

# de beeldspraak-dialogoog tussen stomme en spreekfilm

bruno verpoorten

## De eerste spraakverwarring

Toen de cinema in 1927 voor het eerst «stemrecht» verwierf met de eerste gesproken film «The Jazz Singer», verloor het medium daarmee in grote mate zijn universele welsprekendheid.

De eerste «talkie» was immers voorbehouden aan Anglo-Saksische oren. Anderstaligen moesten ofwel de taal van de originele versie leren verstaan, ofwel zich behelpen met latere «dubbel-zinnige» oplossingen als dubbing of onderschriften. Het lezen van die ondertitels vereiste bovendien een extra behendigheid: het simultaan lezend-kijken, een nieuwe vorm van alfabetisering. De geluidsfilm betekende daardoor een zekere beperking van de universaliteit van de filmtaal en ipso facto ook van het publiek. Weliswaar veronderstelde de stomme film ook een minimale vóórkennis, een «beeldtaalvaardigheid».

Maar die visuele filmtaal en de associatie met eventueel begeleidende muziek was niet taalgebonden; ze bleef immers onafhankelijk van de gesproken taal.

De eerste «gesproken en gezongen films» buiten vooral het muzikale element uit; men waagde zich nog niet te ver met het «spreekwoord». Toch kwamen de diverse auditieve componenten reeds aan bod op de klankband: natuurlijke en kunstmatige geluiden, gesproken en gezongen tekst, muziekinstrumenten. De lip-synchronisatie was nog erg onvolmaakt, maar voor songs vormde dat geen onoverkomelijk probleem. Tot op heden merken wij wel eens een afwijking op bij de synchronisatie, als een zanger zijn eigen plaatje staat te dubben voor de tv-camera met een micro als «trompe l'oeil» i.p.v. van akoestisch instrument. Boven-

dien is een gezongen tekst minder taalgebonden dan het gesproken woord: de songs communiceren niet alleen door de inhoud van de tekst, maar ook door zuiver muzikale elementen als melodie en ritme. In dat opzicht was de musical een «ge-oor-loofd» overgangsstadium tussen de stomme film (met mogelijk muzikale begeleiding) en de volmondige spreekfilm. Hoe meer het gesproken woord echter het filmterrein veroverde, hoe beperkter het potentiële publiek werd. De cinema werd tekst- en taalgebonden, nu de «vanzelfsprekendheid» van de stomme film verviel. De filmtaal als dusdanig bleef universeel (tenminste voor wie film verstond) maar de spreektaal in de film werd noodgedwongen beperkt tot één taalgebied. De toegankelijkheid tot het filmaanbod werd voortaan grotendeels bepaald door de talenkennis. Taal en talent werden de codesleutel voor een «talentent», de nieuwe troef om het cinema-universum te exploreren. Tekst en context werden onafscheidelijk verbonden.

De aanvankelijke aarzeling bij de filmmakers om over te schakelen naar de spreekfilm werd echter niet zozeer veroorzaakt door hun vrees onvoldoende «weerklink» te vinden bij een anderstalig publiek, dan wel door twijfel om zichzelf ook adequaat uit te drukken in het gesproken woord. Vaak vreesden zij hun «zeggingskracht» bij de kijker te verspeelen. Zowel acteurs en actrices als regisseurs voelden zich niet zelden bedreigd door de nieuwe expressievorm.

In de musical «Singin' in the rain» moest de hoofdactrice worden gedubd, wegens haar ongehoord slechte uitspraak. De concurrente bracht dan haar stem uit «bij volmacht». Die invallende actrice zou de

hoofdvertolkster tenslotte van de set «wegstemmen».

Gelukkig behoorde deze intrigue slechts tot het fictieve filmgegeven, maar zij toont reeds de impact van het gesproken woord op de eerste talkies.

## Een truc van Chaplin: de kolderpraat van de clown

Charlie Chaplin, grootmeester van de stomme film, zag geen brood in «de nieuwe lente en het nieuwe geluid» van de klankfilm. Hij vreesde zijn visuele gags niet te kunnen evenaren op de geluidsband. Zijn creatie Charlot, die hij zelf incarneerde, was een parodie van het gebaar, «verwoord» door mime en pantomime. Zou zijn stem die schepping niet verraden? Zou de clown zijn gezicht niet verliezen als hij begon te praten? Chaplin legde zijn personages vooralsnog het zwijgen op. Toch experimenteerde hij ermee op een risicoloze manier, zijn eigen trant, persiflage en parodie getrouw, in «Modern Times» (1936). Hoewel deze produktie reeds in het volle klanktijdperk werd verwezenlijkt, weigerde de regisseur de nieuwe trend te volgen, ondanks de «modern» klinkende titel.

Het werd een «stomme-klankfilm»: muziek en geluid zijn reeds aanwezig, maar de personages zwijgen in alle talen... behalve Chaplin zelf, met één chanson in een onbestaande taal, op het einde van de film.

