



# Μετάφραση δοκιμιακού λόγου

Ενότητα 3: Μεταφράζοντας τον λόγο περί τεχνών: το παράδειγμα του κινηματογράφου

**Τίτκα Δημητρούλια**  
Τομέας Μετάφρασης  
Τμήμα Γαλλικής Γλώσσας και Φιλολογίας  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης



# Άδειες Χρήσης

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό υπόκειται σε άδειες χρήσης Creative Commons.
- Για εκπαιδευτικό υλικό, όπως εικόνες, που υπόκειται σε άλλου τύπου άδειας χρήσης, η άδεια χρήσης αναφέρεται ρητώς.



# Χρηματοδότηση

- Το παρόν εκπαιδευτικό υλικό έχει αναπτυχθεί στα πλαίσια του εκπαιδευτικού έργου του διδάσκοντα.
- Το έργο «Ανοικτά Ακαδημαϊκά Μαθήματα στο Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης» έχει χρηματοδοτήσει μόνο τη αναδιαμόρφωση του εκπαιδευτικού υλικού.
- Το έργο υλοποιείται στο πλαίσιο του Επιχειρησιακού Προγράμματος «Εκπαίδευση και Δια Βίου Μάθηση» και συγχρηματοδοτείται από την Ευρωπαϊκή Ένωση (Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο) και από εθνικούς πόρους.





# Μεταφράζοντας τον λόγο περί τεχνών: το παράδειγμα του κινηματογράφου



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ

# Στόχοι της ενότητας

- Στόχος της ενότητας 3 είναι να παρουσιάσει μια εφαρμογή μετάφρασης δοκιμίου με αναφορά στις τέχνες, με βάση τις ενότητες 1 και 2 και αναδεικνύοντας τα προβλήματα μιας μικρής γλώσσας, όπως η ελληνική.



# «La ville filmée : fin d'une histoire d'amour» (Jean-Louis Comolli, *Megacities*, Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης, 2000)

Que sont les villes **pour nous** aujourd'hui, **qui sommes nés** dans les **villes** et qui les habitons, qui les avons pour **horizon quotidien**, qui les supportons plus ou moins bien, qui les faisons et les refaisons pourtant à chaque pas, à chaque parcours ? A n'en pas douter, **filmer** les villes nous en **livre les mystères**. La ville que le cinéma nous fait connaître est fiction plus que spectacle, elle est plus proche de celle du romancier que de celle de l'urbaniste, de l'architecte, du sociologue, ou du responsable politique : **l'outil change la donne**. Le cinéma ne filme pas le monde mais **l'altère** d'une représentation qui le **décale**. Ce – léger – décalage, qu'on nomme « réalisme », procède donc de l'impression de réalité ; mais il produit aussi une impression d'irréalité : la ville filmée ressemble à la ville du **passage**, sauf qu'elle s'en distingue par davantage d'exaltation. Et nous en sommes au moment où les villes réelles préfèrent cette exaltation, cette **cinégénie**, et se mettent à ressembler à leur version filmée. Triomphe du spectacle **perceptible** aussi dans la mutation des décors quotidiens, de plus en plus conformes au typage que le cinéma a proposé d'eux, à leur « image », comme on dit, celle que les films ont fixée.



**A force de les filmer**, le cinéma non seulement révèle quelque chose du destin cinématographique des villes (**l'ontogénèse** urbaine du cinéma) mais il le change : la ville filmée se substitue peu à peu à toute ville réelle, ou plutôt devient le réel de toute ville. Comment ? A la dimension du labyrinthe spatial qui caractérise les villes du 19<sup>ème</sup> siècle – celles des débuts du cinéma : Paris, New York, Londres, Berlin, Tokyo – s'est ajoutée une nouvelle dimension, celle du temps, des **temps croisés**, plutôt, des labyrinthes temporels. Le lieu où l'on se perd est directement ouvert sur le « temps perdu », le temps de l'oubli, de l'enfouissement, du refoulement, le temps troué de la mémoire, le palimpseste des traces qui se recouvrent et s'effacent les unes les autres, **traces à la fois d'une inscription et d'un effacement**, traces plus ou moins proches de nous, mais que l'opération cinématographique qui les convoque met toutes au présent : le nôtre.



