

# Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 04.03.24

Om leksikonet: [https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om\\_leksikonet.pdf](https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/om_leksikonet.pdf)

## Teksting

Også kalt “underteksting”. Skriftlig oversettelse av fremmedspråklig tale (og eventuelt skrift) i en film, i et dataspill e.l. Resultatet er oversatt tekst i form av tekstlinjer på en TV-skjerm, et kinolerret m.m. (på engelsk kalt “subtitles”). Teksting har også vært kalt “film translation, audiovisual language transfer, audiovisual translation, screen translation [og] multimedia translation” (Brisset 2012 s. 14).

“På norsk er dei hevdvunne orda i fjernsynsmiljøet *teksting* om arbeidet, *tekstar* om utøveren og *tekster* om resultatet. Men ikkje uventa kan me og høyra *undertekst*. (Når slikt skjer, er det truleg påverknad frå den internasjonale ordbruken.) [...] Danskane nyttar *undertekstning*, og svenskane seier i regelen *undertekstning*. Om utøveren seier svenskane ofte *tv-översättare*” (Lomheim 2000 s. 12).

Fire typer teksting er

- “- interlingual subtitling, now in various forms for the cinema and video (where the subtitles are ‘open’, meaning that they are an integral part of the version of the film), and DVD (where they may be ‘closed’, meaning that the viewer can select whether to see them or not and in which language);
- bilingual subtitling, in countries such as Belgium, where subtitles are provided simultaneously in two languages;
- intralingual subtitling for the hard of hearing, increasingly a regulatory requirement;
- [...]
- surtitling, subtitles which are projected above the stage or on the seatbacks at the opera or theatre” (Munday 2016 s. 278)

Teksting gjør filmen mer tilgjengelig for døve og tunghørte.

Teksting angår forholdet mellom et fremmedspråk og seerens morsmål, mellom talt språk og skriftspråk, og mellom full oversettelse og delvis oversettelse (Lomheim 2000 s. 11). Hvis personene på skjermen snakker raskt, blir det nødvendigvis kun en delvis oversettelse på skjermen.

Undertekstene på lerretet eller skjermen må ikke være for mange/omfattende, fordi det blir slitsomt for seerne, men heller ikke for korte, fordi det skaper frustrasjon hos seerne når de skjønner at det blir sagt noe som ikke kommer fram i teksten (Jean-François Cornu i <https://books.openedition.org/pur/76556>; lesedato 09.12.23).

Teksting har av Yves Gambier blitt kalt “tradaptation” (dvs. både oversettelse og adaptasjon/tilpasning) fordi det ikke er en oversettelse ord for ord, men må romme fortetting/forkorting og omskriving (Brisset 2012 s. 200).

“In a sense, the translator of audiovisual texts could be considered as a second scriptwriter, whose task is to transfer the exchanges on screen in such a way that they sound believable in the target language, and could thus be identified as true-to-life dialogues and easily understood by the target audience.” (Rocío Baños-Piñero og Frederic Chaume sitert fra Brisset 2012 s. 36)

“Det er vanleg å rekna med at tekstinga i ein times fjernsynsfilm svarar til om lag 30 tekstsider. Viss me fører tanken vidare og tenkjer oss at ein vaksen person ser ein time teksta fjernsynsfilm per veke i ti av årets tolv månader, skulle det gje ein tekstmasse på om lag 1200 sider (40 filmar à 30 sider). Eit slikt sidetal svarar til tre-fire romanar i året, og det er nok godt over det som gjennomsnittsmennesket les av skjønnlitteratur. Poenget med dette raske reknestykket er å slå fast at fjernsynstekstene er våre mest lesne tekster – ved sida av aviser. Det må bety at tekstene på fjernsynsskjermen er viktig skriftspråk i samfunnet vårt, sidan både barn og vaksne er i kontakt med desse tekstene så å seia dagleg. Viss me tek utgangspunkt i det som totalt sett vert sendt i løpet av ei veke, er det for NRKs vedkomande 300 til 350 tekstsider per veke – ein middels stor roman – opplyser teksteleiar Nikolai Nelvik. (Her tenkjer me på hovudkanalen i NRK Fjernsynet.) Det normale i NRK er at frå 40 % til 60 % av sendetida er teksta program. Unntaket er til dømes når det er store sportsarrangement som OL og VM. I slike periodar ligg tekstinga på godt under 40 %.” (Lomheim 2000 s. 9)

“Tekstede programmer på skjerm er det mest leste mediet på norsk. Selv de som ikke leser bøker, aviser og blader, tar inn store mengder undertekst på filmer og tv-programmer.” (Jon Rognlien i *Dagbladet* 6. september 2016 s. 2)

“[I]nnholdet komprimeres. Det siste punktet er særlig viktig for det visuelle uttrykket, for det er viktigere at teksten står lenge nok på skjermen enn at absolutt alt kommer med i oversettelsen, forklarer Vik [Helge Vik, leder i Norsk audiovisuell oversetterforening]. [...] Undersøkelser viser at nordmenn i gjennomsnitt leser tv-tekst som tilsvarer 17-18 romaner i året. Det er altså noe av det vi leser mest. - Det at så store mengder tekst treffer så brede lag av befolkningen, påvirker både norsk og andre språk. Det bidrar til at nordmenn forstår engelsk særlig godt, og det bidrar til at utlendinger forstår norsk bedre. Det er ikke få av mine utenlandske venner som sier at teksting er deres viktigste tillegg

til norskopplæringen. Derfor er det viktig at teksting på tv holder høy kvalitet, mener Vik. [...] Byråene velger dessuten ofte å bruke ukvalifisert og dårlig betalt hjelp, blant annet såkalte “templates”, som i praksis er en videreoversettelse av en førsteoversettelse utført i et lavkostland.” (*Språknytt* nr. 1 i 2018 s. 13)