Charlot als eeuwige jobzoeker speelt zanger-animator in een «continental» café-restaurant, een knipoog naar de chansonnier Maurice Chevalier. De boorden van zijn hemdsmouwen dienen als spiekbriefjes voor de tekst van zijn song. Als die manchette bij een bruusk gebaar



"The Great Dictator" (1940)

plots wegschiet, kan de entertainer de woorden niet meer «uit zijn mouw schud-den». Hij redt de situatie door een geïmproviseerde tekst in een nonsens-taal die voor iedereen en voor niemand verstaanbaar is: een soort dronkemans-brabbeltaal in een mengeling van Frans, Italiaans, Yiddisch en «Chaplins», een esperanto avant-la-lettre, zonder gram-matica. Chaplin had voor het eerst zijn stem uitgebracht in de klankfilm. Hij was erin geslaagd in de figuur van Charlot het gebaar te parodiëren. Nu nam hij op een gelijkaardige manier het woord in de maling. Die Babylonische-babbelsong ging de geschiedenis in als «Titine» en betekende het voorwoord tot Chaplins gesproken films. Zie hier de tekst van deze «welluidende» slapstick-sequens:

*La spinach or la busho. Cigaretto to-to bello, Ce rakish spagoletto. Ce le tu la tu la trois! Senora de la tima, voulez-vous la taximeter. La jaunta sur la seata, Je le tu waah!*

In zijn volgende film, «The Great Dictator» (1940), herneemt hij dit procédé van de universeel-verstaanbare onzin om zich in woorden uit te drukken. Ritme, intonatie en klankimitatie bij het personage Hynkel suggereren het militaristische gesnauw uit de toespraken van Adolf Hitler. Hier, zowel als in het liedje «Titine», is de gesproken tekst totaal «zinloos», dus on-verstaanbaar en onvertaalbaar. Maar in de slotscène van «De Dictator» komt de eerste echte gesproken filmttekst van Chaplin aan bod in zijn «Oproep tot de mensheid», die de redevoeringen van Hitler (Hynkel) schaakmat moest zetten. Hier is het woord bovendien bittere ernst. Voor het eerst toont Chaplin een ander aspect dan de komische grimas van de eeuwige spot. Charlot heeft zijn populai-re grapjas aan de kapstok gehangen en krijgt een plaatsvervanger met een ander pak in de gesproken film. Voortaan zal Chaplin de klankband niet meer schuwen. Via het experiment met de nonsens-monoloog heeft hij de weg gevonden naar een «zinvolle» dialoog. Wij citeren Frank Beaver die Chaplins «overgangsjaren» beschrijft in zijn recente studie over filmgeschiedenis.

*Although Modern Times has been criticized for a lack of narrative unity and for its failure to carry through the promising technological theme to the end, the larger issues of human suffering and disil-*

*lusionment are threads that tie together this biting comedy.*

*It is fascinating to contrast the dark ideas of Chaplin's comedy with those in Frank Capra's hopeful, populist comedies made during the same era. Together they provide evidence of the diversity of expression and social comment reaching audiences through Hollywood comedies of the 1930s.*

*That Chaplin ended Modern Times with a vocal number, followed by a nostalgic shot of the motion picture's most familiar character shuffling off into the sunset, held double import. In effect the conclusion signaled the disappearance of the little tramp and, finally, the acceptance of talking pictures. With The Great Dictator, released in 1940, Chaplin ventured into new territory — stylistically and dramatically.*

(Beaver Frank, «On Film», A History of the Motion-Picture, U.S.A., Mc Graw-Hill, 1983.)

#### **Het Japanse compromis: de «benshi» als incarnatie van de buitenbeeldse stem.**

In Japan bestond er al een voorloper van de klankband tijdens de periode van de stomme film: de benshi of de «verteller-bij-stomme-films». Zijn stembanden fungeerden als geluidsband; zijn life-aanwezigheid bij de projectie zorgde voor rechtsreeks commentaar.

De benshi was een soort ombudsman van de cinema-voorstelling. Hij cumuleerde de functie van verteller, tolk, presentator en commentator. Zijn rol bij de filmvertoning was geboren uit het Japanse theater, waar reeds van oudsher een toneelomroeper de stukken aankondigde en toelichtte, een polyvalent personage dat zorgde voor informatie, duiding en kunstkritiek. Je zou hem een luidruchtige souffleur van het publiek kunnen noemen: niet de speler fluistert hij voor, maar de toeschouwers vertelt hij wat ze moeten zien en horen.

Die life-aanwezigheid van een commentator bestond ook reeds bij de projectie van niet-bewegende beelden, de lichtbeelden uit de toverlantaarn. Rond 1890 was die verpersoonlijkte buitenbeeldse stem zowel in het Westen als in Japan een feit. In Frankrijk werd zijn rol gespeeld door de «compaire», een soort akoestisch ceremoniemeester. Bij de komst van de cinema dienden de beelden niet meer aan elkaar gepraat. De

functie van toelichter werd nu overbodig, althans in het Westen.

