

Anna Rędzioch-Korkuz
Uniwersytet Warszawski
annaredzioch@wp.pl

Nadpisy operowe w Polsce – między teorią a praktyką

W obecnych czasach coraz częściej przedmiotem zainteresowania badaczy teorii przekładu są tłumaczenia konferencyjne, audiowizualne czy multimedialne. Tym samym tradycyjne rozumienie tłumaczenia jako operacji transferu międzyjęzykowego przeprowadzanej na dwóch tekstach pisanych wydaje się nie tyle tracić na aktualności, ile przestaje być definicją nadrzędną i absolutną. Niewątpliwie jedną z przyczyn jest szybki rozwój nowoczesnych metod czy środków komunikacji, którego doświadczamy w ostatnim czasie. Tłumaczenie nie jest już tylko i wyłącznie zajęciem kojarzonym z przekładem literackim lub bardziej codziennym przekładem tekstów specjalistycznych. Dzisiaj tłumacz musi nierzadko sprostać zadaniu, jakie niosą za sobą pojęcia multimodalności, interaktywności czy audiowizualności.

Problematyka przekładu ustnego i audiowizualnego staje się zatem tematem wielu debat, konferencji oraz monografii. Wciąż jednak istnieją zagadnienia, które są omawiane tylko pokrótce; można napotkać pojedyncze wzmianki bądź ogólne informacje na temat mniej oczywistych praktyk tłumaczeniowych, co może stwarzać fałszywe wrażenie, że są to czynności mniej ważne czy to z punktu widzenia rzekomo niewielkiego stopnia trudności, czy z racji stanowienia niewielkiego przyczynku do dyskusji na temat teorii przekładu.

Wydaje się, że takie podejście, choć w pełni nieuzasadnione, jest powszechne w przypadku problematyki nadpisów operowych, które goszczą na scenach najważniejszych oper świata od przeszło trzydziestu lat.

Tym bardziej dziwi fakt, że dotychczas powstało zaledwie kilka opracowań dotyczących tej niewątpliwie złożonej działalności translatorskiej.

Nadpisy operowe – początki

Nadpisy operowe to jeden z typów tłumaczenia audiowizualnego, który występuje zarówno w wersji intralingwalnej, jak i interlingwalnej. Nadpisy po raz pierwszy pojawiły w 1983 roku w Operze Kanadyjskiej w Toronto podczas spektaklu *Elektry* Richarda Straussa. Głównym pomysłodawcą wprowadzenia rozwiązania był ówczesny dyrektor instytucji Lotfi Mansouri, który docenił korzyści, jakie wynikały z wprowadzenia tłumaczenia w formie podpisów do produkcji filmowych.

Wybór opery nie był przypadkowy. *Elektra* to opera ekspresjonistyczna, która pomimo nawiązania do tragedii Sofoklesa może być trudna w odbiorze. Jest to dzieło, którego problematyka w szczególnie sposób koncentruje się wokół ludzkiej psychiki, dlatego tak istotne jest zrozumienie śpiewanych słów. Nadpisy mogły zatem okazać się przydatne co najmniej z dwóch powodów: po pierwsze, przybliżyły i pozwoliły zrozumieć tekst opery, po drugie, pomogły w odbiorze dzieła niezbyt popularnego czy znanego. Niewątpliwie widz mógł odnieść niezwykle pozytywne wrażenie, bowiem za pomocą tych prostych linii tekstu był w stanie zrozumieć dokładniej, co się działo na scenie nawet w przypadku mniej kanonicznego dzieła.

Główne założenie było stosunkowo proste – nadpisy miały być integralnym elementem przedstawienia operowego. Z jednej strony miały być czytelne i jasne, z drugiej strony bardzo dyskretne, niemalże transparentne. Okazało się to niemałym wyzwaniem, o czym mogą świadczyć komentarze, które ukazały się w zagranicznej prasie kilka lat po wprowadzeniu nadpisów do oper w krajach anglojęzycznych. Dla niektórych nadpisy były oczekiwanym dobrodziejstwem, które pozwoliło na znacznie lepsze doświadczanie opery [por. Doran, 2005; Holden, 2005]; dla innych nadpisy graniczyły z bluźnierstwem czy profanacją operowych konwencji [por. Higgins, 2005]. Ostatecznie zwyciężyła pragmatyka – nadpisy operowe stały się jednym ze składników przedstawień w wielu operach na całym świecie, co sporej części widzów pozwoliło na nowo odkryć tę formę sztuki, która dotychczas była zarezerwowana dla prawdziwych koneserów.

