

ЗА НЯКОИ ПРЕДИЗВИКАТЕЛСТВА НА ФИЛМОВИЯ ПРЕВОД

Неда-Мария Панайотова

Софийски университет „Св. Климент Охридски“

Резюме. Статията разглежда някои предизвикателства пред филмовия превод. От прагматична гледна точка, преводачът във всеки момент от работата си взема решения в серия от ситуации, които налагат необходимостта за избор между различни алтернативи. При това алтернативите може да не са нито еквивалентни. Както при всеки художествен превод, и в превода на филми очакваме възможно най-истинското усещане за оригинала. В основата на нашия анализ става дума главно за езика на филмовия превод, но разбира се, с отчитането на екстралингвистичните фактори и другите визуални елементи; за начините, по които се постигат еквивалентност и адекватност за зрителя.

Keywords: филмов превод; дублаж; субтитриране; еквивалентност; адекватност; емпрунтология; лингводидактология

Най-общо погледнато, целта на всеки превод е да се предаде знание за оригинала на чуждестранния читател, да пресъздаде адекватно текста от единия език на другия с пълната му специфика, като постигне точност и на смисловата същност, и на стилистиката на произведението чрез репликите на персонажите и заобикалящата ги среда. По отношение на филмовия превод Маринова говори за четири главни изисквания, които са неотменни: „точност спрямо текста на оригинала, спрямо времето за възприятие, спрямо екранната визия и за съобразяване с адресата“ (Marinova 2005, p. 158). Точността няма как да бъде постигната в пълен обем, защото за разлика от художествената литература във филма и при дублажа, и при субтитрите няма как да бъде изчетен целият текст, и се налага адаптиране. Затова и всеки преводач трябва да работи с озвучителното студио, за да прецени как текстът му отговаря на критериите за време. Това е особено валидно за превода от английски, тъй като думите там са по-къси от българския и се използват доста съкращения. Точността спрямо екранната визия предполага преводачът да следи реакциите и жестовете на героите, за да не се разминават текст и визия. Може би точността спрямо зрителя е най-трудното за постигане, защото няма единен зрител, а зрителите са

сборно понятие – има специалисти и недотам, понякога се налага превод на термини, а няма как да използваме бележки под линия.

Говорейки за особеностите на филмовия превод, няма да се спираме на всички негови технически и екстралингвистични особености, доколкото различни разработки правят Bosseaux, C. (2015), Chaume, F (2002, 2004, 2012), Delabastita, D. (1990), Dwyer, T. (2017), Dick, B. (1990), Fawcett, P. (1996), Gottlieb, H. (1990), Lambourne, A. (2006) и др., нито върху историческите фактори, които са повлияли на избора на режим на филмов превод (субтитри или дублаж) в някои европейски страни, защото вече има достатъчно литература по въпроса (вж. напр. Chaume 2012; Pérez-González, 2019; Baños, Rocío and Jorge Díaz-Cintas. 2018 и др.). Перес-Гонзалес отбелязва от 90-те години на XX век досега нарасналата терминология в областта на филмовия превод, заедно с нарасналото разнообразие от аудиовизуално съдържание. Очевиден е и бумът на телевизията през 80-те години, който чертае нови пътища за разпространение на преведени аудиовизуални текстове с етикети като: филмов или телевизионен превод (Delabastita 1989), медиен превод (Eguiluz et al. 1994), екранен превод (Mason 1989; O'Connell 2007), мултимедиен превод (Gambieri and Gottlieb 2001) и мултимодален превод (Pérez-González 2014a). За Rocío Baños и Jorge Díaz-Cintas. (2018) най-широко като определение е названието аудиовизуален превод, използвано и от други автори (вж. Chiaro 2008; Baños, Rocío and Jorge Díaz-Cintas. 2018, p. 313).

Всичко това в развитие постепенно очертава рамките на една нова изследователска област, самостоятелна в теорията на превода (Pérez-González 2019), която се нуждае от сериозно изследване като развиваща се ускорено след 90-те години на XX век (Jorge Díaz Cintas and Josélia Neves 2015, p. 2)

В България за превода по отношение на филмовия текст за дублаж са значими изследванията на Мичев (Michev 2010); Ламбова и Мичев (Lambova & Michev 2014; (Lambova & Michev 2018), на Шипчанов (Shipchanov 2009; Shipchanov 2012), на Димитрова и Мартонова (Dimitrova & Martonova 2005), на Мартонова (Martonova 2021; Martonova 2022; Martonova 2023 и др.), Стакарева (Sakareva 2023), както и наскоро защитената дисертация на Симеон Ганев, който се фокусира върху оценката на аудиовизуалния превод (Ganev 2023).

В съвременната мултимодална среда очевидно текстът не е единственият носител на информация. Според Грейвълс самата мултимодална комуникация се превръща в норма в различни области на живота. И оттам се променя и възприятието за текст. (Gravells 2017, p. 39). Особено това се отнася до текста във филмите, тъй като изследването само на вербалните компоненти не е достатъчно, доколкото невербалните компоненти и връзката с невербалните представляват важна основа за работа с аудиовизуалните текстове. Снел-Хорнби разделя текстовете, които са многослойни, състоящи се от вербален текст, звук, изображение, на четири категории. Така тя извежда мултимедиал-

ни; мултимодални, които включват вербален и невербален израз на съдържанието; мултисемиотични, в които са включени и различни графични системи; и аудиомедиални, с цел говорене, както са речите (Snell-Hornby 2006, p. 84).

През призмата на мултимодалността анализът не разглежда визуалните и акустичните знаци отделно, а в комбинация. Разглеждайки смисловите кодове, които съставят аудиовизуалния текст, Чауме говори за четири групи особености, свързани с техническите характеристики, напасването на вербално и невербално в съдържанието, визуален код и синтактичен код, който е свързан с монтажа на аудиовизуалния продукт и в който трябва да се включи и преводачът, за да следи проблемните елементи, доколкото именно той може да реагира при съответни проблеми.

Отбелязвайки характерните особености на аудиовизуалните текстове, важни за преводача, Делабастига ги обединява в четири типа филмови знаци: вербални, предавани акустично (диалог); невербални, предавани акустично (фонов шумове и музика); вербални знаци, предавани визуално (надписи в края или документи, изобразени на екран); и невербални знаци, предадени визуално (Delabastita 1990, pp. 97 – 109). При съобразяването с тези белези, както и с време-пространствените отношения, може да се постигне кохерентен продукт.

Теорията на превода обаче засега изостава в изследването на невербалните части при текстовете. Фокусирайки се върху семиотиката като понятие, много транслатологични трудове не дискутират съчетанието на различни кодове като задача, която предстои да реши преводачът, може би защото подобен анализ се отличава с комплексност, времеемкост и трудност, а може би защото, както твърди Грейвълс, различните от писмените текстове семиотични модалности имат динамични и нееднозначни решения (Gravells 2017, p. 38).