In Japan echter had de benshi zich onmisbaar gemaakt en was intussen al een schakel geworden in het audio-visuele schimmenspel, dat hij van de nodige «luister» wist te voorzien. Zijn persoon behoorde reeds tot het Japanse cultuurpatroon en kreeg dan ook de nodige status:

*As his popularity grew so did his importance. In the larger theaters a fanfare would sound before every show — from the simple flute and drum of the earliest film showings a full Western-style orchestra with samisen had evolved — and the benshi would enter with great dignity to sit on his platform beside the screen. There was applause, and in the tense moments before the film began, the audience would call out the benshi's nickname in the manner of Kabuki audiences shouting to a favored actor. While the names used in the Kabuki are more or less formal, those favored by the movie audience were often «Big Mouth» or «Fish Face», for the spectators plainly felt on fairly intimate terms with their beloved benshi.*

(Anderson Joseph & Ricie Donald, *The Japanese Fil.*, M. grove press, inc. New York, 1959.)

Het valt moeilijk te analyseren of de benshi voor het Japans publiek nu eigenlijk een boodschapper was die de film bij de toeschouwers afleverde, dan wel een nieuw medium of zelfs een communicator. Vaak was hij een verslaggever die zijn eigen interpretatie bij de originele boodschap voegde, een informant die ongevraagd ook voor de nodige duiding zorgde. Hij leek direct contact te hebben met de geesten van het scherm en tevens dicht bij het volk te staan. Tegelijkertijd gaf hij een soort educatieve filmcursus. Je zou hem het best kunnen omschrijven als een «mediamiek-media-pedagoog». Natuurlijk was zijn commentaar niet alleen kleurrijk maar ook «gekleurd». Je kon een zelfde produktie in dezelfde versie bekijken, maar in een andere beluistering, al naargelang de levende klankband, de benshi van dienst. Zo was hij een soort voorloper van de stomme film, want in zijn mond kregen acteurs en actrices meervoudig stemrecht. Daardoor werd de klankfilm voor hem ook de eerste ernstige bedreiging.

Uit zelfbehoud trachtte hij toen de gesproken filmttekst en -muziek te overstemmen door te gaan roepen. Tenslotte schakelden vele benshi's zonder meer de klank uit, zodat de toeschouwers ogenschijnlijk een stomme film kregen voorgeschoteld. Op die manier wist de benshi de nood te lenigen, die hij zelf had geschapen.

Bovendien bood hij de mogelijkheid van een twee-weg-communicatie: als je ergens niet wijs uit geraakte, kon je hem eventueel om verduidelijking vragen. Hij vertaalde niet alleen de taal in de film maar zo nodig ook de filmtaal.

Zijn cliënteel wilde bovendien niets horen van een slecht gedubde versie in het Japans. De eerste geïmporteerde engeltalige films werden in de States nagesynchroniseerd door immigranten die waren gestagneerd in een ouderwets Japans en geen iota afwisten van lipsynchronisatie. Daarbij vonden de Japanners dat hun taal misplaatst klonk in de mond van vreemde auteurs.

*By 1936 only five foreign films had been dubbed and none of them could be considered successful. The audience simply refused to accept foreigners speaking Japanese. One might add, however, that the sight of Japanese in foreign films using foreign languages is apparently equally as shocking. For example, the tendency of the Japanese audience to be disturbed at the sight of Kaoru Yachigusa using Italian in Madame Butterfly. Finally a group of men took the lead in finding a better way of explaining the dialogue to the Japanese audience and eventually decided to use subtitles. The men involved were Tadashi Lijima and Akira Iwasaki, both film critics; Yoshihiko Tamura, now with Daiei's export branch; and Musei Tokugawa, who was the top benshi of the day.*

(Anderson Joseph & Riche Donals, «The Japanese Film», Grove press, inc., New York, 1959.)

In Japan is het tijdperk van de benshi nu definitief voorbij. In Thailand echter zijn filmprojector en commentator nog steeds even onafscheidelijk verbonden als een Siamese tweeling.

#### **Een schriftelijk «proces-verbaal»: tussen- en ondertitels**

In andere culturen werd het gebrek aan gesproken tekst meestal gecompens-

seerd door tussen- of ondertitels. Toch waren die schriftelijke toelichtingen een storend element in de ogen van vele cineasten. Je kon ze evenwel expressief aanwenden zoals Eisenstein deed:

*Tijdens de beeldfilm-periode waren er, grosso modo, twee stromingen. De eerste weerde bewust het woord. Alles wilde men met en in het beeld weergeven. Typisch vb. Murnau's Der Letzte Mann (1924). Anderen voelden het gemis aan het woord. Hiervan getuigen de tussentitels. Typisch vb. Dreyers Jeanne d'Arc (1928).*