C'est donc la ville comme réserve de métamorphoses – passages, changements, transformations : autant de marques du temps – qui apparaît très vite, dans les grandes fictions urbaines des années 10 et du début des années 20 : les *Fantômas* (1914), *Les Vampires* (1915), les Judex (1916-17) de Louis Feuillade, *Les Araignées* (1919) et le premier *Mabuse* (1922) de Fritz Lang... La ville filmée se déploie comme un ensemble de temporalités parallèles, d'histoires superposées. Le cinéma choisit d'exalter la ville des mystères, des complots. Temps, fiction, secret, invisible ont partie liée. Que l'on songe, dans la littérature de l'époque, au *Paysan de Paris* d'Aragon (1925), à *Nadja* d'André Breton (1928), tous deux marqués par la ville de Feuillade... A la fois menace et promesse, la ville filmée est un tapis de jeu où roulent les dés de la rencontre, bonne ou mauvaise, de la perte et du vertige (les façades escaladées, les toits de Paris), de la proximité du désir et du danger (Musidora, les femmes vampires, nurses ou sœurs trompeuses...) : la ville filmée est très vite celle de la transgression, laquelle n'est pas seulement un motif scénaristique mais la forme même de l'inscription cinématographique, par le double jeu du cadre-cache.





# Δοκίμιο για το σινεμά

- Ορολογία: στο συγκεκριμένο απόσπασμα, περιορισμένη. Δύσκολα εντοπίσιμη στα ελληνικά.
- Ύφος: διακριτό και σημαίνον
- Σημασία της λέξης, της πρότασης, της σύνταξης που σημαίνει...
- Πολιτισμικό στοιχείο: έντονο και ποικίλο
- Καλλιτεχνική ευρύτερη παιδεία: Απαραίτητη

Κείμενο που απαιτεί συγκεκριμένες δεξιότητες από τον μεταφραστή: κατανόηση σε βάθος, ερμηνευτική αναδιατύπωση

Τα σημεία που σημειώνονται με μπλε δηλώνουν πιθανές δυσκολίες ή ενδιαφέροντα σημεία προς συζήτηση



# Μια πρόταση μετάφρασης (πάντα υπάρχουν πολλές εκδοχές μετάφρασης του ίδιου κειμένου)

Τι σημαίνουν σήμερα οι πόλεις για μας, που έχουμε γεννηθεί μέσα σ' αυτές και τις κατοικούμε, που τις αντικρίζουμε καθημερινά, και σ' άλλους αρέσουν, σ' άλλους πάλι όχι, όλοι μας όμως τις αναδημιουργούμε συνεχώς, από την αρχής, σε κάθε μας βήμα, σε κάθε μας διαδρομή; Χωρίς καμία αμφιβολία, κινηματογραφώντας τις πόλεις, κατακτάμε τα μυστήριά τους. Η πόλη που μας παρουσιάζει ο κινηματογράφος είναι περισσότερο μυθοπλασία παρά θέαμα, προσομοιάζει περισσότερο με την πόλη του μυθιστοριογράφου παρά του πολεοδόμου, του αρχιτέκτονα, του κοινωνιολόγου, ή του πολιτικού : το μέσο αλλάζει την οπτική γωνία. Ο κινηματογράφος δεν κινηματογραφεί τον κόσμο, τον αλλοιώνει αναπαριστώντας τον μετατοπισμένο. Η ανεπαίσθητη αυτή μετατόπιση, την οποία ονομάζουμε «ρεαλισμό», προέρχεται από την εντύπωση του πραγματικού· την ίδια στιγμή όμως δημιουργεί και μία εντύπωση του μη πραγματικού: η κινηματογραφημένη πόλη μοιάζει με την πόλη στην οποία κινούμαστε (ή την πόλη της λογοτεχνίας; Βλ. παρακάτω), χαρακτηρίζεται απλώς, συγκριτικά, από μεγαλύτερη έξαψη.



