imitirati resničnost in resnični govor, vendar zaradi svoje premišljenosti in prefabriciranosti nikakor ne morejo vključiti vseh premolkov, ponovitev in sintaktičnih anomalij, ki jih vsebuje dejanski govorni diskurz. (Več o teh zanimivih pojavih lahko beremo tudi pri Darinki Verdonik, ko govori o metabesedilnih elementih v govornem diskurzu; Verdonik 2006.) Potem pa prav ta prefabricirani scenarij, ki se pretvarja, da je zapis govornega diskurza, podnaslovni prevajalec prenese v drugačno obliko, v podnaslov. Sicer je res, da se trudi ujeti značilnosti govora in se jim prilagajati,

vendar gre kljub temu za diskurz v pisni obliki, ki v izvorniku vključuje tudi napotke za slikovni in zvočni kanal ter scenarij. Scenarij mora predvidene značilnosti govora fiksirati v pisni obliki, kar pomeni, da se redukcija govornih elementov pojavlja že v filmskem oziroma televizijskem scenariju, torej še preden pride do prenosa v podnaslove. Pri tem so prva na udaru ravno kohezivna sredstva, ki poudarjajo govorni karakter besedila.

To pomeni, da se metadiskurzni elementi v primeru podnaslovnega prevoda pojavljajo v nekakšnem vmesnem področju diskurza, ki je predvsem govorni, vendar z močnimi prvinami pisnega, prevajalec pa ga pretvarja v izključno pisni diskurz, omejen s specifičnimi prvinami medija podnaslova, ki je omejen z dejavniki zvoka, slike in ritma montaže.

Čeprav filmsko besedilo v resnici vsebuje večino elementov naravnega govora, se je torej treba zavedati, da so vsi ti elementi v besedilo vključeni zelo premišljeno in nikakor ne v takšnih količinah, kakršne lahko zasledimo v naravnem govoru, kar bomo lahko opazili tudi pri analizi.

6.2 Podnaslovi v mešanem žanru avdiovizualnega diskurza

Naloga podnaslovnega prevajalca je, da ustvarja podnaslove, ki so naravni in razumljivi kot samostojna enota, hkrati pa delujejo v kontekstu avdiovizualne komponente predloge in morajo biti v skladu s slogom in razpoloženjem filma v njegovi izvorni govornjeni obliki. Dobri podnaslovi bi morali biti preprosti, jasni in ustrezni, saj jih je treba prebrati in razumeti v tistih nekaj sekundah, ko so na zaslonu. Njihova naloga je, da gledalcu pomagajo pri razumevanju filma in uživanju v filmu, nikakor pa ne smejo postati gledalčev primarni fokus: dobri podnaslovi morajo ostati podrejeni drugim vidnim in slišnim dražljajem.

Kot smo že nakazali, glavni problem, s katerim se prevajalec srečuje, ko pretvarja prefabricirani dialog v podnaslove, kljub vsemu izvira iz slogovnih in strukturnih razlik med govornim in pisnim diskurzom, pa čeprav gre pri govornem diskurzu filmskega scenarija za precej problematičen primer govornega diskurza. Vendar tudi v tej obliki določene značilnosti govornega diskurza ostajajo prisotne, pa čeprav so precej okrnjene. Pisna besedila določa bolj formalen slog in večja leksikalna gostota, kombinirana s preprostejšo strukturo stavkov, medtem ko so za govorno besedilo značilni elementi redundance in ponavljanja, kompleksna struktura stavkov in manj formalen slog (prim. De Linde, Kay 1999). Pri podnaslovnem prevajanju, kakor ugotavlja Irena Kovačič, prehajanje med tema različnima slogovnima in strukturnima sistemoma ne sme biti preveč izrazito, saj so podnaslovi reprezentacija govornega dialoga in morajo ohraniti določen govorni priokus (Kovačič 1998). De Linde in Kay podnaslove označita kot »mešanico govora in pisanja«, in sicer v tem smislu, da predstavljajo govorne izjave v diskretni pisni obliki, ki pa je enako minljiva kot govor sam. Če povzamemo, mora uspešen podnaslov torej podati približno enako količino informacij kot sočasni del dialoga, pri čemer uporablja večjo leksikalno gostoto, ki

je značilna za pisni diskurz, obenem pa zadrži dovolj medosebnih metabesedilnih elementov, da ohrani dovolj močne prvine govornega diskurza.