*Binnen de beeldfilm — zo zou men kunnen aantonen — impliceert ieder van die twee richtingen een eigen filmaturgie. De eerste creëert een eigen beelduniversum, gepolariseerd naar de plastische kunsten: de schilderkunst, de mime etc. De andere blijft zich inspireren op de literatuur: roman en theater. Dit alles mag men niet te absoluut stellen. Zo dramatiseert men de tussentitels. Een vb. hiervan vinden wij in een sleutelpassage van Eisensteins Potemkin (1925)*

*broeders!  
broeders!  
B R O E D E R S !*

*Blijft dat fysi-pscho-sociologisch oor en oog fundamenteel andere structuren hebben. Zo is in onze cultuur het oog meer ontwikkeld dan het oor, met alle gevolgen van dien (cf. de studies hieromtrent van Adorno). Om op het louter fysiologisch vlak te blijven: het samenbrengen van geluid en beeld op één beeldband impliceert een wijziging in de snelheid van de opeenvolging van de beelden.*

(Vandenbunder André, *Vrije cursus in filmgeschiedenis*, filmmuseum Brussel, 1975-1979, reader, p. 48.)

#### **De beeldspraak gevisualiseerd**

Wanneer de onder- of tussentitels niet werden gesublimeerd tot een extra expressieve kracht, waren ze alleszins een ontsiering van het beeld en een breuk in het mimetisch aspect van het voorgestelde. Om dergelijke negatieve (a-filmische) bijverschijnselen van de onderschriften te elimineren, trachtten Westerse scenaristen en regisseurs — in de mate van het mogelijke — de beeldtaal zo «sprekend» mogelijk te maken. Daardoor zou geprojecteerde tekst in het beeld grotendeels overbodig worden. Die sterke ex-

pressiviteit van het beeld was niet enkel een geslaagd alternatief voor de ondertiteling (of tussentitels) in de stomme produkties, maar ook in de gesproken film in vertaling.

De beeldtaal kan zo subtiel en geladen zijn, dat het beeld voor zichzelf spreekt. Wat visueel kan worden uitgedrukt, behoeft geen auditieve noch visuele expressie.

Vanzelfsprekend is dit maar mogelijk als het scenario dat toelaat, m.a.w. als ook in de uitgebeelde gebeurtenis karig met woorden wordt omgesprongen.

Een geslaagd voorbeeld hiervan is de Japanse film «Het Naakte Eiland» (Hadako no Shima) — 1961 — van Kaneto Shindo. Het sober bestaan van een gezin op het platteland wordt hierin uitgebeeld als een «stillevens», met natuurgeluiden en dramatische muziek, maar zonder dialoog.

#### **Een combinatie van woord en beeld: films in vertaling**

Een andere mogelijkheid is de schriftelijke of auditieve vertaling, respectievelijk in onderschriften of dubbing, de meest gangbare in het Westerse cultuurpatroon.

Sommige films hoefden niet eens te wachten op export om nagesynchroniseerd te worden in een andere taal; de film werd van bij zijn creatie reeds geconcipieerd in twee of meerdere versies. Vooral in de beginperiode van de klankfilm was dit procédé geen uitzondering. In een tweetalig land als het onze, waar de hoofdstad met haar Brusselse mengtaal dan nog het filmcentrum vormde, was het een interessante formule om een Vlaamse en een Franse versie in te calculeren. De eerste eigen gesonoriseerde stomme produktie, «De familie Klepkins» (1927) van Gaston Schoukens, verscheen in twee «edities», één voor boven en één voor beneden de taalgrens, en een keuze tussen beide voor het biculturale Brussel.

In zeldzame gevallen, bijna experimenteel, wordt de originele versie gecombineerd met een dubbing, of alleszins met een anderstalig commentaar. De authentieke aspecten van de oorspronkelijke spreektaal blijven gehandhaafd op de achtergrond, terwijl de vertaling verzorgd wordt door een voice-over op de voorgrond, die de originele dialogen overstemt.

Een dergelijke «geënceneerde» docu-

mentaire vinden wij in de jongste produktie van Woody Allen. «Zelig».

### Het experiment van Woody Allen: klankband als kameleon

*Zelig (Woody Allen) heet hij, bijgenaamd de menselijke kameleon. Omdat hij zich zowel fysiek als mentaal automatisch aanpast aan zijn omgeving wordt hij een van de beroemdste figuren uit de jaren twintig.*

*Psychiaters storten zich gretig op het fenomeen, maar ze geraken er niet wijs uit omdat hij natuurlijk in hun aanwezigheid zelf een psychiater wordt.*

*De reden waarom deze film zo perfect funktioneert, zodat we het echt moeilijk hebben om Zelig als een verzonnen personage te beschouwen, is de feilloze nabootsing van en Woody Allens ongelofelijke gevoel voor de magie van «oude» beelden. Hij combineert echte journaalbeelden met zijn schitterende imitaties (tot de krassen en onnauwkeurigheden toe) van deze journaalbeelden, hij drukt zijn eigen silhouet op archiefphoto's. Al het materiaal wordt aan elkaar gepraat door een briljante kommentator en doorsneden met interviews (in kleur) van getuigen die Zelig zozegd gekend hebben, plus interviews (een parodie op de getuigen uit WARREN BEATTY'S 'REDS') van idolen uit het kulturele establishment.*

(KNACK, 31 augustus 1983 — Patrick Duynslaegher)

Interessant voor onze analyse nu is de vormgeving van deze film. Ook de klankband ondergaat de metamorfose van een kameleon. Woody Allen (of Zelig?) eist dat voor elk land een aparte dubbing wordt voorzien voor de off-screen commentaarstem en een voice-over om de interviews (die grotendeels de dialoog bepalen) te «over-spreken».