Погледнато сравнително, въпреки ускореното развитие на теорията за аудиовизуалния превод, филмовият превод е по-малко изучаван, отколкото другите видове превод и в този смисъл се нуждае от повече сериозни изследвания на спецификата му. Известно е, че филмовият превод, от една страна, притежава характеристики на художествения превод, но от друга страна, има редица особености, които го отдалечават от него. Те са свързани както с елементите му, техническите характеристики на осъществяването му, с начина му на възприемане за зрителя (визуално), осъществяването и изпълнението му, социокултурната ситуация, така и не на последно място – с езика на сценария, както и с езика на реалното изпълнение на актьорите и пр. Филмовият превод е аудиовизуален превод, а той „се фокусира върху практиките, процесите и продуктите, които участват в или са резултат от трансфер на мултимодално и мултимедийно съдържание на езици и/или култури. Аудиовизуалните текстове са мултимодални, доколкото техните производства и интерпретация разчитат на комбинираното разгръщане на широка гама от семиотични ресурси или режими“ (Baldry & Thibault 2006).

„Преводът на филм“ акцентира върху измеренията на комуникацията, но за разлика от комуникацията чрез книги, мобилни телефони или жестове филмовата комуникация предполага, че както акустичният канал чрез въздушни вибрации, така и визуалният канал чрез светлинни вълни се използват едновременно. Затова в процеса на превод е необходимо адаптиране към изискванията на двата канала.

Филмът е вид мултимедия, както визуална, така и звукова медия. Той е не само основен източник на забавление за публиката по целия свят, но също се използва и като нов начин за съобщаване на идеи, за продажба на продукти, за популяризиране и предаване на всякаква информация.

В общ превод читателите виждат филмите с очите си, но четат наум. Те получават съобщения само по визуален път. Посланията достигат до публиката чрез визуални и акустични канали. Очевидно очарованието на дублирания филм се крие в хармоничното сътрудничество между визуални и акустични ефекти, които изискват целевият език да се справя с оригиналните изображения във филма възможно най-естествено.

Нещо повече, филмите и телевизионните пиеси трябва да действат директно върху зрението на публиката, а не само върху слуха.

Основна е картината в езика на филма, но речта играе главна роля в постигане на автентичност. Изказването е компонент на визуалната картина и следователно е подчинено на движението. Преводът на изказването трябва да бъде синхронизиран с настройките на сцените, самоличността на героите, техните движения, жестове, изражения на лицето, паузи и устни.

Важно е преводът да звучи разбираемо и естествено. В повечето случаи филмите, превод от английски, са възприемани като масово изкуство, за забава, а не като свято, извисено изкуство за елита. Така че един добър филм трябва да бъде достоен компромис между пазара и изкуството, за да не обиди нито зрителите, нито критиците.

Филмите могат да бъдат изключително влиятелно и изключително мощно средство за пренасяне на ценности, идеи и информация. Различните култури във филма са представени не само вербално, но и визуално и слухово, тъй като филмът е полисемиотична медия, която пренася значение през няколко канала, като картина, диалог и музика. Предмети, които преди са били специфични за дадена култура, са склонни да се разпространяват и да навлизат в други култури.

Изборът на режим на филмов превод до голяма степен допринася за приемането на филм на изходния език в целевата култура. При това преводът на филми се занимава предимно с говоримия език, а не с писмения. Публиката е различна – може да има експерти, но има и лаици, хора на различна възраст и различни познания, пол и произход. Затова тя има различни способности за разбиране и дава различни оценки. За да задоволят

толкова много различни вкусове, популярните филми осигуряват добре подбрани теми, тясно свързани сюжети, атрактивни рамки и най-важното, лесно разбираеми диалози.

Тъй като диалогът е основният компонент на сценария, разговорният език е най-важният приоритет за преводача на филми. В допълнение, екстралингвистични характеристики като изразения на лицето, жестове, стойка и фонетични и паралингвистични характеристики като височината на гласа, бързината на говора, паузите и колебанията също трябва да се вземат предвид при превода.

Затруднение при превода е фактът, че във филма се появяват изказвания, които трудно могат да бъдат проследени. Ако читателят на художествена литература може да прелиства страниците, да се връща назад, без да бърза, то във филма това не е възможно. Ако публиката пропусне важни изречения или думи, няма да стане ясно какво се случва.

„Кадрите“ на филмите продължават само секунди и обикновено не могат да бъдат възпроизведени, което прави невъзможно публиката да се върне към предишни части от историята, за да си припомни информацията.

Този факт изисква от преводача да предаде толкова послание, колкото позволява продължителността на всеки „кадър“ и в същото време да е достатъчно разбираемо, за да може публиката да го възприеме веднага, доколкото е възможно. Нещо повече: върху екрана няма бележки, както другите преводачи правят в книгата, за да обяснят потенциални езикови неясноти и културни специфики. Преводачът е принуден да облекчи публиката, като запазва оригиналното послание непокътнато.

Към всичко това се добавя и фактът, че винаги има някой, който разбира много добре езика, и субтитрите се възприемат като явен превод, който се подлага на критика от част от зрителите, които познават изходния език. Филмите, като полимедия, предоставят на преводача много деиктични решения за потенциално двусмислени изказвания: субтитриращият може действително да види или чуе как трябва да бъде определена дадена езикова характеристика.

В сравнение с другите видове превод, преводът на филми има и по-сложна процедура. Общият превод следва традиционен модел на превод. Автор, преводач и реципиенти са във фокуса на цялата процедура. Преводачът, като първи възприемател на оригинала, чете оригиналния текст и след това го представя на реципиентите на целевия език. Преведеният текст несъмнено влияе на оценката на реципиентите и разбирането на оригиналния.

Както пише Сакарева, „през повечето време хората, които говорят във филмите, не следват оригиналния сценарий. Освен това обикновено има поне един човек, който гостува във филма, но не е подготвил репликите си преди филма“. Тя говори за „Принципа на трите V“, което се използва за обозначаване на паузи и прекъсвания в речта, независимо дали са в средата на фрази, думи или срички (Sakareva 2023, pp.114 – 117).

При филмовия превод се намесва и дублажът, преведеният сценарий, актьорите, които дублират, и в този случай сценаристът замества автора, който е игнориран от публиката и от изследователите на превода.

Обикновено филмовите сценарии се превеждат сякаш независимо от писателя. Преводът на филмов сценарий трябва да бъде тестван по отношение на хармонията на текст и визия. Режисьорът на дублажа е този, който отговаря за насочването на актьорите на дублажа към правилно и вярно изпълнение. Самият сценарий претърпява значителни промени на този етап. Накрая новият саундтрак на целевия език се дублира. Така филмовият превод изглежда като по-сложно творение, което се състои от повече компоненти и елементи.