NRK skiller mellom “*teksting for høyrselshemma, nyheitsteksting og filmteksting*. Teksting for høyrselshemma har ei anna tilnærming enn dei to sistnemnde; kravet om enkelt og lettles språk står meir sentralt. Teksting av nyheiter og teksting av film er derimot i prinsippet same slags arbeid. Det som skil, er tidspresset. I Dagsrevyen må tekstinga gå i ekspressfart. Fristen er i regelen same dag som tekstaren får oppdraget. Ved filmteksting får arbeidet med språkleg finsliping, litterær kvalitet og omsynet til stilmarkørar og språkleg variasjon meir merksemd. Filmteksting har kort sagt arbeidsvilkår som gjer kvalitetsteksting mogeleg.” (Lomheim 2000 s. 13)

“Teksting av film går ideelt sett ut på å teksta så lite som råd, men så mykje som nødvendig for at sjåaren skal kunna følgja med i filmen. Ein film skal trass i alt ikkje “lesast”. Jo mindre tid sjåaren må bruka på tekstene, jo betre. [...] Og så er skrifta på skjermen ein av dei viktigaste teksttypene i det moderne språksamfunnet. Fordi attåt aviser er fjernsynstekster det som er mest lese i vårt samfunn. Ein gjennomsnittssjåar les fleire tjukke bøker i året på det viset. Når me så legg til at dei yngre ser forholdsvis meir film på fjernsyn enn dei vaksne, og at det blant dei yngre er slik at dei som les minst bøker, ser forholdsvis mest fjernsynsfilm, anar me raskt at tekstene på skjermen er viktige for alle som er opptekne av norsk språkutvikling. For å seia det kort og enkelt – alle les fjernsynstekster, men ikkje alle les så mykje bøker. Difor må kanalane som kringkastar teksta filmar i Noreg (og dei er det ganske mange av), finna seg i at me undersøker korleis det står til med behandlinga av norsk språk i denne så viktige tekstsjangeren. Er desse tekstene slik at elevar kan lesa dei kveld etter kveld utan å ta skade på si gryande språkkjensle?” (Sylfest Lomheim i <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2009/Spraknytt-12009/Leiar-Skrifta-pa-skjermen/>; lesedato 22.11.16)

“Alle som har sett seg ned og observert korleis fjernsynstekstinga er i høve til dialogen, har konstatert at mykje av det som vert sagt, rett og slett ikkje vert teksta. Så når me ser lesarbrev i avisene av typen “Nå må tekstene ta seg sammen! Som engelskkyndig har jeg nå flere ganger lagt merke til at tekstene rett og slett lar være å oversette både enkeltord og hele uttrykk som finnes i dialogen. Hilsen adjunkt, Ski.”, viser det berre at svært mange sjåarar trur at tekstaren skal omsetja dialogane. Men det er absolutt det verste ein tekstar kan gjera. (Han vil naturlegvis heller aldri makta å gjennomføra det.) Det er den typiske feilen for dei ferske i faget: at dei prøver å omsetja mest mogeleg. [...] reduksjon er eit så karakteristisk trekk ved teksting som omsetjingsprosess [...] Oppteljingar av den norske ordmengda i ekvivalente omsetjingar frå engelsk og fransk viser faktisk at avviket i ordmengd i regelen held seg innafør 5 % – opp eller ned. (Reknar me originalteksta som 100 %,

varierer med andre ord ordmengda i norske versjonar frå 95 til 105 % av ordmengda i originalteksta.) I praksis skulle difor ordoppteljingar av teksting, slik me gjer det her, gi både nyttige og pålitelege indikasjonar på omfanget av reduksjonen.” (Lomheim 2000 s. 25)

“Rundt 180 norske oversettere leverer fjernsynstekster til i overkant av 60 tv-kanaler. Hvert år produserer de fjernsynstekster som tilsvarer 240 000 boksider eller 700 romaner. Hvordan blir disse 700 romanene til? De fleste tekstere er selvstendig næringsdrivende eller frilansere. De er enten direkte tilknyttet tv-kanalen eller tar oppdrag for et tekstebyrå med en eller flere tv-kanaler som kunder. De aller fleste har hjemmekontor, og programvaren vi bruker, er spesielt utviklet for å lage undertekster. Vanligvis får vi filmfilen i digitalt format. I de fleste tilfeller får vi også manus eller en transkripsjon av dialogen. Vi sitter altså med lyden på øret, med manus foran oss og legger teksten rett inn i filmbildet – mer eller mindre slik det vil se ut under sending. Såkalte førsteoversettelser er den vanligste oppdragstypen. Her sitter vi med fullt ansvar for oversettelsen fra begynnelse til slutt. Vi setter tidskoder på hver tekstblokk, og de bestemmer når teksten går av og på skjermen. Det finnes nesten like mange arbeidsmetoder som det finnes tekstere. Noen oversetter hele programmet først og setter inn tidskodene etterpå. Noen gjør alt på én gang, tekstblokk for tekstblokk, mens andre tidskoder hele programmet først og oversetter etterpå. Atter andre bytter mellom de forskjellige metodene etter programtype, dagsform og hvor god tid man har på oppdraget.” (Line Gustad Fitzgerald i <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2009/Spraknytt-12009/Toraderen-i-ruta/>; lesedato 31.10.16)

I en “mainstream” film anses det ikke som viktig å være nøyaktig i oversettelsen, fordi språket i filmen ikke brukes nyansert (Bernard Eisenschitz i <https://journals.openedition.org/map/1481>; lesedato 28.10.21). Språket oppfattes i slike tilfeller bare som en kanal for informasjon, ikke et stilistisk virkemiddel.