7 Poskusna analiza

Glede na vse omenjene dejavnike, predvsem tiste omejevalne, ki vplivajo najprej na besedilo v izvirnem jeziku ter še močneje tudi na podnaslove same, me je zanimalo, kaj se v prevodu zgodi s segmenti metabesedilnih elementov, ki se po Darinki Verdonik uvrščajo med elemente, ki so manj pomembni za posredovanje vsebine in informacij ter bolj prispevajo k razvijanju medosebnih odnosov in k organiziranju poteka diskurza. (Verdonik 2006; upoštevati je treba, da se Darinka Verdonik ukvarja samo z govornim diskurzom, ki ga povzema po Deborah Schiffrin, (Schiffrin 1987). Po M. A. K. Hallidayu pa gre za medosebno funkcijo (Halliday 1985, po Pisanski 2007), ki izraža piščev odnos do propozicijske vsebine in kaže, kakšno interakcijo v zvezi z vsebino želi pisec vzpostaviti z bralcem (v našem primeru z gledalcem in tudi z drugimi sodelujočimi v filmskem dialogu).

Glede na to, da je analiza zgolj ilustrativne narave, se omejuje na dve najpogostejši prevajalski strategiji na področju podnaslovnega prevajanja, se pravi na kondenzacijo in izpust, ter na zelo droben segment metabesedilnih elementov, ki ga še dodatno omejuje njihova – v tem primeru – zgolj pragmatična funkcija. V sklopu tega članka se je torej zdelo smotrno omejiti le na dva metabesedilna elementa, in sicer zgolj v primerih, ko nastopata v pragmatični, medosebni funkciji in ne posredujeta vsebine. Odločitev za prav ta dva, *you know* in *I mean*, sta pogojevala dva vidika: v igranih nanizankah humornega značaja se pojavljata izjemno pogosto, hkrati pa se je bilo mogoče tako opreti na edino teoretično besedilo, ki vsaj v grobih potezah zariše položaj nekaterih metabesedilnih elementov v podnaslovih. Gre za delo Frederika Chauma (Chaume 2004), v katerem opazuje uporabo metabesedilnih elementov v različnih okoljih istega besedila. Njegovo gradivo je film *Pulp fiction*, avtor pa ugotavlja, kakšno je razmerje pri uporabi metabesedilnih elementov v podnaslovljeni različici, v različici, ki je sinhronizirana, in v pisnem prevodu scenarija. Med metabesedilnimi elementi, ki jih opazuje v vseh treh različicah, sta se zdela v okviru, ki ga raziskuje pričujoči članek, najbolj zanimiva prav *I mean* in *you know*, in to predvsem zaradi pogostnosti v humorističnih nanizankah in s tem povezanim močnim vplivom redukcije pri prevodu.

7.1 Gradivo za poskusno analizo

Za poskus sem vzela drugi letnik ameriške igrane nanizanke *Gilmore girls* (v slovenskem prevodu *Midve z mamo*). Drugi letnik nanizanke sestavlja 21 epizod, dolgih po 45 minut, vsaka pa ima približno 9000 besed dialoga v izvirniku. Obseg besedila je bil 183.834 besed v izvirniku in 45.468 v prevodu, časovno pa je to malo manj kot 16 ur igranega programa. Tako izvirnik kot prevod sem imela na voljo v elektronski obliki, metabesedilne elemente pa sem poiskala s pomočjo računalniškega orodja. Prevodi so delo dveh prevajalcev, prvi je prevedel 10 epizod, drugi pa 11. Ne

glede na to, da je šlo za dva različna prevajalca, so se rezultati od epizode do epizode razlikovali le minimalno, se pravi da je imela pri številu uporabljenih metabesedilnih elementov v prevodu menjava prevajalca minimalen učinek, oba sta jih reducirala v skoraj enaki meri.

Za nanizanko tega tipa, torej komično nanizanko, ki temelji na verbalnem humorju, je namreč značilen izjemno gost in izčrpen dialog, kar pomeni, da se mora prevajalec zelo potruditi, da dialog spravi v zahtevano število podnaslovov in pri tem še ohrani zadostno stopnjo razumljivosti in koherence. To pomeni, da pri podnaslovnem prevajanju pride do visoke stopnje tako redukcije kot kondenzacije, zato predstavlja pregled uporabe metabesedilnih elementov v takšni nanizanki zanimiv primer, na katerem lahko preverimo, koliko elementov, ki niso vsebinsko bistveni, ampak imajo zgolj pragmatično vlogo, ter hkrati niso izključno odgovorni za koherentnost besedila (zvočnega in vidnega kanala), se v prevodu sploh ohrani.