Σήμερα, λοιπόν, έχουμε φτάσει σε σημείο οι πραγματικές πόλεις να προτιμούν τη έξαψη αυτή, την «κινηματογραφογένεια», και να προσπαθούν να μοιάσουν στην κινηματογραφική τους εκδοχή. Πρόκειται για θρίαμβο του θεάματος, ευδιάκριτο ακόμα και στις αλλαγές που συντελούνται στον καθημερινό διάκοσμο της πόλης, ο οποίος συμμορφώνεται όλο και περισσότερο με τις τυπικές, κινηματογραφικές του απεικονίσεις, γίνεται «κατ' εικόνα» των απεικονίσεων αυτών, όπως λέμε, την εικόνα που έχει καθιερώσει ο κινηματογράφος. [...]

Κινηματογραφώντας τις πόλεις, ο κινηματογράφος δεν αποκαλύπτει απλώς εν μέρει το κινηματογραφικό τους πεπρωμένο (την αστική οντογονία του κινηματογράφου), αλλά την ίδια στιγμή το αλλάζει: η κινηματογραφημένη πόλη υποκαθιστά σιγά-σιγά όλες τις αληθινές πόλεις, ή μάλλον γίνεται η πραγματικότητα όλων των πόλεων. Με ποιο τρόπο; Στη διάσταση του χωρικού λαβύρινθου που χαρακτηρίζει τις πόλεις του 19<sup>ου</sup> αιώνα –τις πόλεις των απαρχών του κινηματογράφου: Παρίσι, Νέα Υόρκη, Λονδίνο, Βερολίνο, Τόκιο – έχει προστεθεί μια νέα διάσταση, η διάσταση του χρόνου, των διασταυρούμενων χρόνων, μάλλον, των χρονικών λαβυρίνθων.



Ο χώρος μέσα στον οποίο χανόμαστε οδηγεί κατευθείαν στον «χαμένο χρόνο», το χρόνο της λήθης, της καταβύθισης, της απώθησης, στον τρύπιο χρόνο της μνήμης, το παλίμψηστο που δημιουργούν τα ίχνη που επικαλύπτονται και σβήνουν το ένα μετά το άλλο, ίχνη αποτυπωμένα και ίχνη που έχουν απαλειφθεί, ίχνη περισσότερο ή λιγότερο οικεία για μας, τα οποία όμως η κινηματογραφική διαδικασία συγκεντρώνει σε ενεστώτα χρόνο παρόντα: στο δικό μας παρόν. [...]

Η πόλη είναι λοιπόν μια δεξαμενή μεταμορφώσεων –κινήσεις, αλλαγές, μεταβολές: σημεία του χρόνου – ο οποίος πολύ γρήγορα θα κάνει την εμφάνισή του στις μεγάλες ταινίες πλοκής, στη δεκαετία του 1910 και στις αρχές της δεκαετίας του 1920: στους *Φαντομάδες* (1914), στα *Βαμπίρ* (1915), στο *Ζουντέξ* (1916-17) του Louis Feuillade, στις *Αράχνες* (1919) και στον πρώτο *Δόκτορα Μπαμπούζε* (1922) του Fritz Lang... Η κινηματογραφημένη πόλη αναπτύσσεται ως ένα σύνολο παράλληλων χρονικών στιγμών, συσσωρευμένων ιστοριών. Ο χρόνος, η μυθοπλασία, το μυστικό, το αόρατο γίνονται ένα. Ας αναλογιστούμε λιγάκι τη λογοτεχνία της εποχής, τον *Παριζιάνο Χωρικό* του Aragon (1925), τη *Νατζά* του André Breton (1928), πόσο επηρεάστηκαν και τα δυο από την πόλη του Feuillade...