“Veldig mye av det vi jobber med, er oversettelse av talespråk. Selv om vi oversetter dialogen til skriftspråk, må teksten likevel være muntlig i formen. Et annet mantra er at teksten skal være usynlig. Med det mener vi at oversettelsen skal hjelpe seerne med å forstå det som blir sagt, uten at de nødvendigvis legger merke til at de leser tekstene. Seerne hører kildespråket samtidig som de leser vår oversettelse, så det er viktig å ikke bli til hinder for seeropplevelsen. Oversettelsen skal heller ikke bryte så totalt med kildespråket at det forvirrer seeren. For eksempel kan utsagn med “motsatt fortegn” virke forstyrrende:

“- I hate him! - Jeg liker ham ikke!  
- Do you? - Gjør du ikke det?”

Det kan også virke forstyrrende dersom viktige ting i setningen kommer i en annen rekkefølge enn de blir sagt. Derfor hender det at vi bevisst velger en

setningsbygning som ville virke litt underlig dersom det var en norsk tekst som skulle leses uavhengig av programmet på tv. [...] Fjernsynstekstere har to linjer til rådighet, og de kan fylles med 35 til 40 anslag, avhengig av tv-kanal. Som kjent snakker og oppfatter vi raskere enn vi kan lese og skrive, så innholdet må komprimeres uten at meningen blir borte. Oversetteren må i stedet få fram det sentrale budskapet med færre ord. Lesehastigheten har betydning for hvor lenge hver tekstblokk må ligge på skjermen, og det må ikke ligge mer informasjon i teksten enn det seeren rekker å få med seg. Her må vi også ta hensyn til målgruppen for programmet. Er det barn som nettopp har lært å lese? Da må man avpasse lesehastigheten til det. Hvis det er en tung dokumentar, bør man holde et tempo som lar seerne få tid til å lese og fordøye informasjonen. Hvis det derimot er en lettbenet komedie med kjapp og ordrik dialog, må man passe på at tempoet på tekstblokkene samsvarer med tempoet og rytmen i dialogen.” (Line G. Fitzgerald i <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2009/Spraknytt-12009/Toraderen-i-ruta/>; lesedato 31.10.16)

“Ikke alle som opptrer på tv, er like taleføre. Det fikk vi erfare til gagns da reality-tv var på topp. Vi ble etter hvert flinke til å tolke hva deltagerne egentlig ville si.” (Line Gustad Fitzgerald i *Spraaknytt* nr. 1 i 2009 s. 27)

“Fjernsynsoversettere er blant dem som først møter nye ord og uttrykk på kildespråket. Det er en stor utfordring å finne en god oversettelse, ikke minst fordi de etter hvert kan bli en del av norsk dagligtale. Da gjelder det å treffe! Fjernsynsteksting er et kreativt yrke, men kreativiteten ble utfordret på et kurs en gang. “It’s raining cats and dogs”, sa de – samtidig som det høljet ned med katter og hunder i tegnefilmen. Det avstedkom mye grubling og hodebry, men vinnerforslaget kom: “Fytti katta, for et bikkjevær!” [...] En gjennomsnittlig tv-seer leser årlig fjernsynstekster som ved omregning tilsvarer lengden på 8 til 9 romaner. De er dermed en viktigere kilde til lesing enn bøker. Fjernsynstekstens betydning for språkutviklingen er et sentralt emne i stortingsmeldingen *Mål og mening*. Kulturdepartementet er bekymret for dårlig språk kvalitet i fjernsynstekstene, særlig på kommersielle tv-kanaler, og for hvordan det kan påvirke lesing og skriving hos barn og unge. [...] Vi språkbrukere har et todelt ansvar. Vi må være konservative og nyskapende på samme tid for at språket skal holde seg levedyktig. [...] Line Gustad Fitzgerald er leder i NAViO Norsk audiovisuelle oversetterforening.” (Fitzgerald i <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2009/Spraknytt-12009/Toraderen-i-ruta/>; lesedato 31.10.16)

“A positive effect of subtitling is the effect it may have on the English proficiency of the population in subtitling countries. The choice of subtitling vs. dubbing may be linked with the English proficiency of the population, and this may be the reason that Scandinavians are so well versed in English (Gottlieb, 2005, p 24). [...] it may be compared to free English lessons and may increase their proficiency in the foreign language in question. This is in contrast to larger speech communities like e.g. France, Germany and Spain where dubbing is used instead of subtitles, and the

English proficiency of the average population in these countries is significantly poorer than in Scandinavian countries (Gottlieb, 2005, p 179). According to Gottlieb, the average Dane spent approximately four hours a week reading TV subtitles in 2002, which is equivalent to five English lessons (Gottlieb, 2005, p 25). This supports the statement that it is an important factor in the development of the viewer's English proficiency. Cintas and Remael argue that subtitles help improve foreign language skills in the following way: "Watching and listening to films and programs subtitled from other languages helps us not only to develop and expand our linguistic skills, but also to contextualize the language and culture of other countries." (Cintas & Remael, 2007, p 15)." (Jonas L. Lindberg i [http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas\\_laustsen\\_lindberg.pdf](http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas_laustsen_lindberg.pdf); lesedato 09.02.17)

"Over the next week and a half, some 65 films from 34 countries will screen at the Cannes Film Festival, all subtitled in English, French or both. The subtitles that will allow non-native viewers to follow the stories are crucial because no matter how flashy or impressive a movie may be, it's the subtitles that can stifle or showcase its quality. [...] subtitles remain an unsung yet essential tool of moviegoing. [...] If subtitles "aren't invisible, you fail," says Henri Béhar, subtitler of a wide swath of notable films such as *Brokeback Mountain*, *Boyz in the Hood* and *Good Will Hunting*. "The titles should subtly give people the impression that they are understanding the characters speaking, not reading words on the screen." [...] Jacqueline Cohen, responsible for all of Woody Allen's films since 1989's *Alice*, says that "whenever Woody comes to town, he always mentions that the reason his films are so successful in France is thanks to the person who does the subtitles." No quick task, considering the talky nature of the prolific filmmaker's almost annual releases. "Action movies average about 700 subtitles – Woody's, between 1,500 to 2,000," says Claude Dupuy, the director of subtitling at LVT Laser Subtitling, which handles more than 600 films per year." (Grant Rosenberg i <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1621155,00.html>; lesedato 21.11.16)

Språket i Woody Allens filmer er noen ganger konsist og aforisme-lignende, og krever i disse tilfellene omtrent dobbelt så mange ord på fransk som på engelsk (Brisset 2012 s. 218).

