

dubbing als een uitdrukking van nationalisme

martine danan

vertaling: steven wellens

Nasynchronisatie en het ondertitelen van films hebben meermaals aanleiding gegeven tot felle discussies betreffende de esthetische waarde en de linguïstische kwaliteit van het omgezette materiaal. Argumenten steunend op kwalitatieve criteria verklaren evenwel niet waarom bepaalde landen duidelijk voor "dubbing" kiezen, terwijl andere de voorkeur geven aan ondertiteling.

Dit artikel heeft als opzet het onderzoek naar de beweegredenen voor deze voorkeur in enkele representatieve Westeuropese landen. Om de betekenis van nasynchronisatie en ondertiteling ten volle te begrijpen, is het nodig om deze twee vormen van filmbewerking te beschouwen als linguïstische fenomenen enerzijds en als elementen van cinematografische expressie anderzijds. Ten einde ondertiteling en "dubbing" vanuit deze gezichtspunten te benaderen, zullen nationale karakteristieken van zowel filmproductie als taalpolitiek en -praktijk worden onderzocht. Het zal duidelijk worden dat de keuze van ofwel nasynchronisatie ofwel ondertiteling gebaseerd is op belangrijke factoren die zich uitstrekken tot de culturele en linguïstische identiteit van een land, en dat enkele duidelijke patronen voortkomen uit deze factoren.

DUBBING IN GROTERE LANDEN: MEER DAN ECONOMISCHE MOTIEVEN

Er lijkt in het vertalen van films een duidelijke dichotomie te bestaan tussen grotere en kleinere landen. Nasynchronisatie wordt algemeen aangewend in Frankrijk, Duitsland, Italië en Spanje. Engeland geeft eveneens de voorkeur aan "dubbing", maar hier stelt het probleem zich minder uitdrukkelijk vermits het merendeel van de geïmporteerde films van Amerikaanse makelij is en geen omzetting behoeft. Ondertiteling wordt voornamelijk toegepast in kleinere landen zoals België, Zwitserland, Nederland en de Scandinavische landen. Men heeft deze dichotomie vaak trachten te verklaren in termen van economische verschillen: nasynchronisatie - een veel duurdere en tijdrovende bezigheid - wordt toegepast in grotere en rijke landen, die kunnen rekenen op aanzienlijke ontvangsten. Ondertiteling daarentegen is de economische oplossing voor de kleine landen met beperkte markten.

De veronderstelling dat de keuze tussen nasynchronisatie en ondertiteling voornamelijk gebaseerd is op economische argumenten kan als dusdanig echter niet aanvaard worden. Want hoewel het voordeliger zou zijn om dezelfde versie uit te brengen in buitenlandse gebieden waar dezelfde taal wordt gesproken, wordt deze manier van distributie gewoonlijk niet toegepast. Zo worden bijvoor-

beeld nagesynchroniseerde films die in Frankrijk zijn uitgebracht, niet verdeeld in de Franssprekende delen van België en Zwitserland. In plaats daarvan worden de meeste films er gedistribueerd voorzien van tweetalige onderschriften (zoals Nederlands-Franse in België). Het ontbreken van algemeen aanvaarde Franstalige versies is des te verrassender, gelet op het feit dat de Franssprekende Zwitsers en Belgen geografisch vrij geconcentreerd leven en op cultureel gebied als ééntalige groepen functioneren.

Geleerden die geloven dat de voorkeur voor nasynchronisatie vooral gefundeerd is op het grotere economische voordeel, argumenteren eveneens dat de meeste kijkers, indien ze voor de keuze zouden worden gesteld, "dubbing" zouden prefereren. Zij stellen dat een "gedubde" film een grotere aantrekkingskracht bezit, omdat de meeste mensen liever geen onderschriften lezen. Een aantal studies gebaseerd op televisiekijkers spreekt echter de idee dat kijkers gekant zouden zijn tegen onderschriften, tegen. Deze studies tonen aan dat in landen waar ondertiteling overheerst, men ook de voorkeur geeft aan onderschriften en deze niet als een probleem ervaart (met uitzondering van oudere kijkers, die niet zo snel meer lezen). Anderzijds is het zo dat in landen waar nasynchronisatie wordt toegepast duidelijk deze presentatie de voorkeur geniet. Luykken (1987 : 61), bijvoorbeeld, meldt dat volgens een recent onderzoek 82% van de Nederlandse kijkers ondertiteling verkozen, tegenover slechts 36% van de Britse kijkers. Met andere woorden, men schijnt die methode te prefereren, waarmee men van in het begin te maken kreeg, en vervolgens ook aan gewoon is geworden.

De vraag blijft hoe aanvankelijk de keuze voor een welbepaalde bewerkingsmethode gevormd werd. Vermits "dubbing" een duurder en complexer proces is, kan men zich afvragen wat deze bijkomende kosten en inspanningen heeft gerechtsvaardigd. Zijn sommige landen minder bereidwillig geweest dan andere om ondertiteling te aanvaarden? Is er in bepaalde landen van overheidswege druk uitgeoefend op distributeurs om het toepassen van "dubbing" aan te moedigen? Hebben er, behalve het maken van winst, ook politieke of nationalistische overwegingen meegespeeld? Een antwoord op deze vragen kan enkel worden gevonden door de studie van de historische context van de eerste filmbewerkingen. Ook is het nodig om de houding van de verschillende Westeuropese overheden met betrekking tot filmproductie en -import (vooral vanuit Hollywood), van naderbij te bekijken.