Απειλή και υπόσχεση μαζί, η κινηματογραφημένη πόλη είναι μια τσόχα και πάνω της κυλάνε τα ζάρια της συνάντησης, καλής ή κακής, της απώλειας και του ιλίγγου (οι προσόψεις των κτιρίων που ανηφορίζουν, οι στέγες του Παρισιού), της εγγύτητας της επιθυμίας και του κινδύνου (Μιζιντόρα, οι γυναίκες βαμπίρ, οι νταντάδες ή οι ψευτοκαλόγριες...): η κινηματογραφημένη πόλη γίνεται πολύ γρήγορα η πόλη της παραβίασης, η παραβίαση παύει να είναι ένα απλό στοιχείο του σεναρίου αλλά είναι η ίδια η μορφή της κινηματογραφικής εγγραφής, μέσα από το διπλό παιχνίδι «κάδρο-απόκρυψη».



# Ιδιαιτερότητες του κειμένου

- Επίπεδο λόγου: λόγιο
- Συνακόλουθα, λεξιλόγιο προερχόμενο από ποικίλες περιοχές του επιστητού+διακειμενικότητα+περίπλοκη σύνταξη
- Κινηματογραφικές αναφορές (τίτλοι ταινιών)
- Λογοτεχνικά έργα

Απαραίτητες οι μεταφραστικές τεχνικές, κυρίως οι: μετάταξη (transposition), μετατροπία (modulation), αναπλήρωση (compensation).



# Ορολογία

## Γλωσσάρια για τον κινηματογράφο στο διαδίκτυο;

- Ποικίλα γλωσσάρια
- Ως επί το πλείστον, σχετικά με τα διαφορετικά στάδια δημιουργίας και προβολής μιας ταινίας
- Εν γένει περιορισμένα
- Κυρίως μονόγλωσσα που εξηγούν και δεν προτείνουν μετάφραση
- Συζητήσεις σε φόρουμ

Ανάγκη συνδυαστικής χρήσης του υλικού



# Ένα παράδειγμα: cadre-cache

- Εικόνα την οποία εισήγαγε εισήγαγε ο θρυλικός ιδρυτής των επίσης θρυλικών κινηματογραφοφιλικών *Cahiers du cinéma*, Andre Bazin: αναφερόταν στο εκτός κάδρου, στα εξωτερικά του κάδρου δηλαδή λήψης της κάμερας, και θεωρούσε ότι η οθόνη, η εικόνα δεν λειτουργεί ως κάδρο-πίνακας, αλλά αποκρύπτει μέρος των γεγονότων
- « *L'écran n'est pas un cadre comme celui du tableau mais un cache qui ne laisse percevoir qu'une partie de l'événement* » (Bazin, 1958-1962, 98-100)
- Κάδρο-απόκρυψη;