Nadpisy operowe w teorii

Założenia i przesłanki wynikające z charakteru opery jako specyficznego rodzaju sztuki, jak również teorii przekładu audiowizualnego, w dużej mierze decydują o ostatecznym kształcie nadpisów operowych. Nadpisy istnieją bowiem jako element pewnego kompleksu semiotycznego, jakim jest przedstawienie operowe. Tym samym powinny zostać w sposób naturalny wkomponowane w całość sceniczną, przy jednoczesnym zachowaniu równowagi między słowem, muzyką i obrazem, równowagi tak istotnej dla gatunku operowego [por. Horowicz, 1963].

Dzieło operowe opiera się na trzech podstawowych prawach, z których najważniejszym jest synteza sztuk. Opera często określana jest jako encyklopedia znaków czy doskonały materiał badawczy dla semiotyka. Niewątpliwie jest to zaleta sztuki operowej, pod warunkiem że wszystkie znaki tworzą pewną harmonię wynikającą z kompozycji. Każdy znak, który pojawia się w danej inscenizacji, jest istotny z punktu widzenia jej semantyki. Nie powinien być zatem rozpatrywany poza tym właściwym kontekstem, który decyduje o jego desygnatach. Należy w tym miejscu zauważyć, że inscenizacja operowa to pewien syntetyczny kompleks, a nie zwykłe zestawienie tekstu, obrazu i dźwięku. W przypadku opery podejście analityczne wydaje się sprzeczne z jej naturą. Dlatego w celu zrozumienia i pełnej interpretacji danego dzieła poszczególne składniki należy rozpatrywać w szerszym kontekście danej inscenizacji, a jego znaczenie jako wypadkową znaczeń reprezentowanych przez poszczególne znaki.

Błędem wydaje się zatem twierdzenie, że nadpisy to przekład libretta operowego. Niewątpliwie libretto to tekst, który w procesie tłumaczenia zostaje uwzględniony jako jeden z ważniejszych i podstawowych, jest to wszak ten składnik przedstawienia, który najczęściej jest niezrozumiały dla widza (nie tylko ze względu na użycie konkretnego języka, ale także sposób przekazania słów). Libretto istnieje zasadniczo w kontekście inscenizacji oraz przedstawienia i tym samym nie powinno funkcjonować jako tekst samodzielny, który miałby posłużyć za tekst źródłowy w tradycyjnie rozumianym tłumaczeniu, którego celem z kolei byłoby stworzenie tekstu docelowego w postaci listy nadpisów.

W przypadku nadpisów operowych należy mówić o tłumaczeniu audiowizualnym, w którym, oprócz oczywistych znaków werbalnych, o procesie i produkcji decydują także znaki niewerbalne i relacje między nimi. Nadpisy operowe służą zatem do mediacji znaczeń w pewnym kompleksie semiotycznym [por. Tomasziewicz, 2006], w przypadku którego gesty, dźwięki czy kostiumy są naturalnym dopełnieniem słowa.

Powyższe przesłanki teoretyczne znalazły swoje odzwierciedlenie w nielicznych wskazówkach praktycznych oraz strategiach stosowanych przez znane instytucje operowe na świecie, m.in. londyńską Operę Królewską czy nowojorską MET. Pośród najważniejszych kwestii należy odnotować zarówno te techniczne, dotyczące formatu tekstu wyświetlanego na ekranie, jak również te związane z poszczególnymi zabiegami redakcyjnymi, które mają na celu stworzenie tekstu klarownego i przystępnego [Dewolf, 2001; Low, 2002; Burton, 2009].

W poszukiwaniu praktycznych wskazówek

Z punktu widzenia przeciętnego widza niezwykle istotna jest długość poszczególnych linijek oraz czas niezbędny do ich przeczytania. Należy pamiętać o tym, że widz nie przyszedł do opery w celu zapoznania się z przekładem libretta, a w celu doświadczenia pewnych doznań estetycznych. Dlatego czytanie nadpisów nie powinno odciągać uwagi od akcji scenicznej w stopniu większym, niż jest to absolutnie konieczne. W związku z tym zaleca się, aby w linijce nie było więcej niż czterdzieści znaków, co jest uzasadnione określonymi ograniczeniami, zarówno przestrzenno-czasowymi, jak i kognitywnymi (choć Peter Low [2002] sugeruje, że należy ograniczać się do trzydziestu dwóch znaków).