Voorlopig hebben wij het raden naar de juiste bedoeling van de regisseur. Mogelijk heeft hij zich zozeer ingeleefd in de rol van Zelig, dat hij ook de film consequent aan elk taalgebied wil aanpassen: de personages moeten de taal spreken van de toeschouwers in de zaal. Woody kennende, is dit blijkbaar niet alleen een stunt of een realisatie van een waanbeeld, maar een waarborg om zijn film adequaat verstaanbaar te maken over alle taalgrenzen heen. Deze formule voorkomt immers wanklanken veroorzaakt

door een mislukte dubbing of misplaatste ondertitels die door analfabeten lijken neergeschreven.

Natuurlijk mag ook het commerciële element niet onderschat worden. Dat zou zelfs doorslaggevend kunnen geweest zijn. Wie wil immers twee uur lang blijven luisteren naar de anderstalige commentaarstem van een onzichtbare acteur «achter de schermen», of naar onverstaanbare interviews? Wie is bereid een goed boek ondertiteling uit te lezen, omdat de buitenbeeldse stem niet voor zijn oren is bestemd?

Om te vermijden dat het publiek zich overdreven zou moeten aanpassen, verkiest Allen waarschijnlijk de omgekeerde formule: een kameleon-klankband die zich de taal der toeschouwers eigen maakt.

De prognose van de regisseur kan kloppen voor grote taalgebieden als het Frans en het Duits, waar elke filmdialogoog als «vanzelfsprekend» door een nationale tong vertaald wordt.

Behalve anderstalige culturen zijn er echter ook «andersdenkende». Kleinere taalgemeenschappen zijn in hun taalgevoelen vaak minder «chauvinistisch» — een woord zonder Nederlands equivalent! Omdat hun taal nooit een wereldtaal was, zijn zij meer «afgestemd» op de hele taalwereld en verkiezen de authenticiteit van de originele versie boven een voorgedrukte vertaling in dubbing.

Wie beseft dat Mia Farrow geen Nederlands praat, verlangt het ook niet van haar. Dit taalgevoelen werkt ook vice-versa: wij zouden het «ongehoord» vinden als Willeke van Amelrooy bij een mogelijke Mira-vertoning in Tokyo de teleurgang van de Waterhoek in het Japans zou gaan spelen.

De afkeer voor een stemtransplantatie in de vorm van dubbing is algemeen verspreid in het Nederlands taalgebied.

Wij illustreren deze uitspraak met de echo van een «ontstemd» persoon die zichzelf fonosofe noemt. Fonosofie noemt zij dan de analyse van het geluid en de waarneming van de gesproken taal en het onderzoek daarover.

#### Het persoonlijke van een stem

*Een stem is zuiver persoonlijk. Die stem hoort bij die bepaalde mens. Om je goed te realiseren hoe exact mens en stem bij elkaar horen, is het aardig om eens op de Duitse televisie Amerikaanse of Franse films te bekijken en te beluisteren.*

*Hier hoort men dan een karikaturaal ge-*

*beuren. Brigitte Bardots stem wordt vervangen door die van een Duits sprekende dame. Dit geldt voor alle spelers. Hun stemmen worden vervangen door de stemmen van Duitse acteurs. Zo heb je dus geen ondertiteling nodig. Wanneer ik zo'n film zie en hoor dan draai ik de knop om. Hier ervaar je op een griezelige manier hoe het zuiver individuele van de mens, nl. zijn stem wordt afgenomen en vervangen door een surrogaat. Een vergelijking met kunstbloemen dringt zich op.*

*De acteurs en actrices zijn als pratende plastic figuren op het tv-scherm. Het verwisselen van iemands stem door de stem van een ander, is meteen een verminking van de persoonlijkheid van de acteur of actrice.*

(Bierens de Haan, Elisabeth, «Fonosofie, het geheim van de stem». Ankh-Hermes, Deventer 1980. Ankertjesserie nr. 61.)

Er is echter een essentieel verschil tussen de «geanticiperde» dubbing, zoals Woody Allen die in zijn film incalculeert en de gebruikelijke nasynchronisatie in een andere taal. Allen heeft vooraf rekening gehouden met een anderstalige versie in elk «exportland», meer nog, ze werd door hem gepland, ze behoort a.h.w. bij de boodschap zoals die bij de zender vertrekt. Elke dubbing wordt bovendien door zijn agenten nauwlettend gesuperviseerd. Niets mag onder zijn label verpakt worden, wat hij zelf niet heeft voorzien.