Методи за превод

Дублажът и субтитрирането са най-разпространените методи за превод на филми. Смятан от някои за най-висшата и най-изчерпателна форма на превод, дублажът „изисква сложно жонглиране на семантично съдържание, ритъм на език и техническа прозодия ... докато се прекланяме пред прозаичните ограничения на самата среда“ (Whitman-Linsen 1992, pp. 103 – 104). **Дублажът** се опитва да покрие изцяло изговорения изходен текст с цел текстът да пасне на визуалните движения на устните на оригиналните изказвания. Понякога той се нарича (пост)синхронизация и е замяната на диалога и разказа в чужд език на езика на зрителската аудитория, целевия език. Това е методът, при който чуждият диалог се приспособява към устата и движенията на актьора във филма и целта му е публиката да се чувства така, сякаш слуша актьорите, които говорят целевия език (вж. Karamitroglou 2000).

Дублажът включва и превод на реч в писмен вид. Дублажът също така изисква замяната на гласа на всеки герой на екрана с гласа на актьор. С помощта на цифровизацията днес дублажът има добро бъдеще, защото възможността да имаме гласовете на оригиналните актьори на отделни песни, ни позволява да запазим оригинала – както и музиката и ефектите, и второ, тъй като синхронизирането на устните се счита за най-голяма трудност при превода на филми, дублажът също е подобрен от възможността на технологиите днес да се намесват в оригиналното изображение (пак там). Процедурата, която японските аниматори следват например, за да променят движенията на устните на своята рисунка, за да ги синхронизират с вече нарисуван френски скрипт, привлича вниманието на рекламните компании, както и на отделни филмови продуценти.

За разлика от дублажа **субтитрите**, както е обяснено в Новия Оксфордски речник на английския език (OED 2024), „са надписи, показани в долната част на кино или телевизионен екран, които превеждат или транскрибират диалога или разказа“ (Oxford English Dictionary – <https://www.oed.com/search/dictionary/?scope=Entries&q=subtitle>)

Поставени към оригиналните визуални изображения, те могат да причинят незначителни загуби на целостта на оригиналните снимки. Субтитрирането може да се дефинира като превод на устния (или писмен) изходен текст на филмов продукт в писмен целеви текст, който се добавя към изображенията на оригиналния продукт, обикновено в долната част на екрана.

Според позициите във филма субтитрите могат да бъдат категоризирани в три вида. Тези, които се появяват в началото на филма, включват заглавието на филма, режисьора, водещия актьор (и) или актриса (и), основни членове на продукцията др. Тези, които се появяват след главния игрален филм, включват подробен актьорски състав и членове на продукцията, спонсори и пр. Останалите субтитри обхващат игралния филм и се наричат *основни субтитри*.

Сред всички видове филмови преводи дублажът е този, който най-много се намесва в структурата на оригинала. Много критици повдигат възражения относно автентичността му (вж. Yan Chang 2012).

Субтитрирането обаче включва най-малко намеса в оригинала; с други думи, то е най-неутралният подход. Следователно субтитрите допринасят за усещането на вкуса на чуждия език, неговото настроение и чувството за различна култура повече от всеки друг начин на превод. Просто казано, публиката се наслаждава на всичко в оригиналния филм, включително звук и изображение, с помощта на субтитрите.

Известно е, че дублажът е методът, който променя изходния текст до голяма степен и по този начин го прави познат на целевата аудитория чрез „одомашняване“. Целта му е да накара публиката да се почувства така, сякаш наистина слуша актьорите, които говорят на целевия език. предоставяне на превод на разговорния диалог от изходния език на целевият език.

Поради техническата разлика между дублаж и субтитри разликата в цената е огромна: субтитрите излизат около 15 пъти по-евтино от дублажа. Всеки ред съдържа между 35 и 42 знака, ако се използва латиница (вж. Baños, Rocío & Jorge Díaz-Cintas 2018, pp. 313 – 326). Както е известно, за идеографски езикови субтитри, като китайски, японски и корейски, всеки ред позволява не повече от 16 знака. Прекомерното полагане на повече знаци би намалило четливостта на субтитрите (пак там).

Средно два реда субтитри се четат за около шест секунди, или става дума за така нареченото „6-секундно правило“ (вж. Díaz-Cintas & Remael 2007, pp. 96 – 99). Като цяло, може да се каже, че дублажът е предпочитан в по-богатите европейските страни, които могат да очакват големи приходи. Във филмите предизвикателство пред преводача е появата на някои невербални знаци, напр. известия, търговски марки или пътни знаци на заден план по време на филма. Субтитрите могат да бъдат полезни за обяснение на значението на знака и имат и други важни функции в рамките на целия сюжет. Едно от основните правила, от времева гледна точка, е, че субтитрите трябва да се

появяват в синхрон с диалога и образа. Преводът на филми се нарича още „синхронизиране на филми“ от някои експерти. Те отчитат по-специфичните въпроси за синхрона, както и техническите ограничения, които предполага манипулирането на филмовите материали. Mayoral, Kelly и Gallardo говорят за синхрон на времето: съгласуване във времето на различни сигнали, които предават единица информация; пространствена синхронност: сигналите не заемат нито повече, нито по-малко пространство от това, което им съответства; синхрон на съдържанието: значенията, предавани от различни сигнали, не си противоречат нито едно на друго, нито на цялото съобщение (Mayoral, Kelly & Gallardo 1988, p. 359). Също така там става дума и за фонетичния синхрон, синхрон на образа на героя с гласа и др.

Друг вид синхрон, който трябва да се спазва при дублажа, е изохронията, която се отнася до факта, че продължителността на превода трябва да бъде идентична с тази на изказването на героя на екрана. За разлика от публиката на оригинала, публиката на дублажа вижда визуалната част на оригинала, но чува дублирания диалог на собствения си роден език, така че синхронизирането на устните обикновено се разглежда като най-силното ограничение за точния превод. Наистина е трудно да се намерят думи на целевия език, които да съответстват на движенията на устните на изходния език. Нещо повече, трябва да има строга еквивалентност на извънезиковите характеристики на гласа, особено пола и възрастта. Други маркери на речта, като личност, класа и етническа принадлежност, са най-трудни, защото тези характеристики не са универсално достъпни или сравними. Дублажът също трябва да е съобразен с изпълненията; така че друго изискване е съвместимостта на гласа на дублажа с изразенията на лицето и тялото, като пауза, ударение и жест, видими на екрана.

Чауме (Chaume 2013, p. 70) говори и за „кинетичен синхрон“, при който преводът трябва да бъде синхронизиран с движенията на тялото на актьорите. Идеалното при субтитрирането е да превеждате всяко изказване изцяло и да го показвате синхронно с изговорените думи на екрана. Средата обаче налага сериозни ограничения върху превода на пълния текст.