7.2 Metabesedilni element *you know*

Raba tega elementa v medosebni funkciji se postopoma oddaljuje od osnovnega slovarskega pomena in jo ponavadi najdemo v dveh povezanih pragmatičnih funkcijah. S tem elementom poudarimo, da med sogovorcema, oziroma med govorcem in občinstvom, ki je del istega kulturnega okolja, obstaja neko določeno skupno védenje, se pravi neke »splošne resnice, ki jih vsi poznamo« (prim. Schiffrin 1987: 274). Hkrati pa izpolnjuje tudi povsem jasno funkcijo izražanja zaupnosti med govorcema, je znak, da govorec skuša pritegniti poslušalca na svojo stran, oziroma kot to definira Deborah Schiffrin: »z *you know* se govorec sklicuje na neko skupno vedenje in tako skuša prepričati sogovorca v svoj prav.« (Schiffrin 1987: 279.)

Za ilustracijo si samo pogledjmo primer takšne pragmatične uporabe metabesedilnega elementa *you know*:

	Izvirnik	Prevod
CHRISTOPHER:	Really?	Res?
LORELAI:	Yes. I think it's sort of a Catholic schoolgirl thing, you know? It's conservative on the outside, bad on the inside.	Saj več, kot katoliške šolarke.

Rezultati analize izhodiščnega besedila in slovenskega prevoda so pokazali, da se metabesedilni element *you know* realizira v celoti ali vsaj v kondenzirani obliki v prevodu skupno v 11 odstotkih primerov. V 21 delih nanizanke (en letnik) se element v izhodiščnem jeziku pojavi skupno 186-krat, v slovenskem podnaslovnem prevodu pa 21-krat.

V polni obliki slovenske ustreznice *saj veš* se pojavi v 60 odstotkih primerov realizacije. Sicer pa se pojavljajo še kondenzacije, od katerih zasledimo dokaj enakomerno razdeljene prevedke *no, saj, kar, veš*, ki sestavljajo 35 odstotkov vseh primerov realiziranega metabesedilnega elementa *you know*.

Treba je še opozoriti na dejstvo, da bi sicer v običajnem govoru lahko glede na količino besedila pričakovali več pojavljanj te besedne zveze v medosebni funkciji, vendar zaradi že omenjenega prefabriciranega značaja scenarija, ki govor samo posnema, seveda veliko teh elementov izpade.

V izvlečku besedila, ki smo ga pravkar navedli, pa se zelo dobro vidi tudi, kako visoka stopnja redukcije se pojavlja v podnaslovnem prevajanju pri komičnih nanizankah z visoko gostoto besedila v izhodiščnem besedilu.

7.3 Metabesedilni element *I mean*

Pragmatična funkcija metabesedilnega elementa *I mean* po Deborah Schiffirin označuje »trenutek, ko govorec napove, da bo spremenil pomen svoje prejšnje izjave.« (Schiffirin 1987: 295.) Gre torej za strategijo popravljanja, preden poslušalec sam poprosi za pojasnilo. Lahko pa s tem elementom tudi napovemo še dodatno pojasnilo.

Za ilustracijo si pogledjmo primer takšne pragmatične uporabe metabesedilnega elementa *I mean*:

	Izvirnik	Prevod
LANE:	Oh, so if I'd come up to you and I'd said, 'Rory, I wanna become a cheerleader,' you would've said.	Če bi ti rekla, da bi bila navijačica, bi me vprašala ... - Zakaj?
RORY:	Why?	Vidiš? - Kaj? To je čudno.
LANE:	Exactly.	
RORY:	Exactly what? Lane, this is weird. I mean , we always used to make fun of cheerleaders.	Vedno sva se norčevali iz njih, no .

Rezultati analize so pokazali, da se metabesedilni element *I mean* realizira le v treh primerih od 112 primerov v izhodiščnem besedilu, se pravi v manj kot treh odstotkih. In še pri teh primerih gre za kondenzacijo z besedico *no*.