Met de «oorkonde» wil hij een misvorming van zijn produkt vermijden, nl. een niet gewilde ruis in het communicatieproces. Daarom mag de dubbing niet «toevallig» worden uitgevoerd, al naargelang de plaatselijke gebruiken of de financiële middelen.

Een tweede onderscheid is de aard van de dubbing. De vertaling van het gesproken woord betreft hier grotendeels het commentaar in de film (een offscreen voice) en de interviews (een voice-over). Daardoor zal het publiek zich niet voortdurend hoeven ergeren aan een onvolmaakte lipsynchronisatie en een totaal doorprikt mimesis-effect. Er hoeft geen schijn meer hoog gehouden, er wordt niet gedaan alsof. De klankband verbergt niet dat de originele versie wordt naver-teld.

De werkelijkheidservaring kan zelfs worden versterkt door deze formule, die gebruikelijk is bij de vertaling van tv-repor-

tages. Zo lijkt de fictie in deze film werkelijkheid te worden en het verleden actualiteit.

### **De welsprekendheid van het visuele filmbeeld: naar een echte high-fidelity!**

De hierboven besproken variaties op het gesproken woord, zowel in originele versie als in vertaling, wijzen op een zekere vorm van experiment met de dialoog.

In verhouding tot de schakeringen en de dramatische effecten die reeds werden bereikt met het visuele beeld en de filmmuziek, wordt de meerledigheid van het gesproken woord echter weinig benut. Meestal dient het slechts als mime, als verwoording van wat in het verhaal wordt gezegd, zelden als artistiek expressiemiddel.

De spreektaal is bij vele cineasten blijkbaar blijven stagneren in het beginstadium van de cinema: de beschrijving van de werkelijkheid, de fotografische afdruk van de realiteit in beweging. «L'arroseur arrosé» kan je voortaan ook bezig HOREN, maar de verbeelding van Meliès, die de filmkunst inspireerde, heeft nog geen waardevol equivalent gevonden op de geluidsband van de spreekfilm.

In de mimesis daarentegen heeft het gesproken woord al een zekere perfectie bereikt, die de high fidelity welke de camera realiseerde in het visuele beeld kan evenaren.

De evolutie in de natuurgetrouwe weergave van klank en beeld gaat steeds crescendo:

- Op visueel gebied zijn er de opeenvolgende vergrotingen van het scherm: cinemascoop, cinerama en de projecties in reliëf op een reuzeschermbaan door meerdere projectoren, waarbij de toeschouwer de gewaarwording krijgt midden in de actie te zitten en a.h.w. een lijfelijke betrokkenheid bij het gebeuren ervaart. Dank zij de laserstraal wordt een holografische projectie binnen afzienbare tijd werkelijkheid: het driedimensionele beeld wordt niet meer «afgeschermd», het vult de ruimte.

Films in Dolby-stereo en in surround geven nu ook reliëf aan de klank.

- Het televisieschermbaan, dat aanvankelijk vaak het filmbeeld verminkte, zowel visueel als auditief, heeft een metamorfose ondergaan. De beperkingen van het scherm worden weldra opgeheven door de projectie op kamerbreedte. High definition tv zal een haarscherpe kwaliteit leveren en de klank krijgt een

delijk diepte in de stereo-televisie. Experimenten met reliëfuitzendingen zoeken nog naar een haalbare formule.

- De filmvertoning wordt minder tijd- en ruimtegebonden: videorecorder, beeldplaat en betaaltelevisie geven een keuze «à la carte», voor elk wat wils.

- De digitale codering biedt een grenzeloos perspectief zowel aan de mimetische als aan de expressiecodes van het audio-visuele beeld. Dit kan nu met optimale middelen worden opgenomen en weergegeven. Er is omzeggens geen signaalverlies meer. De speciale uitrusting van vele bioscoopzalen en de technische troeven van de jongste televisieontvangers maken een getrouwe reconstructie van de boodschap mogelijk.

Er blijft echter een grote lacune:

### **Het beeldspraakgebrek van de gesproken film: de vertaling**

Hoewel ook de klankband nu al zijn registers kan opentrekken, ligt hier de zwakke schakel in de film: het gesproken woord. De spreekfilm geraakt niet over de taalgrens zonder een hoge tol aan informatie.

De vertaling in dubbing of onderschriften blijft een eeuwige hindernis naar een volledige mimesis en expressie en leidt soms zelfs tot een «miscommunicatie».

#### **1. Ondertiteling**

Bij een film met onderschriften doet zich een eigenaardig proces voor, een «proces-verbaal» in de «letterlijke» zin van het «woord».

Het gesproken woord, de dialoog, maakt deel uit van de acteercode, het situeert zich dus op het niveau van de mise-en-scène waarvan het in hoofdzaak een mimetisch aspect uitmaakt. Dit auditief element wordt nu verder gecodeerd in onderschriften, die qua betekenis integraal deel uitmaken van de acteercode, maar die op dit niveau niet meer teruggevonden worden. Waar dan wel?