Wiąże się to oczywiście z pewnymi zabiegami redakcyjnymi czy kondensacyjnymi, co jest zjawiskiem charakterystycznym dla tłumaczenia audiowizualnego [por. Díaz Cintas, Remael, 2007; Titford, 1982; Tomasziewicz, 2010]. I tak wśród wskazówek praktycznych można przeczytać, że wszelkie fragmenty o drugorzędym znaczeniu czy pełniące funkcję fatyczną mogą zostać pominięte (oczywiście, gdy zachodzi taka konieczność; należy pamiętać, że kondensacja tekstu nie jest zabiegiem obowiązkowym i decyzje na tym poziomie powinny być podejmowane po każdorazowej analizie najważniejszych aspektów, w tym

relewancji danego fragmentu z punktu widzenia widza). Ponadto sugeruje się upraszczanie składni oraz nierzadko rezygnację z serii określeń oraz krótkich powtórzeń w obrębie danego fragmentu.

Jonathan Burton [2009] słusznie zauważa, że nadpisy odzwierciedlają treść opery, nie zaś sposób jej przekazywania. Stąd logiczne wydaje się pomijanie wszelkich wykrzykników czy innych zwrotów o funkcji prozodycznej, które w przypadku opery są zbędne w formie pisanej. Ten sam autor podkreśla istotę wprowadzenia określonych znaków graficznych, które służą akcentowaniu poszczególnych typów lub cech wypowiedzi, np. nawiasów należy używać w przypadku uwag na stronie, kursywę do wskazania głosów z offu, a pauzy w celu zaznaczenia kwestii poszczególnych bohaterów.

Zarówno Burton [2009], jak i Low [2002] zaznaczają, że nadpisy powinny być sformułowane w sposób jasny i przejrzysty. Należy pamiętać, że nadpisy to tylko jeden z wielu bodźców, które trafiają do widza, stąd niejasne lub złożone konstrukcje mogą okazać się pomocne w niewielkim stopniu. Należy zatem unikać elementów nacechowanych stylistycznie bądź metaforycznych. Bezwzględnie należy stylistykę nadpisów dostosować do bieżącej inscenizacji – jeśli akcja opery zostaje przeniesiona do czasów współczesnych, nadpisy nie powinny zawierać poetyckich czy górnolotnych sformułowań typowych dla estetyki epoki, nawet jeśli te pojawiają się w librecie. Dostosowanie nadpisów każdorazowo do poszczególnych inscenizacji może oczywiście nieść za sobą pewne konsekwencje ekonomiczne, dlatego londyńska Opera Królewska ma w zwyczaju opracowywać nadpisy w sposób jak najbardziej obiektywny i pozbawiony operowej stylistyki, co pozwala na wykorzystanie ich przy różnych inscenizacjach po wprowadzeniu drobnych poprawek.

Bardzo ważny jest także logiczny podział tekstu na poszczególne tablice, na co uwagę zwraca Linda Dewolf [2001]. Nie wystarczy postawić kropki czy przecinka w dowolnym miejscu i przenieść dalszą część tekstu do kolejnej linijki. Nadpisy wyświetlane w ramach jednej tablicy muszą tworzyć całość pod względem semantycznym, syntaktycznym i logicznym. Przy podziale tekstu na tablice należy zwracać szczególną uwagę na odpowiednią synchronizację poszczególnych linijek z akcją sceniczną. Nadpisy powinny pojawiać się w odpowiednim momencie, co jest szczególnie ważne w przypadku sytuacji komicznych lub kiedy konieczne jest budowanie pewnego dramatyzmu. Wówczas

uzasadnione mogą być nawet nadpisy kilkuwyrazowe. Należy ponadto zadbać o to, aby nadpisy nie pojawiały się zbyt wcześnie oraz aby nie pozostawały wyświetlone dłużej niż to konieczne. Trzeba pamiętać, że widzowie automatycznie spoglądają na ekran w oczekiwaniu na nową tablicę i mogą tym samym czytać wciąż ten sam tekst, jeśli ten jest zbyt długo wyświetlany na ekranie.