Без значение колко голям е размерът на филмовия екран, субтитрите могат да заемат само пространство от най-много два реда в долната част, както стана дума. Пък и зрителите не отиват на кино, за да четат, затова субтитрите трябва да са кратки и прости, да ориентират зрителя в обстановката, но същевременно да са достатъчни, за да предадат необходимото послание и информация. (Разбира се, с използването на новите технологии и това се променя и има филми, които предлагат по 3 или 4 реда субтитри, но усвояемостта на речта от публиката според изследванията определено не е по-добра.) Наличието на субтитри трябва да е съобразено с визуалните образи и те трябва да са достатъчно дълги, за да може средностатистическият зрител да улови смисъла. В същото време, те не трябва да стоят твърде дълго на екрана; в противен

случай зрителите ще се подразнят. В случаите, когато текстът е лексикално и синтактично лесен за обработка или темпото на филмовото действие диктува намаляване на продължителността на субтитрите, времето за продължителност може да бъде изчислено и съкратено до максимума на времето за четене (3 субтитрирани думи в секунда или 1/3 от секундата на субтитрирана дума) (Karamitoglou 2000).

В резултат на това преводачът често представя диалога или разказа на изходния език в сбита форма. Загуба или промяна на значението също се случва, защото писменият текст не може да прехвърли всички съобщения и информация на говоримия език за ограничено време. Следователно това е един от проблемите, изискващи проучване. Тъй като английският е *lingua franca* в съвременния свят през последните години, познаването на този език се е увеличило драстично и сега е широко разпространено. Например по данни на Карамитроуглу в Гърция над 60% от хората на възраст между 15 – 28 години притежават Cambridge First Certificate (вж. Karamitroglou 1999). Съответно много хора (в страните със субтитри) ходят на кино, защото им се предлага уникален шанс да слушат оригиналния английски диалог; те се консултират със субтитрите само когато намерят за необходимо. Тази ситуация обаче увеличава възможността за критичност и кара такива хора да се държат като експерти в областта на субтитрирането, каквито всъщност не са. Очевидно дублажът няма такива проблеми, тъй като на публиката не се дава шанс да сравни оригиналните диалози с техния превод.

Според Перес Гонзалес (Pérez-González 2019) в литературата се разграничават три вида субтитриране: междуезиково, вътрешноезиково и повторно изговаряне, *respeaking* („Повторното говорене, извършвано от говорител, е процес на повтаряне на чуто в софтуер за гласово разпознаване, който е обучен за гласа и произношението на конкретния индивид“. Вж. <https://www.ai-media.tv/knowledge-hub/insights/guide-to-respeaking/>). Първият тип осигурява писмено предаване на изходната реч в целевия език. Вътрешноезиковите субтитри, при които надписите са съставени на същия език като речта на оригинала, играят важна роля в насърчаването на интеграцията на малцинствата, като например имигранти в приемащите ги общности. Въпреки че всички методи за повторно изговаряне включват по-голяма или по-малка степен на синхронизация между саундтрака и изображенията на екрана, необходимостта за синхронизация е особено важна в случай на дублаж (пак там, р. 5).

Първоначално разработено за предоставяне на вътрешноезични субтитри за глухи хора и хора с увреждания на слуха, субтитрирането в реално време също се използва широко за междуезиково субтитриране в много страни по света. Тук става дума за това, че чрез повторно говорене – техника, при която софтуерът за разпознаване на реч се използва за преобразуване на оригинален диалог в субтитри, се постига този ефект (вж. Romero Fresco 2011). В момента

софтуерът за разпознаване на реч е в състояние да трансформира устната реч в писмени субтитри с известна точност и има причина да се смята, че бъдещият напредък ще елиминира съществуващите технически недостатъци.

„От техническа гледна точка *revoicing*, *преозвучаване* или *дублаж* е общ термин, който обхваща и обозначава различни устни езикови трансфери: глас зад кадър, дикторски текст, аудио описание, свободен коментар, симултанен превод и синхронизиране на устния дублаж“ (Prerez Gonzales 2019).

Подробна класификация на категорията *revoicing* прави Чауме (вж. Chaume 2013, pp. 107 – 113). Извън класическите примери за преозвучаване (като официален пълен и частичен дублаж; разказ и глас зад кадър), той разграничава още няколко: фендублаж (неофициален превод и дублаж, направен от фенове); аудиодескриптивен и свободен коментар.

Като цяло, синхронизирането на филми никак не е лесно. Сложно е не само поради традиционните изискванията, но трябва да се вземат предвид и специалните технически ограничения в областта на мултимедийния превод. Това е доста ясно отразено от Златна Костова в едно интервю за дублажа: „Там се гони еднаквата дължина на изреченията, които чуваме, т.е. когато героите говорят на английски, дублиращите актьори трябва да разполагат със също толкова дълга фраза (както и със същата интонация и бързина на изговор), за да могат ефективно да „покрият“ оригиналния глас на героя, така че да не чуваме след края на българската фраза още малко говор на английски или обратното – героят отдавна да е млъкнал в кадър, а на български още да се говори. Тук, за разлика от субтитрирането, не прибъгваме до прости и кратки думи, а до „цвета“ на оригиналната реч, търсим да постигнем адекватна речева характеристика с характерните за героя думи – висш пилотаж! Филмовият превод се различава именно по избраната лексика от театралния и литературния превод“ (Berova 2022, p. 210).

В днешно време, когато цифровите технологии се развиват толкова бързо, почти всички чуждоезични филмови продукти имат разнообразие от саундтраци. Можем да изберем един саундтрак за дублаж или друг за субтитри, или дори смесен саундтрак за двата ефекта едновременно. Освен всичко казано филмът е вид изкуство по природа и задачата на преводача е също така да представи художествените съставки в оригинала на целевата аудитория. Преведената реч трябва да бъде възможно най-естествена, това е основното нещо, което аудиторията трябва да разбере, а също и да оцени филма по същия начин, както го прави оригиналната публика. В преведената версия е по-добре да изберем високо честотни думи или фрази, кратки изречения. Под естественост имам предвид, че преведените диалози също трябва да бъдат предоставени с говорните навици на публиката. Адресатите трябва да „говорят на целевия език“ естествено, както и публиката го прави. Филмовият диалог (според Baños, Rocío & Jorge Díaz-Cintas 2018) се различава значително от

спонтанния разговор и не включва толкова много повторения и преформулиране, които биха дразнили зрителите, нито пък разчита толкова на фонетични и прозодични характеристики и контекстуална информация. Но сценаристите и актьорите използват определени езикови характеристики, които са типични за естествения разговор, за да се постигнат реалистични диалози, така че публиката да може да се потопи в киноилюзията. Затова и устността на филмите винаги изглежда направена, не спонтанна (Chaume 2012).