"Although by no means a common practice, some film directors, like Woody Allen, keep a close eye on the translated versions of their films" (Brisset 2012 s. 208).

"At LVT and other companies, a person watches the film scene by scene, doing what's known as spotting – marking time according to the timecode, the film's official clock – the start and end point of each spoken line of dialogue. Then the subtitler goes to work, balancing the challenge of conveying meaning accurately within the confines of space and the roughly 1.5-second-long display allotted per subtitle. The reality is that despite the reputation of subtitling over dubbing as a

form of cultural purity, the eye reads slower than the ear hears, meaning that more than a third of a film's dialogue is sacrificed for what is most essential. The general rule is no more than 45 characters per line, even though widescreen movies could fit longer sentences (says Dupuy, "it shouldn't be like watching tennis"). There are logical rules as well, such as finishing a subtitle when a character stops speaking and not extending it over a cut, which can be disorienting. Good subtitles work with the rhythm of the scene, based on accurate spotting that captures that timing." (Grant Rosenberg i <http://content.time.com/time/arts/article/0,8599,1621155,00.html>; lesedato 21.11.16)

"Andreoversettelser baserer seg på en førsteoversettelse på et annet språk. Man oversetter fremdeles fra kilde språket, men beholder gjerne inndelingen, tidskodene og komprimeringsvalgene som førsteoversetteren har gjort. Ett av tekstebyråene bruker maskinoversettelser. Utgangspunktet er en førsteoversettelse til svensk. Teksten maskinoversettes deretter til norsk og blir til slutt korrekturlest og redigert. Dette er den desidert dårligst betalte oppdragstypen, noe som svært ofte gir seg utslag i kvaliteten på sluttproduktet." (Line G. Fitzgerald i <http://www.sprakradet.no/Vi-og-vart/Publikasjoner/Spraaknytt/Arkivet/Spraknytt-2009/Spraknytt-12009/Toraderen-i-ruta/>; lesedato 31.10.16)

"Action movies average about 700 subtitles – Woody's [regissøren Woody Allens], between 1,500 to 2,000" (Claude Dupuy, direktør i et oversettelsesbyrå, sitert fra Brisset 2012 s. 150). "On average, a film has some 900 to 1,000 subtitles, whereas the film under scrutiny [Allens *Manhattan Murder Mystery*, 1993, 103 minutter varighet] consists of 1,944." (Jorge Díaz Cintas sitert fra Brisset 2012 s. 151) Allens *Annie Hall: A Nervous Romance* (1977) krevde 1712 franske undertekster, og de franske oversetterne hadde dessuten problemer med å oversette ordspillene til pratsomme newyorkere (Brisset 2012 s. 151).

Det er store problemer med å tekste personer som snakker svært raskt, og når personer snakker i munnen på hverandre, særlig hvis det er flere enn to personer som snakker samtidig (Brisset 2012 s. 154). Woody Allen har i slike tilfeller prøvd å hjelpe oversetterne ved å indikere hvilken av personene på skjermen som da bør få oversatt sine ord i underteksten (Brisset 2012 s. 154-155). Allen markerer disse replikkene i sitt manus. Allen har lagd såkalte "spotting lists", der han har valgt ut hvilke ord som bør tekstes og hvilke som er mindre viktige å tekste (Jean-François Cornu i <https://books.openedition.org/pur/76556>; lesedato 09.12.23).

"There are several aspects the subtitler needs to take into consideration during his work (Gottlieb, 1990, p 27+35). These include:

- Limited space – This requires that the subtitler reduces the length of the verbal dialogue in order to make them fit on screen.

- Reading speed of the viewers – This aspect determines how long the subtitles have to be displayed in order for the viewers to be able to read them before they disappear. This requires a certain degree of reduction if the verbal dialogue is very long or the pace of speech is fast.

- Picture layout – This affects where the subtitles can be placed on screen. For the most part, the subtitles can effectively be placed at the bottom of the screen, but sometimes important information from the picture is seen here as well. In these cases, the subtitler will have to find a more suitable place for the subtitles.

- Pace of speech – How fast the speech in a program is determines the degree of reduction of the subtitles. If the speech is very fast the subtitles will have a higher degree of reduction, because more information will have to be displayed in a shorter period of time.

- The fact that the viewers will not be able to read the subtitles if they are not reduced, because they also have to concentrate on the picture and sound elements.

- The number of keystrokes is limited to 35 pr line of text, and the number of lines is limited to two.

- The dialogue of the original determines the rhythm of the subtitles and in turn the way the subtitles are read.

- The picture and sound effects contain meaning which affect the subtitles.

- Every subtitle has to be readable as an independent part in itself while coherence in a longer piece of dialogue is maintained.” (Jonas L. Lindberg i [http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas\\_laustsen\\_lindberg.pdf](http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas_laustsen_lindberg.pdf); lesedato 09.02.17)

“Code of Good Subtitling Practice [...]

- Translation quality must be high with due consideration of all idiomatic and cultural nuances.

- Simple syntactic units should be used.