Opracowanie relewantnych nadpisów operowych to proces złożony, wymagający decyzji na wielu poziomach. Niezbędna jest staranność oraz podejmowanie świadomych decyzji dotyczących podziału tekstu, wszelkich opuszczeń, długości linijek, wykorzystania pustych tablic czy zabiegów redakcyjnych. W procesie przygotowania nadpisów niezwykle ważna jest także analiza bieżącej inscenizacji jako pewnej całości. Osoba odpowiedzialna za przygotowanie nadpisów powinna zatem w miarę możliwości brać udział w pracach inscenizatorskich od samego początku. Jest to prawdopodobnie podejście bardziej uzasadnione także pod względem ekonomicznym, pozwala bowiem na redagowanie tekstu w miarę rozwoju prac i wprowadzanie niezbędnych zmian na bieżąco, czego rezultatem z kolei są nadpisy bardziej przejrzyste oraz lepiej „dopasowane” do danej interpretacji. Nadpisy operowe powstają oczywiście na bazie libretta, jednak libretto to tylko jedno z wielu źródeł wykorzystywanych w całym procesie.

Pomimo istniejących wskazówek czy zaleceń nie można mówić jednak o przyjętych standardach, które wykraczałyby poza mury danej instytucji. Zasady dobrej praktyki „surtitlera”, jeśli w ogóle istnieją, są opracowywane przez pracowników danej opery w formie dokumentów przeznaczonych do użytku własnego. Oznacza to, że w praktyce można zetknąć się z przeróżnymi sposobami postrzegania nadpisów i ich funkcji, a co za tym idzie – różnymi stylami opracowania nadpisów operowych.

Nadpisy operowe w praktyce

Sytuacja taka ma miejsce np. w polskich operach, w których z jednej strony można spotkać nadpisy, które niemalże wiernie oddają treść przekładu libretta, z drugiej strony takie, w których kondensacja przekładu sprowadza się przede wszystkim do licznych pominięć dłuższych fragmentów tekstu.

W Polsce nadpisy operowe pojawiły się w połowie lat 90. XX wieku. Obecnie są stosowane przez znaczną większość instytucji operowych w kraju, które na przełomie lat wypracowały własne metody opracowania nadpisów. Nierzadko opery mają różne systemy obsługi tablic świetlnych, jak również dysponują własnym sprzętem – zazwyczaj są to ekrany diodowe, zdarzają się także ekrany ciekłokrystaliczne. Zakres współpracy między operami rzadko obejmuje nadpisy operowe, stąd rozbieżności w sposobach opracowania nadpisów oraz w ostatecznym kształcie produktu końcowego spotykane są stosunkowo często. Należy przy tym zauważyć, że brak literatury specjalistycznej oraz odpowiednich badań na temat odbioru przedstawień operowych z nadpisaniami nie pozwala jednoznacznie stwierdzić, jakie nadpisy – te bardziej skondensowane czy też te, które wiernie oddają tekst przekładu libretta – są najbardziej pożądane.

W większości przypadków nadpisy powstają na bazie przekładu libretta, przy czym najczęściej są to przekłady „słowo w słowo” i literalne (rozróżnienie za: [Newmark, 1988]) oraz przekłady literackie. Poza tym opery wykorzystują przekłady meliczne. Niestety wydaje się, że w niektórych przypadkach proces przygotowania nadpisów sprowadza się przede wszystkim do podziału tekstu przekładu na poszczególne tablice, oznaczenia wyciągu fortepianowego jako podstawy synchronizacji oraz zapisu tekstu w odpowiednim formacie. Nierzadko trudno jest wskazać różnice między nadpisaniami i tekstem przekładu, co jest zapewne powodowane niewielkim stopniem ingerencji na poziomie składni, leksyki czy interpunkcji. Często jest to wynikiem bieżących założeń inscenizatorskich, w przypadku których reżyser decyduje o wyświetlaniu przekładu bez większych zmian redakcyjnych. Wydaje się jednak, że główną przyczyną jest błędna interpretacja nadpisów jako odzwierciedlenia przekładu libretta.