През последните години се наблюдава значително повишаване на интереса към мултикултурализма и националното многообразие, заедно с отклонението от понятието *melting pot*. В продължение на няколко десетилетия почти всяка страна в света е култивирала своя собствена уникална традиция на правене на филми, както и на предаване на чужди продукции на целевия език. Някои стилове станаха известни и незабавно разпознати от зрителите по целия свят. Преводът под формата на субтитри, изглежда, върви в тази насока. Докато отговаря и задоволява очакванията и любопитството на зрителите по отношение на други култури, той гарантира оригиналността и следователно чуждостта на филмите. В същото време, за разлика от дублажа той позволява да се запази оригиналният саундтрак и по този начин да се запази целостта на едно цялостно изпълнение.

Когато изследваме текста, от съществено значение е първо да помислим върху спецификата на аудиовизуалните текстове, което се определя от начина, по който се съобщава информацията. В сериала значението е предадено не само чрез диалога между героите, но и чрез картини, жестове, движения на камерата, музика, специални ефекти и др. Така информацията е предавана едновременно през акустичните и зрителните канали и пренасяна чрез набор от означаващи кодове, артикулирани според специфични филмови правила и конвенции. Чауме определя аудиовизуалния текст като „семиотичен конструкт, изтъкан от поредица от означаващи кодове, които действат едновременно, за да произвеждат значение“, което може да бъде предадено чрез акустиката и визуалните канали (Chaume 2012, p. 100). Всъщност, както обобщават Баньос и Диас Синтас, много от предизвикателствата, пред които са изправени аудиовизуалните преводачи, са резултат от взаимодействието на различни кодове и от факта, че в повечето случаи единственият код, с който могат да работят, е езиков под формата на диалог или фонови разговори (вж. Baños, Rocío & Jorge Díaz-Cintas 2018). Например, когато филмовият преводач заменя във филма една културна препратка с друга, по-позната на целевата култура, е наложително да се вземат предвид останалите кодове, преди да се вземе решение и да се уверим, че няма визуални препратки към специфичните за културата елементи. Подобен тип предизвикателство подтиква Титфорд да въведе термина „ограничен превод“ (Titford 1982, pp. 113 – 116).

Задачата на преводача всъщност е ограничена от взаимодействието на широк набор от комуникационни елементи (изображения, музика, диалог и други елементи). Научните разработки върху аудиовизуалния превод като нова област в началото се фокусират основно върху езиковия код, като остават настрана аудио и визуалните кодове. Но всъщност може да се каже, че и досега богатството на аудиовизуалния текст не е разгледано в цялост. Опит за интегративна рамка за изучаване на този тип текстове представя изследването на Делабастиа от 1989, което предлага структура за разкриване на отношенията между оригинал и преводен филм, подчертавайки, че филмът е сложен знак, който трябва да се разглежда само в цялост с отделните компоненти, влизащи също в сложни взаимоотношения. По-специфични данни върху хумора предоставят изследванията на Zabalbeascoa 1996; Asimakoulas 2004; Martínez Sierra 2005; Chiaro 2006, а на езиковите варианти на превод – Ellender 2015.

Предизвикателства пред филмовия текст

Едно от основните предизвикателства, както стана дума, се крие в сложността и мултимодалността на аудиовизуалните текстове, защото всяко изследване, което анализира аудиовизуалния диалог сам по себе си, без да се вземат предвид визуалните и акустичните невербални компоненти, непременно е непълно. Това вероятно е една от причините много проучвания да се градят върху сравнително малки корпуси, тъй като разполагат с по-управляемо количество данни. Както видяхме, за разлика както от писмените текстове, така и от чисто устния дискурс, филмовите продукти съдържат както устни, така и визуални елементи. Това, което прави аудиовизуалните особености сложни в преводно отношение, е фактът, че акустичните и визуалните кодове са толкова плътно съчетани, че да създадат неразделно цяло. Следователно, въпреки че преводът работи само на вербално ниво (т.е. преводачът може само да променя думи), той е свързан с визуалните елементи, които остават непокътнати, и оттам възникването на сложности при дублажа като необходимост от синхронизиране с изговора на актьорите или пък сложности при субтитрирането като изискване за сбитост на диалога, за да се включи този диалог в стандартните параметри за ред.

Делия Киаро отделя още три основни категории препятствия при превода.

1. Силно специфични за културата препратки (напр. имена на места, препратки към спорт и празненства, известни хора, парични системи, институции и др.).

2. Специфични за езика характеристики (форми на обръщение, табуизиран език и др.).

3. Области на припокриване между език и култура (песни, рими, вицове и др.) (Chiaro 2008, p. 155).

Разбира се, функциите, посочени по-горе, са проблематични и при писмен превод, както и при устен превод, но в аудиовизуалните продукти публиката съпоставя това, което вижда на екрана (визуалните изображения), с това, което чува при дублиране или с четенето на субтитри.

При субтитрирането, както стана дума, зрителите пък могат да сравняват саундтрака с текста на екрана, което оголва несъответствия, пропуски и неочаквани еквиваленти, затова този тип превод Дياز Синтас нарича „уязвим превод“ (Díaz Cintas 2003, p. 43). Киаро дава пример за културно специфични референции с националните институции във филмовите и телевизионните жанрове като „полицията“ (напр. CSI – CSI: Crime Scene Investigation – в българския превод „От местопрестъплението“; „Cold Case“ (в българския превод „Забравени досиета“), и „болница“ (напр. „ER“ („Спешно отделение“ по българската телевизия, и „Анатомията на Грей“), които са преведени за публиката по целия свят. Тези институции рядко съответстват на същите в други страни, но докато в англоговорящите страни като Великобритания зрителят просто „научава“ допълнителни процедури, практики и преди всичко специфичния език на различни съдебни, полицейски, здравни и училищни системи, другаде те се предават чрез различни транслационни норми, които приспособяват тези институции към всяка целева култура. С други думи, публиката вижда чужда реалност (напр. перуки и рокли на френски и британски съдебни служители, костюми) и чува нещо като компенсаторен изходен език. Киаро привежда класификацията на Антонини и Киаро (Antonini and Chiaro 2005, p. 39) с идентифицирани десет области, в които обозначеното като „езиково-културни“ спадове в преводното напрежение“, може да се случи:

1. институции (включително съдебна система, полиция, военни);
2. образователни препратки;
3. имена на места: окръг Колумбия, Кънтри клуб, 42-ра улица и др.;
4. мерни единици: две унции месо, 150 паунда и др.;
5. парични системи: долари, паундове и др.;
6. национални спортове и забавления: американски футбол, бейзбол, баскетболни отбори;
7. храна и напитки: Mississippi Mud Pie, палачинки, BLT и др.;
8. празници и тържества: Хелоуин, Свети Патрик, 4 юли, Денят на благодарността;
9. книги, филми и телевизионни програми;
10. знаменитости и личности.