# Centre National des Ressources Textuelles et Lexicales (βλ. την τελευταία σημασία, αλλά όχι μόνο)

The screenshot shows the CNRTL website interface. At the top, the logo 'CNRTL' and 'Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales' are visible, along with logos for 'Ortolang' and 'atitf'. A navigation bar includes 'Accueil', 'Portail lexical', 'Corpus', 'Lexiques', 'Dictionnaires', 'Métalexigraphie', 'Outils', and 'Contact'. Below this, a secondary navigation bar lists 'Morphologie', 'Lexicographie', 'Etymologie', 'Synonymie', 'Antonymie', 'Proxémie', 'Concordance', and 'Aide'. The main content area features a search bar with 'cache' entered and a 'Chercher' button. Below the search bar, there are tabs for 'CACHE<sup>1</sup>, subst. fém.', 'CACHE<sup>2</sup>, subst. masc.', 'CACHE<sup>3</sup>, subst. fém.', and 'CACHER, verbe.'. The entry for 'CACHE<sup>2</sup>' is selected and highlighted in yellow. The text of the entry includes: 'A.- Usuel. **Objet qui fait écran.** Des caches empêchaient que les lumières fussent aperçues de la passerelle (PEISSON, *Parti de Liverpool*, 1932, p. 54). - P. métaph. : • Élisabeth torturait Paul par un système de **caches** et d'allusions incompréhensibles à quelque chose d'agréable (elle insistait) où il n'aurait aucune part. COCTEAU, *Les Enfants terribles*, 1929, p. 117. B.- Spécialement 1. **IMPRIMERIE** - „Feuille intercalaire non imprimée que l'on met entre chaque feuille dans les ouvrages soignés pour éviter le décalage” (LITTRÉ, GUÉRIN 1892). - „Papier noir, découpé, placé sur une forme pour protéger les textes à ne pas imprimer” (COMTE-PERN. 1963). - Feuille de celluloïd, matière plastique découpée à jours pour effacer des erreurs de frappe. *Coup de gomme, minutieusement donné à travers l'un des trous du « cache » de matière plastique* (H. BAZIN, *Lève-toi et marche*, 1952, p. 25). 2. **PHOT.** Feuille de papier opaque découpée de façon à cadrer certaines parties de la pellicule impressionnée qu'on ne veut pas reproduire. *On appelle un cache ces bandes blanches disposées pour les [les marges] mettre en valeur autour de certains portraits* (GRACO, *Un Beau ténébreux*, 1945, p. 143). - **CIN.** „Pièce de métal placée dans la caméra devant la pellicule, et permettant de masquer une partie de l'image à des fins de trucage” (CHAM. 1969). Cf. aussi G. SADOUL, *Hist. d'un art*, 1949, p. 28. Prononc. : [kaʃ]. Homon. cash. **Étymol. et Hist.** 1870 impr. « feuille intermédiaire évitant le décalage » (*Papiers et correspondance de la famille impériale*, Impr. nationale, t. 2, p. 313 dans LITTRÉ), attest. isolée; 1898 phot. (*La Photographie*, Encyclop. Popul. III, 25/1 dans GIRAUD). Déverbal de *cache*\* « soustraire à la vue ».



# Κινηματογραφική κουλτούρα

- Οι τίτλοι των ταινιών (όπως και γενικά των έργων τέχνης, των λογοτεχνικών έργων κ.λπ., αλλά περισσότερο ακόμη των ταινιών ως μαζικών προϊόντων) αλλάζουν στις διάφορες γλώσσες.
- Αν η ταινία έχει προβληθεί, ο μεταφραστής, προκειμένου να επικοινωνήσει με το ελληνικό κοινό, πρέπει να χρησιμοποιήσει τον ελληνικό τίτλο.
- Προ της εποχής του διαδικτύου, όπου οι ταινίες βρίσκονται πολύ πιο εύκολα, ήταν και συνεχίζουν να είναι πολιτισμικά διάφορα λεξικά, όπως το *Λεξικό σκηνοθετών* του Στάθη Βαλούκου, ο οποίος παραθέτει κάτω από το σύντομο βιογραφικό των σκηνοθετών τις ταινίες τους με τους ελληνικούς τους τίτλους –εφόσον έχουν προβληθεί στην Ελλάδα.



# Αναζήτηση πηγών

- Διαδικτυακές
- Αλλά και έντυπες πηγές
- Π.χ. βιβλιογραφίες και Ηλεκτρονικά Σώματα Αναφοράς(reference corpus)
- Επισημαίνουμε τα γενικά βιβλία που θα μας βοηθήσουν να προσεγγίσουμε σφαιρικά το θέμα
- ΚΑΙ ΔΙΑΒΑΖΟΥΜΕ ΠΟΛΥ