Należy pamiętać, że tłumaczenie to proces teleologiczny. Cel czy funkcja przekładu będzie w dużej mierze decydować o całym procesie, ograniczając tym samym wolność tłumacza do określonych strategii czy technik translatorskich. W przypadku tłumaczenia melicznego nadrzędnym celem jest stworzenie tekstu, który sprosta wymaganiom stawianym przez nieodłączną melodię; niezwykle istotny będzie zatem dobór odpowiednich głosek (zwłaszcza w przypadku śpiewu operowego), liczba sylab, akcenty czy wreszcie semantyczna korelacja między

słowem a dźwiękiem. Stąd często tego typu przekłady odbiegają znacznie (głównie pod względem leksykalnym) od oryginałów.

Przekłady literackie zamawiane są z myślą o przyszłych widzach-czytelnikach. Są to teksty, które najczęściej trafiają do programów czy wydawnictw płytowych. Wiadomo jest zatem, że taki przekład powinien być sformułowany w sposób staranny z zachowaniem stylu oryginału. Przekłady dosłowne umożliwiają zapoznanie się z tekstem opery i zrozumienie fabuły. Są one opracowywane przede wszystkim dla obsady. Jak wiadomo, przy tłumaczeniu tego typu różnice strukturalne między językami nie są brane pod uwagę. W rezultacie otrzymany tekst jest niegramatyczny i pozbawiony sensu, zwłaszcza w przypadku tłumaczenia „słowo w słowo”. Tłumaczenia literalne ukierunkowane są przede wszystkim na ekwiwalencję leksykalną przy uwzględnieniu gramatyki języka docelowego, jednak są to często sformułowania niezgrabne i nie do końca poprawne pod względem stylistycznym [por. Newmark, 1988].

Jeśli zatem owe przekłady zostają odzwierciedlone w formie nadpisów bez uwzględnienia funkcji tych ostatnich oraz szerszego kontekstu inscenizacji, dochodzi do stworzenia produktu, który w ograniczonym tylko stopniu będzie spełniał swoją rolę. Nadrzędnym celem nadpisów jest umożliwienie komunikacji w przedstawieniu operowym w sposób jak najbardziej relewantny dla widza, czyli przystępny i pozbawiony wszelkich elementów redundantnych (także, a może przede wszystkim ze względu na obecność niewerbalnych systemów znakowych). W przeciwnym razie powstałe nadpisy będą zawierały błędne lub niejasne sformułowania, będą zbyt nacechowane stylistycznie lub po prostu nielogiczne i niekonsekwentne.

Nie należy oczywiście podważać zupełnie zasadności wykorzystania powyższych przekładów, które stanowią przecież jeden z podstawowych materiałów źródłowych w procesie. Należy jednak koniecznie pamiętać, że przekłady te nie powstawały z myślą o późniejszym wykorzystaniu w formie tekstu wyświetlanego na tablicy świetlnej, dlatego konieczne są pewne modyfikacje, które sprawią, że ów tekst będzie spełniał te właściwe funkcje.

Z tego punktu widzenia najlepszym rozwiązaniem wydaje się przekład „słowo w słowo”, który wymaga wprowadzenia licznych zmian oraz refleksji nad ostatecznym kształtem nadpisów. Nie znaczy to, że pozostałe przekłady nie powinny być wykorzystywane w procesie opracowania

nadpisów. Problem w tym, że przekład meliczny będzie melodyjny, przekład literacki będzie staranny i estetyczny, a w literalnym nie wszystkie błędy czy niezgrabności dadzą się zauważyć na pierwszy rzut oka. O ile osoba opracowująca nadpisy nie dostanie się pod panowanie złudnego i nieuzasadnionego prymatu słowa oraz o ile skupi się na inscenizacji jako głównym źródle inspiracji, o tyle będzie zdążać do nadrzędnego celu, jakim jest przygotowanie relewantnych nadpisów operowych.

Podsumowanie

Proces przygotowania nadpisów operowych to zadanie trudne, nie polega ono bowiem na oczywistym i prostym podziale przekładu libretta i zachowaniu tym samym wysokiego stopnia odpowiedniości między nadpisami i przekładem. Przesłanki teoretyczne wskazują na konieczność analizy wielu źródeł oraz współpracę wielu osób pracujących nad sukcesem danej inscenizacji. Ponadto kontekst, w jakim nadpisy funkcjonują, przyczynia się do powstania licznych ograniczeń, które osoba opracowująca nadpisy powinna wziąć pod uwagę. Z jednej strony ograniczenia te narzucają określone strategie kondensacyjne, z drugiej strony mogą okazać się pomocne, gdyż w pewien sposób pozwalają odnieść się do konkretnych problemów i rozwiązań typowych dla nadpisów operowych czy tłumaczenia audiowizualnego.