За да се справят с такива препратки, както при писмен превод, преводачите избират или:

а) „разпарчатосване на едро“, разделяне и превръщане на специфичните за културата препратки в целевия език в по-общ от тези в изходния език чрез приемане на хиперонимия;

б) „разпарчатосване на дребно“ чрез замяната им с по-конкретни препратки в целевия език; или

в) „разпарчатосване настрани“ и заместване на специфичните културни препратки с еквиваленти от същото ниво (Katan 1999/2004, p. 147).

Киаро дава пример с епизод на „Гувернантката“ (*The Nanny*), където има препратка към три храни, типични за Северна Америка, които в италианския и немския превод са „опитомени“ за съответните аудитории, тоест заменени с други.

Например в немската версия пудингите стават шоколадови бонбони пра-лини, а в Италия – *savoiardi* (версия на бишкоти) и *pasticcini* (дребни сладки) (Chiaro 2008, p. 157).

Но на екрана все пак се виждат оригиналните сладкиши и внимателни-те зрители могат да забележат разликата. Като пример за „разпарчатосване настрани“ Киаро дава добре познат скеч от епизод на комедийния сериал „Малката Британия“, в който помощникът на министър-председателя пред-лага на министъра в сянка „шоколадов пръст“. Бисквитите не се виждат ясно на екрана. А субтитрите се отнасят до *Dito di cioccolato* (буквално: истински [шоколадов] пръст на ръка), въпреки факта, че подобни бисквити в Италия носят името „Того“. Разбира се, преводът с „Того“ не би оставил място за сек-суалността на намека, но визуалното и вербалното несъответствие остават. Други трудности при превода на речта във филмовите сериали са социолин-гвистични маркери като **акцент и жаргон** (Pavesi 2009; Chiaro 2006), които често изчезват от екранния превод. Във филмите се налага „хомогенизираща конвенция“, при която нестандартните изрази са склонни да изчезват в екран-ните преводи. Всъщност „хомогенизиращата конвенция“ е типична и за лите-ратурния превод, в който всички знаци приемат стандартна разновидност на целевия език. При транскрибиране на субтитрите на цял филм, ако се следва езиково разнообразие, различно от стандарта, това би било безпрецедентно. По същия начин, в дублажа е доста необичайно да се обозначават всички ге-рои по отношение на техния географски, етнически или социален произход.

Комедийните сериали обаче са изключение от хомогенизиращата конвенция. Всъщност изобщо не е необичайно да има герои от комикси или анимационни филми, дублирани със стереотипни акценти. В продук-ции на Dreamworks като *Shark Tale* (2004, Бибо Бержерон и Вики Дженсън, САЩ), акулата мафиот Дон Вито (Робърт де Ниро) и неговият привърже-ник Сайкс (Мартин Скорсезе) са дублирани със сицилиански акцент, докато Ърни и Бърни – двама ямайски бандити, се трансформират в говорители на италиански тийнейджърски език, озвучени от двама добре познати коми-ци (Chiaro 2008, p. 159). Предизвикателство е и **преводът на многоезични филми**, в които има герои, говорещи на език, различен от основния. Тук най-очевидното решение са субтитрите. Но е особен проблем, когато фил-

мът е дублиран. В някои страни се възприема стратегията на комбинация от дублаж и субтитри. Понякога проблеми при превода предизвикват и **специфични за езика прагматични характеристики като учтивост и форми на обръщение**. Така например в съвременния английски формата „ти“ трябва да бъде преведена по различен начин в езици, които използват и учтиви форми, тоест има диференциация, а в някои източни езици, като японския, е още по-трудно да се направи съответният превод, защото там системата на обръщения е по-сложна. **Междуметия и частици** също понякога изчезват в субтитрите. Филмовите преводачи трябва да се справят и с **табуизирани изрази или неприлични за дадена култура употреби**. Киаро дава пример как в адаптацията на „Семейство Симпсън“ за арабскоговоряща публика препратките към алкохола и цигарите въобще са премахнати, а начинът на живот на семейството става доста различен (пак там, р. 160).

Не по-малко проблеми създават **елементите и писмените знаци**, които се появяват на екрана. Така например в „Шифърът на Леонардо“ зрителите виждат анаграми и са подпомогнати в разгадаването им чрез осветяване на екрана на поредица от букви. Преводите на комикси като манга също създават проблеми, защото мангите са написани от горе надолу и от дясно наляво, тъй като това е естественият модел на четене на японски език.

Вербално изразеният **хумор** е още по-труден за превеждане, особено когато на екрана при изговор вокалите се сливат. Така в сцена от „The Big Chill“ (1983, Лорънс Касдан, САЩ), в който един от героите е помолен от Мег да стане баща на детето ѝ, а той отговаря, че тя му създава главоболия, Мег казва: ‘You’re not gonna use that old excuse, are you? You’ve got genes!’. В отговор Сам поглежда надолу към панталоните си и докосва дънките, които носи, с объркано изражение на лицето. Тук играта е между ‘genes’ и ‘jeans’, но когато диалогът се преведе на друг език, където няма фонологична прилика между *дънки* и *гени*, не става много ясно, защо героят гледа панталоните си. Иронията и хуморът са сигурно предизвикателство, защото за различните групи хора едно и също нещо може да е смешно или не. Игрите на думи, които са преведени неудачно и са неразбираеми за българската публика например, а след тях се чува записаният смях, поражда недоумение и неяснота. В много диалози, където има **езикова игра**, при превода тази игра може да се загуби. Въпреки това не всяка устно изразена шега, базирана на визуалните ефекти, е зле. Но много често устно изразеният хумор просто се игнорира и впоследствие се пропуска при превода, което е особено недопустимо, ако става дума за комедиен сериал. Разбира се, проблемите, които тук набелязахме, не са характерни само за екранния превод, могат да се прилагат към всички видове превод. Ала особеното тук е взаимодействието между визуализация и акустика. Въпреки че филмовият преводач е ограничен да превежда само текста, той трябва да обръща внимание и на жестовете,

музиката и на другите аудиовизуални елементи. Днес филмовите преводи по цял свят са неизчислимо количество, а скоростта на превод е от съществено значение за бизнеса. Новите технологии ускоряват процесите на субтитриране и дублиране, но качеството на самия превод е от най-важно значение. Това качество не може да се замени с никакъв софтуер. Следователно обучението е основен инструмент и академичните среди имат задължението да възпитават, но и да подпомагат бизнеса, да настояват, че изкуството на превода не е услуга, която има главно технически характеристики. Транслационният процес в много съвременни изследвания експериментално се насочва към влиянието на филмови ефекти върху публиката, използват се нови биометрични методологии, нови технологии и инструменти за анализ на статистически данни. Но можем да кажем, че аудиовизуалният превод е далеч от интегративност и изчерпателност на анализа.