Het onderschrift behoort niet tot de laag van de buitenbeeldse tekst, want in se is het de schriftelijk weergave van de «binnenbeeldse» dialoog; evenmin behoort het tot het niveau van de beelddrager, noch mimetisch, noch expressief. Er wordt hier dus een storing, een noise-factor aan het beeld toegevoegd. Het oorspronkelijke filmbeeld wordt als het ware voorzien van een gebruiksaanwijzing.

Deze «verklarende teksten» vinden geen

plaats meer in de gelaagdheid waar zij thuis horen, nl. in die van de mise-en-scène; zij bieden zich dan maar willekeurig aan op het niveau van de beelddrager, in de optisch-akoestische laag, als een soort verpakking van het eigenlijke beeld.

Maar, zoals reeds gezegd, daar horen zij evenmin thuis: zij hebben immers geen bepaald expressieve of gevoelsgeladen functie: hun betekenis is gesitueerd binnen de acteercode (het mimetisch aspect van de mise-en-scène). Er heeft dus een dubbele verschuiving plaats:

- 1) van het niveau van de mise-en-scène naar dat van de beelddrager;
- 2) van de mimetische naar de expressiecode.

Wij hanteren hier begrippen en termen zoals die worden aangewend door Prof. J.M. Peters (1).

Bovendien zijn onderschriften meestal letterlijk misplaatst, ze worden onderaan op het beeld «in overdruk» geprojecteerd. Door een gebrek aan contrast worden ze dan vaak onleesbaar.

Andere oplossingen lijken nochtans mogelijk. François Chevassu stelt een eenvoudig alternatief voor, dat overigens goedkoop zou uitvallen.

*Nous voilà donc avec le doublage et le sous-titrage dos à dos. En apparence. Car il est évident que le sous-titrage actuel n'est guère améliorable. A cette nuance près, cependant, qu'il est inadmissible que l'on s'obstine, pour les films relativement récents, à écrire les textes sur l'image alors que l'on pourrait agir autrement sans complications techniques ni frais supplémentaires. On sait, en effet, que les films actuels sont dans le format 1,66. Seule la fenêtre de projection a été changée mais les projecteurs peuvent tout aussi bien projeter du 1,35. Par ailleurs la pellicule du 1,66 ménage un noir important entre deux images sur lequel il serait très facile d'inscrire les sous-titres. Il suffirait alors d'utiliser la fenêtre 1,35 à la projection pour avoir sur l'écran d'une part l'image entière sans altérations, d'autre part un texte toujours très lisible sur fond noir. Un enfant de dix ans comprendrait cela. Pas un distributeur ou un directeur de théâtre cinématographique. Je n'ai jamais pu voir qu'un seul film sous-titré dans ces conditions, il s'agissait d'un court métrage français parlé en langage imaginaire, Glissom butre (Pour du beurre). Cela ne résoudrait sans doute pas tous les problèmes mais*

*en améliorerait quand même quelques-uns, à la télé comme au cinéma. Mais il faudrait aussi que les responsables nous considèrent comme autre chose que des bêtes à consommer. Utopie, quand tu nous tiens... Comme je suis, par instant, atteint d'un optimisme béat qui me porte à croire que les arguments valables peuvent être entendus même des sourds, je me permets de signaler aux distributeurs (pour autant qu'ils lisent ce livre, ce qui m'étonnerait) que ce système a l'avantage financier de leur permettre d'utiliser le même master pour les tirages image des V.O. et des V.F. (2).*

## 2. Dubbing

Het systeem van de dubbing lijkt heel wat meer geperfectioneerd dan de «bijsluiter met onderschriften».

Hoe volmaakt de lipsynchronisatie ook wordt uitgevoerd, toch blijft er steeds een storende tweespalt tussen de originele stem van de acteur en de «donor» van de vertaalde versie, tenminste voor ons taalgevoel.

We laten het publiek zelf aan het woord. In «Beknopt Verslag» van «De Standard» (20.6.79) werd het resultaat gepubliceerd van een rondvraag naar de wensen van de Vlaamse lezer i.v.m. onderschriften of dubbing bij filmvertoning op televisie. Aanleiding van de twistvraag was de opmerking van een lezer waarom de B.R.T. niet zoals de Zuid-Afrikaanse T.V. anderstalige films laat dubben. De reacties uit de lezersbrieven staven onze stelling dat het Vlaams publiek zich minder stoort aan de vertaler dan aan de tolk, m.a.w. liever de schrijfwolkjes van het film-stripverhaal ontcijfert dan te moeten luisteren naar de onwaarschijnlijke klanken uit het soefleurshokje van de dubbing. Op dit laatste procédé werd erg negatief gereageerd. Allereerst mislukt de nasynchronisatie in een andere taal vaak, ondanks het talent en de routine van de «stuntman voor de dialoog», zodat de aandachtige toeschouwer bij «liplezen» een potsierlijke stottering constateert: een stuiptrekkende mond zonder stemgeluid of een doorpratend gemompel als de acteur zijn lippen reeds heeft gesloten.