W przypadku niektórych praktyk w polskich operach rozdzźwięk między teorią a praktyką wydaje się oczywisty. Może to mieć swoje źródło nie tyle w braku kompetencji osób zajmujących się opracowaniem nadpisów, ile w ograniczonym dostępie do literatury specjalistycznej. Przede wszystkim jednak problem wydaje się leżeć w powszechnym rozumieniu tłumaczenia i tym samym nadpisów.

Nadpisy operowe to specyficzny typ działalności translatorskiej, być może nie do końca jeszcze docenianej. Zrozumienie idei i funkcji nadpisów wymaga zmiany podejścia i przyjęcia szerszej perspektywy, w której tłumaczenie nie będzie postrzegane wyłącznie jako operacja na tekstach pisanych czy, szerzej, znakach językowych. Nadpisy operowe to w pewnym sensie przekład inscenizacji operowej – integralnej całości, w której każdy znak jest ważny w procesie operowej semiozy i którego znaczenie w dużej mierze zależy od doboru pozostałych znaków. Może to pozwoli zbliżyć praktykę do teorii.

Bibliografia:

- Burton, J. (2009), „The Art and Craft of Opera Surtitling”, w: Díaz-Cintas, J., Anderman, G. (ed.), *Audiovisual Translation. Language Transfer on Screen*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, s. 58-70.
- Dewolf, L. (2001), „Surtitling operas with examples of translations from German into French and Dutch”, w: Gambier Y., Gottlieb, H. (ed.), *(Multi)media Translation. Concepts, Practices, and Research*, John Benjamins Publishing, Amsterdam–Philadelphia, s. 179-188.
- Díaz Cintas, J., Remael, A. (2007), *Audiovisual Translation: Subtitling*, St. Jerome Publishing, Manchester–Kinderhook.
- Doran, S. (2005), „A word in your eye”, *The Independent*, 8 VI.
- Higgins, C. (2005), „Can you hear me? ENO war of words”, *The Guardian*, 8 VI.
- Holden, A. (2005), „Surtitles at last – I knew I was right”, *The Observer*, 12 VI.
- Horowicz, B. (1963), *Teatr operowy*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa.
- Low, P. (2002), „Surtitles for Opera: A Specialised Translating Task”, *Babel*, 48(2), s. 97-110.
- Newmark, P. (1988), *A Textbook of Translation*, Prentice Hall, New York.
- Titford, C. (1982), „Sub-titling: Constrained Translation”, *Lebende Sprachen*, 27 (3), s. 113-116.
- Tomaszkiewicz, T. (2006), *Przekład audiowizualny*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Tomaszkiewicz, T. (2010), „Areas of untranslatability in audiovisual transfers”, w: Bogucki, Ł., Kredens, K. (ed.), *Perspectives on Audiovisual Translation*, Peter Lang Verlag, Frankfurt am Main, s. 93-106.

STRESZCZENIE

Artykuł porusza problematykę napisów operowych, które od przeszło trzydziestu lat są stałym elementem licznych przedstawień operowych. Wydaje się, że tematy dotyczące tego konkretnego typu tłumaczenia audiowizualnego są podejmowane stosunkowo rzadko. Stąd trudno mówić o przyjętych standardach oraz określonych paradygmatach opracowania napisów. Rozdźwięk między

teorią a praktyką jest zatem zjawiskiem nieuniknionym. Wiąże się to w pewnej mierze z tradycyjnym rozumieniem tłumaczenia, które to rozumienie winno zostać zrewidowane tak, aby nadpisy były postrzegane jako przekład pewnego kompleksu semiotycznego, a nie libretta.

Słowa kluczowe: opera, nadpisy, audiowizualny, standardy

SUMMARY

Opera Surtitling in Poland: Theory and Practice

The article discusses opera surtitling, which has been used in many opera houses around the world for over thirty years. It seems, however, that this particular AVT type has been hardly discussed by both scholars and practitioners. Therefore, it seems almost impossible to indicate any widely accepted standards or surtitling paradigms. Consequently, the dichotomy between theory and practice appears unavoidable. It is partly due to a more traditional understanding of translation, which apparently needs to be revisited in order to make surtitling an example of a translation activity aimed at translating a semiotic complex rather than a libretto.

Key words: opera, surtitling, audiovisual, multimodality