Факт е и че днес начинът, по който възприемаме аудиовизуалните продукции, е променен и ако преди основно филмовата продукция се е поемала чрез големите обществени пространства, то днес гледането на телевизия в хола или на компютъра и смартфона променя навиците на съвременния зрител, който става по-нетърпелив и независим във възможностите да види една или друга продукция, когато и по което време пожелае. В този смисъл, има и редица търговски отговори на тази потребност, които задоволяват подобни желания. Оттам и бумът в практиката на аудиовизуалния превод, който продължава да се разширява и развива. Но това означава и по-голяма отговорност за филмовите преводачи при съкратени срокове. Затова много често сме свидетели как преводачи, които се заемат да осъществят бързи поръчки, невинаги следят за точността и адекватността на превода, не правят достатъчно справки, притискани от времето. Или просто неопитни преводачи игнорират културния контекст, не познават разговорни изрази, играта на думи, вторични значения и се стига до комични и нелепи ситуации.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРОВА, Л., 2022. Превод с много дубли. Интервю със Златна Костова. В: *Лицата зад превода*. София: Софийски университет „Св. Климент Охридски“, Факултет по журналистика.
- ГАНЕВ, С., 2023. *Модел за оценка на аудио-визуален превод при жанра ситуационна комедия*. Велико Търново: Дисертация за присъждане на образователната и научна степен доктор.
- ДИМИТРОВА, С. & МАРТОНОВА, А., 2005. От белия екран на белия лист и обратно. *Панорама*, Т. 5.
- ЛАМБОВА, М. & МИЧЕВ, Н., 2014; 2018а. За дублажа и субтитрирането в българския телевизионен филмов ефир. В: *Езикът*

- наука и практика (Юбилеен сборник по повод 65-годишнина на проф. Мария Грозева). София: Нов български университет, с. 351 – 366. ISBN 978-954-535-810-4.
- ЛАМБОВА, М. & МИЧЕВ, Н., 2018b. Някои проблеми при превода на филмов текст за дублаж (от немски и испански на български език). *Годишник „Чужди езици и култури“*, Т. 1, с. 359 – 384. София: Нов български университет.
- МАРИНОВА, К., 2005. Специфика на филмовия превод. *Панорама*, Т. 5.
- МАРТОНОВА, А., 2021. Между миграция и уседналост: екзотичният друг и новото българско кино. В: *Посттоталитарно българско кино*. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН. ISBN 978-619-7619-08-9.
- МАРТОНОВА, А., 2023. Кръстопътища на модернизма. *Проблеми на изкуството*, Т. 2. София: Институт за изследване на изкуствата – БАН.
- МИЧЕВ, Н., 2010. За началото на киното и филмовия превод. *Чуждоезиково обучение: двумесечно научно-методическо списание = Foreign Language Teaching*, Т. 26, № 6, с. 51 – 62. ISSN 0205-1834.
- ШИПЧАНОВ, Б., 2009. Филмовият превод и подготовката на преводачи. *Сборник на департамент „Чужди езици и култури“*, № 7. София: Нов български университет.
- ШИПЧАНОВ, Б., 2012. Филмите като автентичен документ в чуждоезиковото обучение. *Научен архив на НБУ*, април.

REFERENCES

- ASIMAKOULAS, D., 2004. Towards a model of describing humour translation. *Meta: Journal des traducteurs*, vol. 49, no. 4, pp. 822.
- BALDRY, A. & THIBAUT, P. J., 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. London: Equinox.
- BAÑOS, R. & DÍAZ-CINTAS, J., 2018. Language and translation in film: dubbing and subtitling. In: MALMKJAER, K. (ed.) *The Routledge Handbook of Translation Studies and Linguistics*. London: Routledge, pp. 313 – 326.
- BEROVA, L., 2022. Prevod s mnogo dubli. Intervyu sas Zlatna Kostova. In: *Litsata zad prevoda*. Sofia: Sofiyski universitet „Sv. Kliment Ohridski“, Fakultet po zhurnalistika.
- BOSSEAU, C., 2015. *Dubbing, Film and Performance: Uncanny Encounters*. Oxford: Peter Lang.
- CHAUME, F., 2002. Models of research in audiovisual translation. *Babel*, vol. 1, pp. 1 – 13.

- CHAUME, F., 2004. Film Studies and Translation Studies: Two disciplines at stakes in audiovisual translation. *Meta: Translators' Journal*, vol. 49, no. 1. Available at: <https://www.erudit.org/en/journals/meta/2004-v49-n1-meta733/009016ar/>
- CHAUME, F., 2012. *Audiovisual Translation: Dubbing*. Manchester: St. Jerome.
- CHAUME, F., 2013. The turn of audiovisual translation. New audiences and new technologies. *Translation Spaces*, vol. 2, pp. 105 – 123.
- CHIARO, D., 2006. Verbally expressed humour on screen: Reflections on translation and reception. *The Journal of Specialised Translation*, vol. 6, no. 1.
- CHIARO, D., 2008. Issues in audiovisual translation. *Translation Studies*. London: Routledge.
- DELABASTITA, D., 1989. Translation and mass-communication. *Babel*, vol. 35, no. 4, pp. 193 – 218.
- DELABASTITA, D., 1990. Translation and the mass media. In: BASSNETT, S. and LEFEVERE, A. (eds.) *Translation, History and Culture*. London: Pinter, pp. 97 – 109.
- DÍAZ-CINTAS, J. & NEVES, J., 2015. *Audiovisual Translation: Taking Stock*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- DÍAZ-CINTAS, J. & REMAEL, A., 2007. *Audiovisual Translation: Subtitling*. Manchester: St. Jerome.
- DÍAZ-CINTAS, J., 2003. *Teoría y práctica de la subtitulación inglés/español*. Barcelona: Ariel.
- DICK, B., 1990. *Anatomy of Film*. New York: St. Martin's Press.
- DIMITROVA, S. & MARTONOVA, A., 2005. Ot belia ekran na belia list i obratno. In: *Panorama*, vol. 5.
- DWYER, T., 2017. *Speaking in Subtitles. Revaluing Screen Translation*. Edinburgh: Edinburgh University Press. DOI: 10.3366/Edinburgh/9781474410946.001.0001.
- EGUILUZ, F. et al., 1994. *Trasvases culturales: literatura, cine, traducción*. Vitoria: Universidad del País Vasco.
- ELLENDER, C., 2015. Dealing with differences in audiovisual translation: Subtitling linguistic variation in films. *Target*, vol. 28, no. 2. <https://doi.org/10.1075/target.28.2.17bru>
- FAWCETT, P., 1996. Translating film. In: HARRIES, G. T. (ed.) *On Translating French Literature and Film*. Amsterdam: Rodopi, pp. 65 – 88.
- GAMBIER, Y. & GOTTLIEB, H., 2001. *MultiMedia Translation: Concepts, Practices, and Research*. Amsterdam: John Benjamins. <https://doi.org/10.1075/btl.34>