*... «Alle lezers die over dit onderwerp schreven, wijzen er eensgezind op dat ze kregelig, nerveus en opgewonden raken omdat de mondbewegingen in nagesynchroniseerde films haast nooit overeenstemmen met de*

*klanken die je uit de luidspreker hoort komen.»*

Verder vindt men dat de sfeer medebepaald wordt door de eigen stem van de acteur of actrice. De Vlaamse toeschouwer heeft wel degelijk een «voorkeurstem» in deze verkiezingen tussen «mandataris» of «plaatsvervanger» van de dialoog.

*...«Elk acteur heeft zijn eigen stem en die stem hoort bij zijn imago.»*

*...«Kortom, kijk hoeveel sfeer van het origineel is overgebleven in de Duitse of Franse versies van de Muppet-show, en dan begrijp je direct waarom nasynchroniseren een vorm van verminken is, erger dan voettitels.»*

Bovendien wordt gewezen op de afstand die geschapen wordt tussen originele en vertaalde dialoog, tussen de gemoedstoestand van acteurs (actrices) en de passievolle omroeper (omroepster) van de dubbing.

*...«Bij de vertaling voor nasynchronisatie houdt men rekening met mondbewegingen die de acteurs maken: een bijkomende moeilijkheid die de kloof tussen vertaling en oorspronkelijke tekst nog groter dreigt te maken. Daarbij bestaat het gevaar dat de emoties die in de oorspronkelijke versie te horen zijn, worden toege-dekt onder de koele toon van studio-stemmen.»*

### **Mogelijke toekomstperspectieven: naar een integratie van de gesproken taal in de filmtaal, van originele en vertaalde versie?**

Zoals in het voorgaande aangetoond, evolueert het communicatieproces via de film (op bioscoop- en televisiescherm) naar een ongekende perfectie.

De technische ruis wordt bijna tot nul herleid. Anders is het gesteld met de semantische ruis van de film in vertaling. Totnogtoe slaagt geen enkele oplossing erin deze noise weg te werken tot een onwaarneembaar niveau. Afgezien van de vraag of dit wel nodig is en de pleidooien voor enerzijds authenticiteit (originele versie), anderzijds commercialiteit (dubbing, onderschriften), blijven ongekende mogelijkheden misschien onbenut. Sommige hiervan zijn reeds in een embryonaal of postnataal stadium.

— Technische vondsten bieden reeds de keuze een film te volgen in oorspronkelijke versie of in vertaling, zowel

auditief (dubbing) als visueel-grafisch (onderschriften).

- Naar analogie met de uitzendingen voor gehoorstoorden, kan een film op televisie al dan niet voorzien worden van een ondertitelingsstrook. Deze biedt in tegenstelling tot de bioscoopprojectie een degelijk contrast met de geschreven tekst. De kijker zelf beslist of hij deze vertaalde voetnoten oproept via een speciale toets. Anders dan in de bioscoop gaat het hier eerder om een soort «facultatieve pechstrook voor anderstaligen».

- Een gelijkaardige taalkeuzetoets bestaat er ook voor de auditieve vertaling. Bij stereo-tv-uitzendingen is het mogelijk via het ene kanaal de originele versie door te zenden en langs het andere de gedubde.

— Taalkundig zijn nog niet alle alternatieven uitgeput.

- Het lijkt weliswaar utopisch dat een kunstmatige wereldtaal als het esperanto ooit als natuurlijk zou overkomen in de gesproken film. Daarvoor zou die taal eerst gemeengoed dienen te worden als gesproken taal.

- Een gehele of gedeeltelijke vervanging van het ideografisch schrift door pictogrammen lijkt al evenzeer science-fiction.

— Psycho-linguïstisch kunnen de grenzen mogelijk ooit worden verlegd.

- Niemand kan bij voorbaat uitsluiten dat het menselijk brein ooit in staat zal zijn het proces van oertaal naar moedertaal in omgekeerde richting te doen verlopen. Zo zou ieder door een intuïtief-analogisch denken via het relais van een gemeenschappelijke taalwortel bvb. een ander taalprodukt kunnen begrijpen.

Of mogelijk gebeurt er een nieuw Pinksterwonder, waarbij elke luisteraar de originele versie verstaat in zijn eigen taal, een soort paranormaal (ver)taalwonder?

Jammer genoeg echter zal de hypothese die ik hier formuleer, nog niet op die manier verstaanbaar worden voor mijn anderstalige lezers-tijdgenoten.

### **Noten**

(1) PETERS, J.M., «Hiërarchie van de filmische codes», *Semiotiek van het beeld, in het bijzonder van de film*, CeCoWe, Leuven, 1978.

(2) CHEVASSU, François, «L'Expression Cinématographique», *Les éléments du film et leurs fonctions*. Collection Cinéma Permanent, Pierre Lherminier Editeur, Paris 1977.