- When it is necessary to condense dialogue, the text must be coherent.

- Subtitle text must be distributed from line to line and page to page in sense blocks and/or grammatical units.

- Ideally, each subtitle should be syntactically self-contained.



- The language register must be appropriate and correspond to locution [dvs. en persons typiske måte å snakke på].
- The language should be grammatically correct since subtitles serve as a model for literacy.
- All important written information in the images (signs, notices, etc.) should be translated and incorporated wherever possible.
- Given the fact that many TV viewers are hearing-impaired, “superfluous” information, such as names, off-screen interjections, etc., should also be subtitled.
- Songs must be subtitled where relevant.
- Obvious repetition of names and common comprehensible phrases need not always be subtitled.
- The in and out times of subtitles must follow the speech rhythm of the dialogue, taking cuts and sound bridges into consideration.
- Language distribution within and over subtitles must consider cuts and sound bridges; the subtitles must underline surprise or suspense and in no way undermine it.
- The duration of all subtitles within a production must adhere to a regular viewer reading rhythm.
- Spotting [dvs. tidspunktet når hver undertekst er synlig på skjermen] must reflect the rhythm of the film.
- No subtitle should appear for less than one second or, with the exception of songs, stay on the screen for longer than seven seconds.
- A minimum of four frames should be left between subtitles to allow the viewer’s eye to register the appearance of a new subtitle.
- The number of lines in any subtitle must be limited to two.
- Wherever two lines of unequal length are used, the upper line should preferably be shorter to keep as much of the image as free as possible and in left-justified subtitles in order to reduce unnecessary eye movement.
- There must be a close correlation between film dialogue and subtitle content; source language and target language should be synchronized as far as possible.

- There must be a close correlation between film dialogue and the presence of subtitles.

- Each production should be edited by a reviser/editor.

- The (main) subtitler should be acknowledged at the end of the film or, if the credits are at the beginning, then close to the credit for the script writer.

- The year of subtitle production and the copyright for the version should be displayed at the end of the film.”

(Mary Carroll og Jan Ivarsson i <http://www.esist.org/wp-content/uploads/2016/06/Code-of-Good-Subtitling-Practice.PDF.pdf>; lesedato 05.01.17)

“Henrik Gottlieb has presented a typology of subtitling strategies which is a list of the various strategies the subtitler uses (more or less consciously) in his subtitling work [nedenfor med Gottliebs danske termer].

- Explicitering – This strategy is used when there is room for it on the screen, when there is sufficient display time, and when the subtitler feels there is a need for it. It is evident by added content that helps convey the intended meaning. It may also be used because there is a cultural reference that needs to be conveyed.

- Parafraze – A subtitler will use this strategy when facing a segment of dialogue that can not be transferred completely. This may be the case with non-transferrable idioms or humor. The characteristics of this strategy are a change in the form of the dialogue that still has the same function and the intended meaning and effect is still transferred.

- Transponering – This strategy is used when the pace of speech in the dialogue is slow and the information can be transferred without much change. No reduction is used because there is both time and space for it.

- Identitet – When an item in the dialogue can be used identically in the subtitles, this strategy is used. This is the case with proper names for example.

- Transskribering – This strategy is used when the dialogue is graphically marked, for example with the use of dialect. In this case, the subtitler has will probably have to choose a dialect in the target language that the viewer is familiar with to transfer the intended meaning.

- Konformerig – A subtitler will use this strategy when the sound of the dialogue is dominant. This may be the case with songs or rhymes, and the subtitler will try to adapt the phrase to fit the right mood and meaning. It is characterized by a parallel expression with adapted content to fit the target language viewers.

- Kondensering – With this strategy the subtitler uses a low degree of reduction, and it is normally used with a normal pace of speech in the dialogue. The phrase is reduced, but the intended meaning and effect is retained, and the content is still covering.

- Decimering – This strategy is used when the original dialogue is too long or the pace of speech is too fast and still contains important meaning. This is characterized by a shortened dialogue and reduced content in the subtitles.

- Annullering – When the pace of speech is too fast and the dialogue does not contain vital information, this strategy can be used, and it means an element is completely left out. This can be used with phrases like “Yes” and “Thank you”, because most of the viewers understand these phrases and would not miss anything if they were left out.

- Lakune – This strategy is used when the dialogue is untranslatable, e.g. with a play on words like: “A bull in a china shop.” It is characterized by a parallel phrase with different content.” (Jonas L. Lindberg i [http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas\\_laustsen\\_lindberg.pdf](http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas_laustsen_lindberg.pdf); lesedato 09.02.17)

“Billedmedieoversættere – i daglig tale “undertekstere” eller bare “tekstere” – er akkordlønnede. De er aflønnet enten pr. spilleminut eller pr. undertekst, og det er uanset, om personen på skærmen råber “Heeelp!!”, fremsiger et inderligt digt, der rimer, eller udtaler sig om nybrud inden for kvantemekanik. Det vil altså sige, at jo længere tid undertekstere bruger på research, gennemsyn, stavekontrol og på oversættelsen i det hele taget, des lavere bliver timelønnen. Samtidig er der forskel på, hvor vigtig oversættelsens kvalitet er for dem, som undertekstere leverer sin undertekst til – typisk et firma, som tv-kanalen eller streamingtjenesten er fast kunde hos.” (Kirsten Marie Øveraas i <http://netudgaven.dk/2015/05/de-daarlige-undertekster/>; lesedato 07.10.16) “Laver du undertekster! Whaaat! Undertekster er altid så skidedårliche! Det er en ret almindelig reaktion, når jeg fortæller, at jeg arbejder som billedmedieoversætter, altså med at lave undertekster til tv. Den bliver tit fulgt af et tilnærmelsesvist konkret eksempel, fx: Jeg så engang en film, hvor ‘coke’ var oversat til ‘cola’, selv om de mente ‘kokain’!!!” (Kirsten M. Øverås i <http://netudgaven.dk/2015/06/de-gode-undertekster-en-hyldest-til-de-ubesungnehelte/>; lesedato 06.10.16)