- GANEV, S., 2023. *Model za otsenka na audio-vizualen prevod pri zhanra situatsionna komedia*. Veliko Tarnovo: Disertatsia za prisazhdane na nauchnata i obrazovatelna stepen doktor.
- GOTTLIEB, H., 1990. Quality revisited: The rendering of English idioms in Danish subtitles vs. printed translations. In: TROSBERG, A. (ed.) *Text Typology and Translation*. Amsterdam: John Benjamins.
- GRAVELLS, A., 2017. *Semiotics and Verbal Texts: How the News Media Construct a Crisis*. London: Palgrave Macmillan. ISBN 9781137587480.
- KARAMITOGLU, F., 2000. *Towards a methodology for the investigation of norms in audiovisual translation*. Amsterdam-Atlanta: Rossipi B.V.
- KATAN, D., 1999. *Translating Cultures. An Introduction for Translators, Interpreters and Mediators*. Manchester: St. Jerome. (2nd ed., 2004).
- LAMBOURNE, A., 2006. *Subtitle respeaking: A new skill for a new age*. in *TRAlinea*, Special Issue: Respeaking. <https://www.intralinea.org/specials/article/1686>
- LAMBOVA, M. & MICHEV, N., 2014; 2018a. Za dublazha i subtitriraneto v balgarskia televizionen filmov efir. In: *Ezikat – nauka i praktika (Yubileen sbornik po povod 65-godishnina na prof. Maria Grozeva)*. Sofia: Izdatelstvo na Nov balgarski universitet, pp. 351 – 366. ISBN 978-954-535-810-4.
- LAMBOVA, M. & MICHEV, N., 2018b. Nyakoi problemi pri prevoda na filmov tekst za dublazh (ot nemski i ispanski na balgarski ezik). In: *Godishnik Chuzhdi ezitsi i kulturi*, vol. 1, pp. 359 – 384. Sofia: Nov balgarski universitet.
- MARINOVA, K., 2005. Spetsifika na filmovia prevod. In: *Panorama*, vol. 5.
- MARTÍNEZ-SIERRA, J. J., 2005. Translating audiovisual humor: A case study. In: GOTTLIEB, H. (ed.) *Perspectives: Studies in Translatology*. Copenhagen: Routledge.
- MARTONOVA, A., 2021. Mezhdur migratsia i usednalost: ekzotichniyat drug i novoto balgarsko kino. In: *Posttotalitarno balgarsko kino*. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN. ISBN 978-619-7619-08-9.
- MARTONOVA, A., 2023. Krastopatishta na modernizma. *Problemi na izkustvoto*, no. 2. Sofia: Institut za izsledvane na izkustvata – BAN.
- MASON, I., 1989. Speaker meaning and reader meaning: Preserving coherence in screen translation. In: PRAIS, H., KÖLMEL, R. and PAYNE, J. (eds.) *Babel: The Cultural and Linguistic Barriers between Nations*. Aberdeen: Aberdeen University Press, pp. 13 – 24.

- MAYORAL, R., KELLY, D. & GALLARDO, N., 1988. Concept of constrained translation: Non-linguistic perspectives of translation. *Meta*, vol. 33, no. 3. <https://www.erudit.org/fr/revues/meta/1988-v33-n3-meta321/003608ar/>
- MICHEV, N., 2010. Zanachaloto nakinoto i filmoviaprevod. *Chuzhdoezikovo obuchenie: dvumesechno nauchno-metodichesko spisanie* = *Foreign Language Teaching*, vol. 26, no. 6, pp. 51 – 62. ISSN 0205-1834.
- O'CONNELL, E., 2007. Screen translation. In: KUIHWICZAK, P. and LITTAU, K. (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Clevedon: Multilingual Matters, pp. 120 – 133.
- PAVESI, M., 2009. Dubbing English into Italian: A closer look at the translation of spoken language. In: DÍAZ-CINTAS, J. (ed.) *New Trends in Audiovisual Translation*. Bristol: Multilingual Matters, pp. 197 – 209.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, L., 2014. Multimodality in Translation and Interpreting Studies: Theoretical and methodological perspectives. In: BERMANN, S. and PORTER, C. (eds.) *A Companion to Translation Studies*. Chichester: Wiley-Blackwell, pp. 119 – 131.
- PÉREZ-GONZÁLEZ, L., 2019. Audiovisual translation. *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*, 3rd ed., pp. 30 – 34.
- ROMERO-FRESCO, P., 2011. *Subtitling through Speech Recognition: Respeaking*. Manchester: St. Jerome.
- SAKAREVA, I., 2023. Film translation issues and specialized field techniques. *Orbis Linguarum*, vol. 21, no. 2.
- SHIPCHANOV, B., 2009. Filmoviyat prevod i podgotovkata na prevodachi. *Sbornik na Departament Chuzhdi ezitsi i kulturi*, no. 7. Sofia: Nov balgarski universitet.
- SHIPCHANOV, B., 2012. Filmite kato avtentichen dokument v chuzhdoezikovoto obuchenie. *Nauchen arhiv na NBU*, April 2012.
- SNELL-HORNBY, M., 2006. *The Turns of Translation Studies*. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins.
- TITFORD, C., 1982. Subtitling – constrained translation. *Lebende Sprachen*, vol. 27, no. 3, pp. 113 – 116.
- WHITMAN-LINSEN, C., 1992. *Through the Dubbing Glass*. Frankfurt: Peter Lang.
- YAN, C., 2012. A tentative analysis of English film translation characteristics and principles. *Theory and Practice in Language Studies*, vol. 2, no. 1, pp. 71 – 76.
- ZABALBEASCOA, P., 1996. Translating jokes for dubbed television situation comedies. *The Translator*, vol. 2, no. 2, pp. 235 – 257. <https://doi.org/10.1080/13556509.1996.10798976>

ABOUT SOME CHALLENGES OF FILM TRANSLATION

Abstract. The article examines some of the challenges film translation faces. From a pragmatic point of view, the translator at every moment of his work makes decisions in a series of situations that impose the need to choose between various alternatives. Moreover, the alternatives may not be equivalent. As in any literary translation, in film translation, we expect the most authentic feeling of the original as possible. The basis of this analysis is mainly the language of the film translation, but, of course, taking into account the extralinguistic factors and other visual elements, and how equivalence and adequacy for the viewer is achieved.

Keywords: film translation; dubbing; subtitling; equivalence; adequacy; empruntology; linguodidactology

✉ **Neda-Maria Panayotova**

ORCID iD: 0000-0001-8255-5779

Sofia University "St. Kliment Ohridski"

E-mail: nedamarija@uni-sofia.bg