# Διακειμενικότητα

- Η διακειμενικότητα είναι από τα πιο δύσκολα σημεία ενός κειμένου, όπως έχουμε δει σε άλλα μαθήματα (ΚΕ-MET-10, Λογοτεχνική μετάφραση I)
- Ειδικά η υπόρρητη ή λανθάνουσα.
- Στο συγκεκριμένο κείμενο, έχουμε να κάνουμε με ρητή και ολοφάνερη αναφορά, με τίτλους του Aragon και του Breton.
- Επιλέγουμε υποχρεωτικά τους μεταφρασμένους τίτλους; Κατά κανόνα ναι, διαλέγοντας όταν υπάρχουν περισσότερες της μιας μεταφράσεις, όπως στην περίπτωση του Aragon.
- Μπορούμε όμως και να αλλάξουμε τον τίτλο αν διαφωνούμε με την απόδοση, για παράδειγμα το έργο του Breton τιτλοφορείται *Νατζά* και όχι *Νάντια*, όπως έχει κυκλοφορήσει.
- Κάθε επιλογή σηματοδοτεί μια μεταφραστική αντίληψη, με όλα τα επακόλουθά της.



# <https://www.youtube.com/watch?v=FzuEorbmaZs>

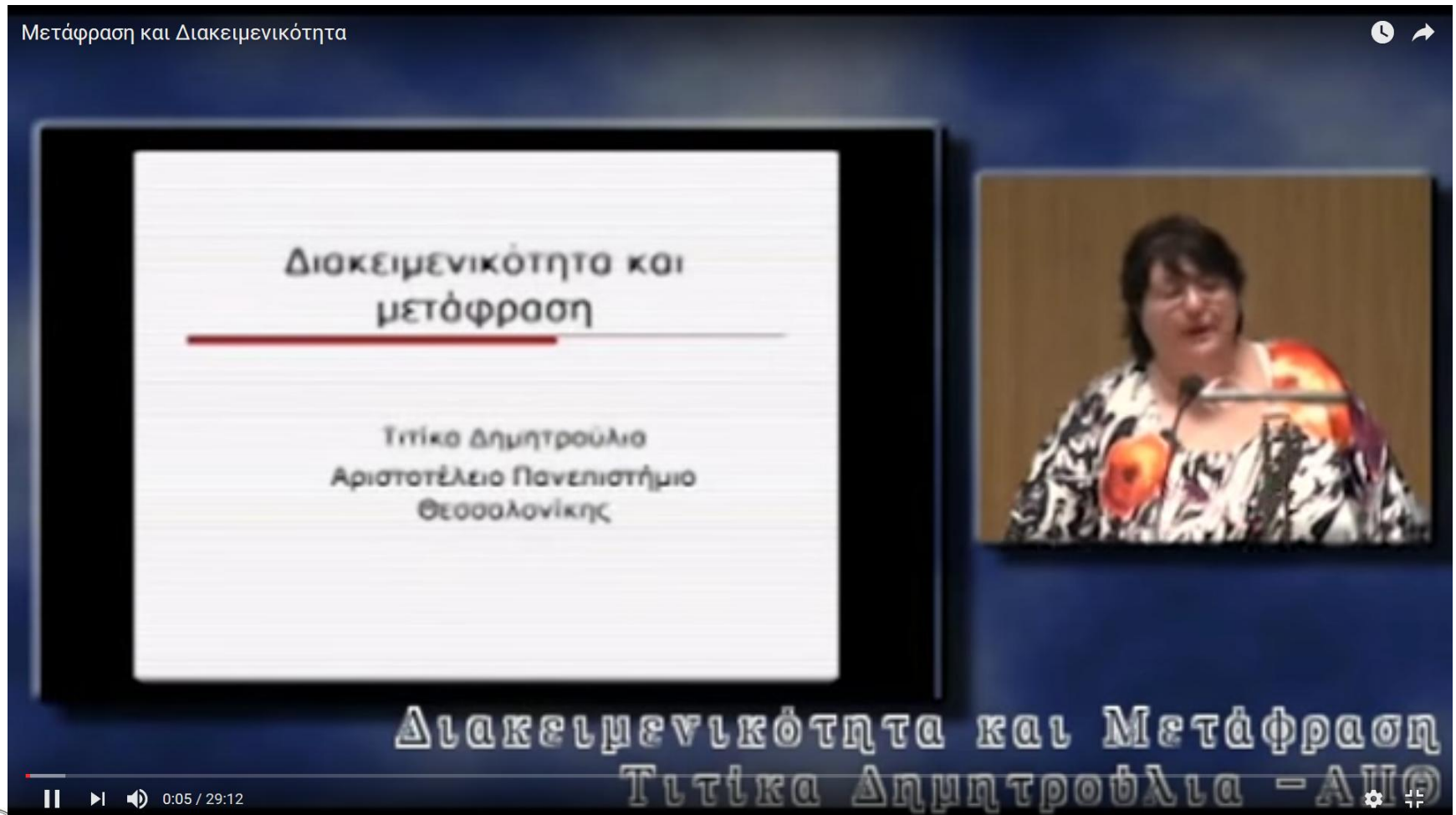
Μετάφραση και Διακειμενικότητα

Διακειμενικότητα και  
μετόφροση

Τιτίκα Δημητρούλια  
Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο  
Θεσσαλονίκης

Διακειμενικότητα και Μετάφραση  
Τιτίκα Δημητρούλια - ΑΠΘ

0:05 / 29:12

A screenshot of a YouTube video player. The video is titled "Μετάφραση και Διακειμενικότητα". The main content is a presentation slide with the title "Διακειμενικότητα και μετόφροση" (Intermediality and Metaphor) and the speaker's name "Τιτίκα Δημητρούλια" (Titiika Dimetriouli) from the "Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης" (Aristotle University of Thessaloniki). To the right of the slide is a small video inset showing the speaker, a woman with dark hair wearing a patterned top, speaking into a microphone. At the bottom of the video player, there is a progress bar showing "0:05 / 29:12" and a large, semi-transparent title "Διακειμενικότητα και Μετάφραση Τιτίκα Δημητρούλια - ΑΠΘ".