“[A]llerede i det øjeblik, hvor jeg som seer er nødt til at gruble over, hvordan underteksten skal forstås, har den fejlet. Gode undertekster er usynlige, fordi de umærkeligt glider ind gennem øjnene og får en til at føle, at man er verdensmester i det fremmedsprog, der bliver talt på skærmen. Dårlige undertekster er, groft sagt, de undertekster, man lægger mærke til. Det betyder også, at det sjældent bliver bemærket, når man som billedmedieoversætter gør et godt stykke arbejde. Men at finde dårlige undertekster er noget nær en folkesport. Når jeg fortæller folk, at jeg lever af at oversætte tv, kan de fleste komme med eksempler på hoveddrysstende,

bizarre og sindssygt morsomme undertekstningsfejl. [...] der er nogle benhårde tids- og pladsbegrænsninger, der skal overholdes. Fordi mennesker taler meget hurtigere, end man kan nå at læse, er man nødt til at kondensere i det, der bliver sagt, når man laver undertekster. Hver undertekst er simpelthen nødt til at stå et vist antal sekunder (afhængigt af hvor meget der står i den), for at seeren kan nå at læse den – og samtidig se fjernsyn. Dertil kommer, at der kun må være to linjer med hver kun 37 anslag (eller 39 eller 40; det varierer lidt afhængig af afviklingen), at der kun må være én taler pr. linje, at teksterne skal af og på i takt med klippene (med 1/25 sekunds nøjagtighed) m.m. [...] Og stillejet eller sprogetonen skal oversættes, lige så vel som ordene skal. [...] Men bag undertekstninger sidder der ofte en oversætter, der er højt kvalificeret inden for sprog, kultur, oversættelse og formidling, og som har brugt lang tid (typisk en fuld arbejdsdag på et kort 25-minutters afsnit af en simpel tv-serie) på undertekstningen, herunder på at tjekke fakta, researche slang- og fagudtryk, polere sproget, se igennem, læse korrektur og tage højde for undertekstningens begrænsninger. Mens man som seer typisk har tre-fire sekunder til at læse underteksten og bedømme den.” (Kirsten M. Øveraas i <http://netudgaven.dk/2015/05/de-daarlige-undertekster-og-de-knap-saa-daarlige/>; lesedato 11.10.16)

Det amerikanske filmselskabet Paramount gjorde et europeisk framstød julen 1933 med spillefilmen *Alice in Wonderland* (regissert av Norman Z. McLeod). I begyndelsen av desember ble kopier sendt samtidig til London, Berlin, Paris og København. Hensikten var at filmene skulle bli vist samtidig, med undertekst på de forskjellige språkene. Derfor ble filmens amerikanske dialoger sendt skriftlig på ulike språk sammen med filmkopiene, slik at tekstingene kunne gjøres i god tid før kinovisningene. De oversendte skriftlige dialogene kunne bearbejdes i det enkelte land før filmene ble vist på kino med undertekster (Jean-François Cornu i <https://books.openedition.org/pur/76556>; lesedato 09.12.23).

I westernfilmen *Dances With Wolves* (1990; regissert av Kevin Costner) “Sioux language may be respected here in an unprecedented manner through the use of subtitles” (Collins, Radner og Collins 1993 s. 258). Indianernes eget språk ble altså bevart, ikke uttalt på dårlig, gebrokkent amerikansk eller dubbet (tale oversatt til tale).

“Undertekster skal også tage højde for de tid- og pladsbegrænsninger, som undertekster er underlagt. Der er som regel kun plads til to linjer a 37 anslag, og hver undertekst skal stå så længe, at seeren kan nå at læse den. [...] Hvad er problemet med dårlige undertekster? Dem er der en del af. Fra seerens perspektiv er der mindst fire store problemer.

- Dårlige undertekster får seeren til at grine/græde/hidse sig op i stedet for at nyde det, de ser. De distraherer fra seeroplevelsen eller ødelægger den helt.

- Dårlige undertekster snyder seeren for den høje grad af sprog- og læseindlæring, man får ved at se undertekstet tv. Gode undertekster gør helt umærkeligt seeren bedre til at læse og stave og bygger oven på sprogfærdighederne på det fremmedsprog, der bliver undertekstet. Det gør dårlige undertekster kun i meget mindre grad.

- Dårlige undertekster udelukker de seere, der ikke kan forstå eller høre fremmedsproget. Hvis man pga. manglende sprogkundskaber eller nedsat hørelse har brug for underteksterne, skal man kunne regne med, at der faktisk står det i dem, der bliver sagt. Dårlige undertekster er forvirrende eller fuldstændig ubrugelige for den gruppe seere.