Iz tega lahko sklepamo, da element *I mean* dejansko večinoma nima posebne vloge v besedilih in ga temu primerno podnaslovni prevajalci v veliki večini primerov izpuščajo. Je pa v govornem diskurzu še vedno izjemno priljubljen in se pojavlja skoraj tako pogosto kot metabesedilni element *I know*.

7.4 Drugi izsledki analize

Ključni podatek za vrednotenje realizacije metabesedilnih označevalcev v podnaslovnem prevodu je izhodiščno dejstvo, da v avdiovizualnem mediju pridobivanje informacij hkrati poteka po dveh glavnih kanalih, vidnem ter slisnem. Upoštevati moramo tudi, da so metabesedilni označevalci, ki naj bi skrbeli za koherentnost besedila, marsikdaj izpuščeni že ob pripravi scenarija oziroma dialoške predloge, pri čemer avtorji upoštevajo dejstvo, da ima gledalec možnost zajeti vse potrebne informacije za razumevanje prizora s pomočjo slikovnega in zvočnega sobesedila.

Iz analize je na prvi pogled mogoče sklepati, da so podnaslovni prevodi igranega programa manj kohezivni kot izvirno besedilo. Če upoštevamo izključno verbalni vidik, to gotovo tudi drži. Vendar podnaslovi nastanejo na osnovi dokončanega avdiovizualnega medija, tako da upoštevajo vse, kar ponujajo drugi kanali. Tako si lahko gledalec morebitne kohezivne pomanjkljivosti in zaradi njih pomensko manj jasna mesta v prevodu pojasni bodisi (1) s splošno lingvistično kompetenco ali pa (2) s kontekstom slike in zvočne podlage.

(1)

Splošna lingvistična kompetenca gledalcu pomaga pri razumevanju manj kohezivno enotnih besedil. Večinoma je sposoben miselno rekonstruirati skrite pomene, kar pa je seveda v našem primeru povezano tudi z naslednjo točko.

(2)

Gledalcu je v veliko pomoč slika in z njo povezano sporočilo, ki je ves čas prisotno; slika seveda spremlja tudi zvočna podlaga z intonacijo, ki podaja čustveni naboj izjave, in zvočno kuliso ter glasbeno spremljavo, ki podajata situacijski kontekst in podtekst. Prav zvok in slika marsikdaj razrešita pomanjkljivosti kohezivno manj dodelanih podnaslovov.

Upoštevati moramo tudi, da je podnaslovni prevod že dolgo ustaljena oblika in specifična prevodna zvrst z lastnim posebnim naborom zvrstnih (žanrskih) značilnosti, s katero so gledalci dobro seznanjeni in tudi hitro razpoznavajo njene značilnosti, med katerimi so gotovo obsežne redukcije in manjša verbalna koherenca, ki pa jo večinoma z lahkoto premestita vidni in slisni kanal.

Že v izvorniku se lahko vprašamo, kdaj so metabesedilni elementi v dialoški predlogi ohranjeni iz slogovnih razlogov, da torej podajajo pogovornost dialoga ali celo podpirajo karakterne značilnosti likov, socialni status, način govora in igre ipd. (posredna karakterizacija), kdaj pa so ohranjeni zaradi svoje kohezivne funkcije in torej prinašajo dodatne podatke o situaciji, kontekstu, odnosu v dialogu, podajajo

ključne, po katerih lahko ugotovimo, na kaj se posamezen del dialoga nanaša ipd. Posebej pomembno je, da pri tipu avdivizualnega programa, kakršna je komična nanizanka, metabesedilni elementi pogosto hkrati nastopijo v obeh vlogah, pri čemer gre s stališča avtorske intencije za podpiranje ali pripravljanje poante posamezne šale.

V nekaterih primerih imajo metabesedilni elementi, zlasti v komičnem žanru, tudi funkcijo uravnavanja ritma dialoga, da dialog proizvede dramatični premolk in porast napetosti pred poanto šale. Ta učinek je v podnaslovnih prevodih mogoče realizirati preprosto z delitvijo podnaslovov in sledenjem kadriranju, lahko pa ga podnaslovni prevajalec, če ima dovolj prostora, tudi izkoristi in podnaslov deli za realiziranim metabesedilnim elementom.

Vse te različne vloge in naloge metabesedilnih elementov v igranem programu pa so tiste, ki v končni fazi prepričajo podnaslovnega prevajalca, da te strukture v prevod vključi ali pa izpusti oziroma kondenzira.