# Ασκήσεις

- Εξετάστε τις διαδικτυακές πηγές που αναφέρονται σε συζήτηση σε μεταφραστικό φόρουμ σε επίπεδο αξιοπιστίας

<https://goo.gl/jSmwUc>

- Καταρτίστε έναν κατάλογο αξιόπιστων διαδικτυακών πηγών σχετικά με την κινηματογραφική ορολογία, τη θεωρία και την ιστορία του κινηματογράφου



# Βιβλιογραφία

- Bazin, A. (1959), *Qu'est-ce que le cinéma ?Le cinéma et les autres arts* (t. II). Paris: Editions du Cerf
- Kracauer, S. (1983). *Θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Δ. Κούρτοβικ. Αθήνα: Κάλβος
- Stam, R. (2006). *Εισαγωγή στη θεωρία του κινηματογράφου*, μτφρ. Κ. Κακλαμάνη. Αθήνα: Πατάκης
- Βαλούκος, Σ. (1999). *Λεξικό σκηνοθετών του παγκόσμιου κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Βαλούκος, Σ. (2003). *Ιστορία του Κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως
- Δημητρούλια, Τ. (2013). Διακειμενικότητα και μετάφραση. Βίντεο, <https://www.youtube.com/watch?v=FzuEorbmaZs>
- Δημητρούλια, Τ. (2012). «Διακειμενικότητα και μετάφραση: μεταφράζοντας αρχαιοελληνικούς μύθους από τα γαλλικά στα ελληνικά», Ζ. Ι. Σιαφλέκης και Ε.Λ. Σταυροπούλου (επιμ.) *Τριαντάφυλλα και γιασεμιά. Τιμητικός τόμος για την Ελένη Πολίτου-Μαρμαρινού*. Αθήνα: Gutenberg, 361-377.
- Δημητρούλια, Ξ., Κεντρωτής, Γ., 2015. Λογοτεχνική μετάφραση-θεωρία και πράξη. [ηλεκτρ. βιβλ.] Αθήνα:Σύνδεσμος Ελληνικών Ακαδημαϊκών Βιβλιοθηκών. Διαθέσιμο στο: <http://hdl.handle.net/11419/5252>
- Δημόπουλος, Μ. & Κιούκας, Α. (2000). *Megacities : Από την πραγματική στην φανταστική πόλη*, μτφρ. συλλογική. Θεσσαλονίκη: Φεστιβάλ Κινηματογράφου Θεσσαλονίκης.