- Dårlige undertekster forringer seeroplevelsen, også for dem, der synes, de er gode til originalsproget. Inden for undertekstningsforskningen taler man om “accidental reading”, altså at man følger med i underteksterne uden selv at lægge mærke til det, og dermed får en oplevelse af, at man “helt selv” forstår alt, hvad der bliver sagt. I virkeligheden hjælper underteksterne med at forklare svære ord, ukendte kulturelle begreber og kryptiske ordspil, og det gør seeren endnu bedre til sprog og giver en ubrudt seeroplevelse. Medmindre altså at underteksterne er dårlige.” (Kirsten M. Øveraas i <http://netudgaven.dk/2015/05/de-daarlige-undertekster-og-de-knap-saa-daarlige/>; lesedato 11.10.16)

“I og med at taledublering kostar om lag ti gonger så mykje som teksting, har me fått eit internasjonalt kulturskilje på dette feltet. Dei store landa dubbar, dei små landa tekstar. Storbritannia, Frankrike, Tyskland, Spania, Italia høyrer til dubbe-kulturen, medan Norden, Nederland, Belgia, Portugal, Hellas, Tyrkia og Israel høyrer til tekstekulturen i EBU (the European Broadcasting Union). Denne todelinga av den europeiske fjernsyns- og filmkulturen har i fleire tiår lege temmeleg fast. Men det siste tiåret har ei ny utvikling skote fart på grunn av dei mange kommersielle fjernsynskanalane som har dukka opp overalt i vår verdsdel, og utviklinga består i at det er tekstinga som har auka i omfang internasjonalt. “Subtitling has become more and more important to European broadcasting organisations and producers,” skriv Josephine Dries ved European Institute for the Media (1995:37). Private firma for teksting har no etablert seg i dei store dubbe-landa også, for talet på filmar som vert teksta, berre aukar i desse landa. “The increasing market for subtitling has resulted in subtitling companies arising everywhere, using different methods and equipment.” (Op.cit.) I den grad det er mogeleg å spå om utviklinga på eit så raskt skiftande felt som dei elektroniske massemedia, ser det ut til at det er teksting som er på offensiven internasjonalt.” (Lomheim 2000 s. 16-17).

“Ulempene med teksting bør også nemnast. Det eine er at plassering av tekster i bildeflata kan øydeleggja det som bildet skal formidla. Alle har vel opplevd at to cowboyar til hest langt ute på prærien forsvinn når teksta vert lagd over dei. Berre himmelen og graset er att. Eller at sheriffen som snakkar i eit nærbilde, får munnen

klistra igjen av to tekstlinjer. Det går mange historier om filmprodusentar som vert fortørna når dei ser korleis tekster øydelegg omhugsamt komponerte bildeflater. Men det estetiske er likevel den minste ulempa. Den informative ulempa er verre. Ikkje berre forkludrar tekstene det som skjer på skjermen, ved at dei “stel” opptil 20 % av bildeflata. (På kino tek tekstene berre om lag 10 % av bildet.) I praksis fører dette ofte til at tekstene “kan legge seg over viktige detaljer i bildet, slik at man mister vesentlige poenger, eller ende over munn og øyne og skape usikkerhet med hensyn til hvem som snakker. Videre kan teksten forstyrre rytmen i filmen, f.eks. ved at tekstene bryter bildeskift og sceneskift, og knytter bilder sammen som er planlagt som separate uttrykk.” (Krogstad 1994:5) Tekstinga har med andre ord både estetiske og informative ulemper. Når me så legg til at tekstinga nødvendigvis tek noko av merksemda bort frå handling og samtale i filmen, samstundes som ho heller ikkje maktar å formidla alt som vert sagt, kan me skjønna dei som karakteriserer teksting som eit nødvendig vonde” (Lomheim 2000 s. 15-16).

Å lage undertekster “is comparatively cheap (subtitling only costs between a tenth and a twentieth of a dubbing), it became the preferred method in the smaller language areas, such as the Netherlands and the Scandinavian countries. [...] [T]he first attested showing of a sound film with subtitles was when *The Jazz Singer* (originally released in the US in October 1927) opened in Paris, on January 26, 1929, with subtitles in French. Later that year, Italy followed suit, and on August 17, 1929, another Al Jolson film, *The Singing Fool*, opened in Copenhagen, fitted with Danish subtitles. [...] Films for the cinema were soon shown on television. On August 14, 1938, the BBC broadcast Arthur Robison’s *Der Student von Prag* in a subtitled version.” (Jan Ivarsson og Henrik Gottlieb i <http://www.transedit.se/history.htm>; lesedato 25.10.16)

“Subtitling on television started soon after the birth of the media itself, which in Denmark was in 1951, and the first programs were subtitled on Danish television in 1955 (Gottlieb, 2005, p 28). Subtitling was only used on television in countries that already subtitled films in the cinemas, being only the smaller speech communities [...] the larger ones preferred dubbing on television (Gottlieb, 2005, p 29). At first, there was a war on movie rights between the film establishment and Danmarks Radio (DR) and as a result DR obtained the rights, but the movie establishment did not want to give them the subtitles they made for the films, and therefore DR had to make their own (Ibid.). In the beginning, the subtitles were written on handheld cardboard signs, which were photographed during the broadcast (Gottlieb, 1990, p 16). However, this changed quickly and from 1958-1981, the primary method was to project the subtitles onto the screen from a subtitling roll, which was called the optical method (Gottlieb, 2005, p 30). With this method also came the introduction of the black box or “liquorice band” as Gottlieb calls it, which is the black lines we also see today, in which the subtitles are placed to prevent them from disappearing on a bright background (Ibid.). A significant difference between subtitles made for the cinema and those made for TV is that instead of having the “liquorice band”, the cinema subtitles are black contoured, which prevents them from disappearing

(Cintas & Remael, 2007, p 84). Another difference between the two is that the ones made for TV are aligned to the left side of the screen where cinema subtitles are centered (Gottlieb, 2005, p 30). This left alignment was initially chosen for cost reasons, but over time it became the norm (Ibid.). This has also changed, however, and now varies much more in TV programs, and the subtitles for films shown in that media are always centered just like DVD and cinema subtitles (Cintas & Remael, 2007, p 87).” (Jonas L. Lindberg i [http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas\\_laustsen\\_lindberg.pdf](http://studenttheses.cbs.dk/bitstream/handle/10417/2934/jonas_laustsen_lindberg.pdf); lesedato 09.02.17)