8 Sklep

V tem prispevku je bil naš namen poskus pogleda na metabesedilne elemente s stališča podnaslovnega prevoda v okviru avdivizualnega polisemiotskega okvira. Zanimalo nas je, kakšno vlogo ima vključevanje in izpuščanje metabesedilnih elementov pri specifičnih prevajalskih strategijah redukcije in kondenzacije pri podnaslovnem prevajanju.

V okviru našega omejenega analiziranega vzorca se zdi, da se pri izpustih posameznih elementov izvirnega besedila v podnaslovu podnaslovni prevajalec večinoma (odvisno tudi od žanra igranega programa, ki ga prevaja) predvsem ukvarja z vprašanjem, ali je izpust povzročil morebitne semantične nejasnosti, ki bi lahko otežile razumevanje programa, oziroma ali je izpust povzročil opazen odmik podnaslovnega prevoda od zvočnega izvirnika, ki ga lahko gledalec občuti kot napako. Pri tem prevajalec verjetno upošteva dejstvo, da informacija prihaja skozi več kanalov, in dopušča, da posamezni elementi, ki so prisotni v drugih kanalih, v prevodu izginejo.

Zdi se, da pri prevodu zaradi radikalnega izpusta metabesedilnih elementov pride do premika, ki ga gledalec zaznava kot slogovni odmik – ton besedila, podtekst in npr. poanta argumenta ali šale se lahko zabrišeta zaradi zmanjšane kohezivnosti prevoda. Tudi pri tem je treba upoštevati kontekst drugih komunikacijskih kanalov: kakor je bilo razvidno iz pregledanih primerov, bo podnaslovni prevajalec metabesedilne elemente prevedel skoraj izključno samo takrat, kadar bodisi niso izraženi tudi z elementi v drugih kanalih ali pa kontekst, ritem oziroma situacija dajeta metabesedilnemu elementu dovolj teže, da ga ni mogoče izpustiti. Čeprav nujna ekonomija podnaslovnega prevoda zahteva radikalno izpuščanje metabesedilnih elementov, torej ta postopek ni avtomatski, temveč se zdi, da upošteva kontekst drugih semiotičnih kanalov in predvsem vpletenost posameznega metabesedilnega

elementa v znakovni sistem ter s tem pomen za avtorsko intencijo.

Nenazadnje pa je treba omeniti še problematiko samega polisemiotskega diskurza, v okviru katerega se podnaslovno prevajanje giblje in ga, kakor smo ugotovili, ni mogoče omejiti zgolj na govorno ali pisno komponento, kar gotovo vpliva tudi na strategije, ki so se jih podnaslovni prevajalci prisiljeni posluževati.

Področje raziskovanja podnaslovnega prevajanja z vidika metabesedilnosti doslej pri nas še ni bilo obravnavano, v tujini pa je o tem področju napisanega zelo malo, zato je bilo s tem drobnim analiziranim vzorcem metabesedilnih elementov zanimivo storiti prvi korak v raziskovanje tega obsežnega segmenta pri nas. Izjemno zanimivo bi bilo videti, kaj bi pokazale raziskave drugih metabesedilnih elementov, ki ne nastopajo v pragmatični, medosebni funkciji, temveč se izrecno dotikajo vsebine, in videti, kakšna stopnja redukcije, kondenzacije in drugih prevajalskih strategij se pojavlja na tem področju.

Zelo bogat predmet raziskav v okviru podnaslovnega prevajanja, ki je v tujini bolj razvejano, je področje referencialnosti oziroma metabesedilnosti, kot jo razume literarna veda, ko gre za navezave na druga besedila in vire. V Sloveniji je to na področju podnaslovnega prevajanja le malo raziskano, zdi pa se, da bi to vprašanje lahko odprlo izjemno zanimivo teoretično diskusijo.