- 
- Διζικιρίκης, Γ. (1988). *Λεξικό αισθητικών και τεχνικών όρων του κινηματογράφου*. Αθήνα: Αιγόκερως.





# Δικτυογραφία

- <https://xylem.aegean.gr/~modestos/mo.blog/?p=2424>
- <http://reel.gr/kinimatografiko-leksiko-girisma/>
- <http://cinefil.pblogs.gr/tags/glossari-kinimatografoy-gr.html>



# Σημείωμα Αναφοράς

Copyright Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης, Δημητρούλια Ξανθίπη. «Μετάφραση δοκιμιακού λόγου. Μεταφράζοντας τον λόγο περί τεχνών: το παράδειγμα του κινηματογράφου». Έκδοση: 1.0. Θεσσαλονίκη 2015. Διαθέσιμο από τη δικτυακή διεύθυνση:  
<https://opencourses.auth.gr/courses/OCRS503/>.



# Σημείωμα Αδειοδότησης

Το παρόν υλικό διατίθεται με τους όρους της άδειας χρήσης Creative Commons Αναφορά - Παρόμοια Διανομή [1] ή μεταγενέστερη, Διεθνής Έκδοση. Εξαιρούνται τα αυτοτελή έργα τρίτων π.χ. φωτογραφίες, διαγράμματα κ.λ.π., τα οποία εμπεριέχονται σε αυτό και τα οποία αναφέρονται μαζί με τους όρους χρήσης τους στο «Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων».



Ο δικαιούχος μπορεί να παρέχει στον αδειοδόχο ξεχωριστή άδεια να χρησιμοποιεί το έργο για εμπορική χρήση, εφόσον αυτό του ζητηθεί.

[1] <http://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>





# Τέλος ενότητας

Επεξεργασία: Ιωαννίδου Κυριακή  
Θεσσαλονίκη, Σεπτέμβριος 2014



Ευρωπαϊκή Ένωση  
Ευρωπαϊκό Κοινωνικό Ταμείο



ΥΠΟΥΡΓΕΙΟ ΠΑΙΔΕΙΑΣ ΚΑΙ ΘΡΗΣΚΕΥΜΑΤΩΝ  
ΕΙΔΙΚΗ ΥΠΗΡΕΣΙΑ ΔΙΑΧΕΙΡΙΣΗΣ

Με τη συγχρηματοδότηση της Ελλάδας και της Ευρωπαϊκής Ένωσης



ΕΥΡΩΠΑΪΚΟ ΚΟΙΝΩΝΙΚΟ ΤΑΜΕΙΟ



ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΕΙΟ  
ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟ  
ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ

---

# Σημειώματα

# Σημείωμα Ιστορικού Εκδόσεων Έργου

---

Το παρόν έργο αποτελεί την έκδοση 1.0.



# Διατήρηση Σημειωμάτων

Οποιαδήποτε αναπαραγωγή ή διασκευή του υλικού θα πρέπει να συμπεριλαμβάνει:

- το Σημείωμα Αναφοράς
- το Σημείωμα Αδειοδότησης
- τη δήλωση Διατήρησης Σημειωμάτων
- το Σημείωμα Χρήσης Έργων Τρίτων (εφόσον υπάρχει)

μαζί με τους συνοδευόμενους υπερσυνδέσμους.