Janne Skovgaard Kristiansen beskrev i 2010 sin jobb som det hun kalte “simultan-tekster”: “Jobben min er rett og slett å tekste det du ser på skjermen, samtidig som det skjer. Jeg tekster blant annet nyhetene, Forbrukerinspektørene, Puls, store sports-sendinger, debatter og TV-aksjonen. Det er et intenst og morsomt arbeid. På det meste klarer jeg 600 anslag i minuttet. Det er mange hørselshemmede som bruker oss, i tillegg til alle som trykker 777 på Tekst-TV slik at skriften dukker opp. Jeg sitter i et lydtett studio, oftest sammen med én tekster til. Vi snakker ikke med hverandre. Da går vi jo glipp av det som blir sagt på TV. [...] Jeg har 2 x 37 tegn til rådighet i hver tekstblokk. Den står noen sekunder, før neste blokk vises. Hele tiden har jeg to-tre setninger i hodet, samtidig som det kommer en ny. Ofte må jeg komprimere meningsinnholdet for å få plass i blokken. Det kan gå en kule varmt. Jeg skal ikke bare skrive ned det jeg hører; setningene skal se pene ut også. Det er døden å sitte igjen med ett ord som havner alene i neste blokk. [...] Under innsettelsestalen til Obama hadde vi tolk på øret. Det er ikke ofte jeg oversetter direkte fra andre språk. Da må jeg være veldig sikker på at jeg forstår hva de sier, i hvert fall. Jeg prøver også å forberede meg litt før store sendinger. Da tenker jeg igjennom hvilke ord som kanskje vil bli brukt, og lager bokstavkoder for dem på datamaskinen. Det sparer tid. Ved å taste AA kommer for eksempel ordet “TV-aksjonen” opp. Men det kan også føre til problemer. Da Grameen Bank skulle få Fredsprisen, hadde vi laget koden GBA. Den som tekstet, trykket imidlertid bare GB, så i noen sekunder sto det på skjermen at Fredsprisen gikk til George Bush. Det er litt flaut. Vi har også kalt KrFs miljøpolitikk en redningsplante i stedet for -planke. Av og til kan jeg bli irritert på folk i studio. Særlig på dem som snakker i munnen på hverandre under debatter. Da nytter det ikke å tekste. Det har hendt at jeg har skrevet “snakker i munnen på hverandre”, og så fortsatt når samtalen har løpt normalt igjen. Andre ganger, når en debatt tar helt av, kan jeg få lyst til å legge inn min helt personlige tekstblokk: “Dette er bare tull. Skift kanal!” Men sånt gjør man jo ikke ...” (*A-magasinet* 5. november 2010 s. 64)

“A fansubber is generally an anime fan [...] who spends a vast amount of time and effort putting translated subtitles onto anime episodes and then making them available to the general public, mostly through use of p2p (peer to peer) programs. Fansubbers advertise their work on forums or their own websites created especially for the purpose. [...] Fansubbing is a lengthy and involved process even now with the advent of DVDs, which make the amount of copies possible infinite, and the equipment required to edit the episodes digitalized and reduced to software. While

fansubbing can be done by just one person, this is unusual; more often than not there will be a team of many people.” (Alicia Wurm i <http://www.reflexivehorizons.com/2014/02/18/anime-and-the-internet-the-impact-of-fansubbing/>; lesedato 09.01.17)

“The rapid development of technology has had important knock-on effects for audiovisual translation practice as well as bringing new challenges for translation studies. New forms of translation are being created, two of which are fansubs and video games. *Fansubs* (Díaz Cintas and Muñoz Sánchez 2006) is the (legally rather dubious) practice of amateur subtitling and distribution of films, TV series and other film extracts online. It was originally used for the translation of mainly Japanese *manga* and *animé* cartoons and the practice has now proliferated thanks to the greater access to free subtitling software such as Subtitle Workshop, Jubler or Open Subtitle Editor.” (Munday 2016 s. 286)

“Since 2010s, the development of practises in the field of the translation led to a serious degradation of the job of professional translators of subtitling. Indeed, the development of the “fansubbing” (a grouping of fan subtitling episodes of television series in a voluntary way and illegally, to make them directly available, via internet, the next day after their broadcasting), strongly modified the expectations of the spectators. To answer the new requirements of the spectators, several French television channels offer from now on series in “US+24” (the next day after their broadcasting in the United States) forcing the professional translators to work in new conditions. Moreover, the methods practised by some big American studios which to make subtitle of their series, by novice students and underpaid, affect largely in the quality of the subtitling and the reception of the series. Finally, since the implementation in 2016 by Arte of the “collaborative subtitling” and the launch by the American platform of VOD Netflix of a site allowing to test at a distance the skills of the translators (professionals or not), the limit between professionals and amateurs seems more and more unclear.” (Maylin Marignan i <https://journals.openedition.org/map/3360>; lesedato 02.12.20)

“The amateur subtitlers experiment with font colour and size to represent aspects of voice and dialect, they use borrowings of foreign words and populate the screen with notes and unusually placed titles. Such practices flout the norms and conventions of mainstream subtitling.” (Munday 2016 s. 266)

Filmforskeren Tessa Dwyer har publisert boka *Speaking in Subtitles: Revaluing Screen Translation* (2017), som “argues that the specific contingencies of translation are vital to screen media’s global storytelling. Looking at a range of examples, from silent era intertitling to contemporary crowdsourced subtitling, and from avant-garde dubbing to the increasing practice of ‘fansubbing’, Tessa Dwyer proposes that screen media itself is a fundamentally ‘translational’ field.” (<https://intl.target.com/p/speaking-in-subtitles-revaluing-screen-translation-hardcover-tessa-dwyer/>; lesedato 27.02.18)



Litteraturliste (for hele leksikonet): <https://www.litteraturogmedieleksikon.no/gallery/litteraturliste.pdf>

Alle artiklene i leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>