Literatura

- Baker, Mona (ur.), 1998: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London: Routledge.
- Bogucki, Lukasz, 2004: The Constraint of Relevance in Subtitling. *Journal for Specialised Translation* 2004/1 (januar). <http://www.jostrans.org/issue01/art_bogucki_en.php>
- Chaume, Friderik, 2004: Discourse Markers in Audiovisual Translating. *Meta*. 49/4.
- Chion, M., 1999: *The Voice in Cinema*. New York: Columbia University Press.
- Delabastita, Dirk, 1989: Translation and Mass Communication: Film and TV Translation as Evidence of Cultural Dynamics. *Babel* 35:4. 193–218.
- De Linde, Zoé in Kay, Neil, 1999: *The Semiotics of Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- Díaz Cintas, Jorge, 2001: »Striving for Quality in Subtitling: The Role of a Good Dialogue List«. Gambier, Yves in Gottlieb, Henrik (ur): (Multi) Media Translation: Concepts, Practices and Research. Amsterdam: John Benjamins. 199–212.
- Díaz Cintas, Jorge, 2004: »Subtitling: the long journey to academic acknowledgement«. *The Journal of Specialised Translation* 2004/1 (januar). <<http://www.jostrans.org/>>.

- Gambier, Yves (ur.), 1998: *Translating for the Media. Papers from the international conference Languages & the Media, Berlin, November 22–23, 1996*. Turku: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.
- Gottlieb, Henrik, 1992: Subtitling – a new university discipline. Dollerup, C. et al. (ur.): *Teaching Translation and Interpreting*. Amsterdam: John Benjamins. 161–170.
- Gottlieb, Henrik, 1997: *Screen Translation. Six studies in subtitling, dubbing and voice-over*. Copenhagen: University of Copenhagen.
- Halliday, M. A. K., 1985: *An introduction to functional grammar*. London, Caulfield East, Baltimore: Edward Arnold.
- Hyland, Ken, 2005: *Metadiscourse: Exploring Interaction in Writing*. London, New York: Continuum.
- Ivarsson, Jan, 2002: Subtitling Through the Ages. *Language International* 14:2. 6–10.
- Kovačič, Irena, 1994: Relevance as a Factor in Subtitling Reductions. Dollerup, C. in Lindegaard, A. (ur.): *Teaching Translation and Interpreting II: Insights, Aims, Visions*. Amsterdam: Benjamins. 245–251.
- Kovačič, Irena, 1996: Reinforcing or changing norms in subtitling. Dollerup, C. in Appel, V. (ur.): *Teaching Translation and Interpreting III*. Amsterdam: Benjamins. 105–109.
- Kovačič, Irena, 1998: Language in the media – a new challenge for translator trainers. Gambier, Yves (ur.): *Translating for the Media. Papers from the international conference Languages & the Media, Berlin, November 22–23, 1996*. Turku: University of Turku, Centre for Translation and Interpreting.
- Kozloff, Sarah, 2000: *Overhearing Film Dialogue*. Berkeley: University of California Press.
- Pettit, Zoë, 2004: Translating register, style and tone in dubbing and subtitling. *Journal for Specialised Translation* 2004/1 (januar). <http://www.jostrans.org/issue04/art_pettit.php>.
- Pisanski, Agnes, 2001: Koncept metabesedilnih elementov v uporabnem jezikoslovju. *Vestnik* 35/1–2. 283–292.
- Pisanski Peterlin, Agnes, 2005: *Konvencije rabe metabesedilnih elementov*. Doktorska disertacija. Ljubljana: Filozofska fakulteta, Oddelek za anglistiko in amerikanistiko.
- Pisanski Peterlin, Agnes, 2007: Raziskave metabesedilnosti v uporabnem jezikoslovju: pregled področja in predstavitev raziskovalnega dela za slovenščino. *Jezik in slovstvo* 52/3–4. 7–19.
- Schiffirin, Deborah, 1980: Metatalk: organisational and evaluative brackets in discourse. *Sociological Inquiry: Language and Social Interaction* 50. 199–236.

Schiffrin, Deborah, 1987: *Discourse Markers*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schwartz, Barbara, 2002: Translation in a Confined Space. *Translation Journal* 6:4. <<http://www.accurapid.com/journal/22subtitles.htm>>.

Smolej, Mojca, 2004: Členki kot besedilni povezovalci. *Jezik in slovstvo* 49/5. 45–57.

Verdonik, Darinka, 2006: Mhm, ja, no, dobro, glejte, eee ...: diskurzni označevalci v telefonskih pogovorih. *Jezik in slovstvo* 51/2. 19–36.

Verdonik, Darinka, 2007: Upravljanje pogovora kot metadiskurzna funkcija. *Jezik in slovstvo* 52/3–4. 53–66.