BEGIN VAN DE FILMPRODUKTIE EN AMERIKAANSE OVERHEERSING

In de periode van de stomme film was het niet moeilijk om de tekst tussen de scènes te vertalen en de originele titels te vervangen. Vertalingsmoeilijkheden ontstonden pas bij de opkomst van de gesproken film in de late jaren twintig. Gedurende enkele jaren, tot 1932-33, trachtten Amerikaanse filmmaatschappijen het probleem op te lossen door het produceren van meertalige versies van dezelfde film. Met het oog hierop werden in het Franse Joinville reusachtige studio's gebouwd. Dezelfde filmset en hetzelfde scenario werden gebruikt door

regisseurs en acteurs uit diverse landen, en soms werden tot vijftien versies van één film gemaakt. Dit systeem, dat al vlug niet rendabel, inefficiënt en artistiek pover bleek (bepaalde produkties werden door het Franse publiek zelfs geboycot), werd evenwel vlug verlaten. De studio's te Joinville werden daarop omgebouwd en voorzien van "dubbing"-faciliteiten (Robinson 1973 : 174). Vanaf dat ogenblik dienden films, wilde men ze wereldwijd in omloop brengen, ofwel nagesynchroniseerd ofwel ondertiteld te worden.

Voor alle kleinere landen was de opkomst van de geluidsfilm allerm minst een goede zaak. De produktie van deze films vereiste immers veel hogere budgetten dan deze landen zich konden veroorloven. Zij werden eveneens benadeeld door een kleinere binnenlandse markt en ten gevolge van de taalbarrières werd het veel moeilijker om films uit te voeren naar de grotere landen. Zo verminderde de eigen produktie en nam de invoer massaal toe. Grotere landen waren beter uitgerust voor een eigen filmproduktie, maar werden eveneens geconfronteerd met zeer sterke concurrentie uit Amerika.

Het monopolie van Amerikaanse maatschappijen op de Europese filmindustrie was het grootst vanaf de vroege jaren dertig tot de vroege jaren vijftig. Wanneer, rond 1930, de geluidsfilm populair begon te worden, monopoliseerden Amerikaanse maatschappijen de opname-apparatuur en gedurende een aantal jaren trachtten ze de Europese landen te beletten met hen te concurreren (Robinson 1973 : 170-171). Niettegenstaande de tweede wereldoorlog een aanzienlijke invloed had op de filmproduktie en -handel, was de Amerikaanse export naar Europa na de oorlog sterker dan ooit. In 1945 werd de MPEA (Motion Picture Export Association) opgericht om de Amerikaanse heerschappij op de wereldmarkten te herstellen. Europese landen, wier economie door de oorlogspanningen fel verzwakt was, werden overstelpt met zowel nieuwe films als met de 2500 Amerikaanse films vervaardigd tijdens de oorlog. De Amerikaanse overheersing van de Europese markten bereikte zijn hoogtepunt tussen 1949 en 1952. Rond dat jaar begon de Amerikaanse industrie te tanen terwijl de grotere Europese landen protectionistische maatregelen hadden genomen (Gruback 1969 : 49-50).

PROTECTIONISME IN DE GROTERE WESTEUROPESE LANDEN

Grotere Europese landen trachtten zich al vroeg te beschermen tegen de Amerikaanse suprematie in de filmindustrie. Zij stelden importquota's in om hun eigen filmindustrie te beschermen tegen buitenlandse concurrentie. Al in 1925 nam Duitsland als eerste land maatregelen tegen de Amerikaanse filmimport, kort daarop gevolgd door Frankrijk (Gruback 1969 : 16). Tussen 1930 en 1939 werd in Frankrijk het aantal buitenlandse films dat ingevoerd mocht worden, strikt gelimiteerd. Dankzij deze maatregelen waren Franse films in 1938 goed voor 65 % van de opbrengsten op de binnenlandse filmmarkt (Andrew 1987 : 172).

Na Wereldoorlog II stelden Frankrijk, Italië en Spanje opnieuw strikte quota's in voor de import van films. Dit had tot gevolg dat het aantal ingevoerde Amerikaanse films in Italië daalde van 668 in 1948 tot 394 in 1950, en tot 285 "gedubde" films in 1951 (Gruback 1969 : 26). Een handelsovereenkomst tussen

Frankrijk en de U.S.A. stond vanaf 1948 een jaarlijkse invoer van 121 Amerikaanse films toe, uit een totaal van 186 nagesynchroniseerde films. Tot de vroege jaren zestig werden gelijkaardige akkoorden afgesloten in Frankrijk en Italië. Vanaf dat tijdstip achtte men het nemen van protectionistische maatregelen niet langer nodig (Gruback 1969 : 22-23). Italië en Frankrijk stelden ook taxen in op de geïmporteerde films, overwegend dat winsten gemaakt door Amerikaanse bedrijven dienden geïnvesteerd te worden in de lokale filmindustrie en ze stelden filmquota's op. In 1948, bijvoorbeeld, moesten in Frankrijk 5 op de 13 weken uit de theaterprogrammatie gereserveerd worden voor Franse films. Ook in Spanje nam men maatregelen om het aantal ingevoerde Amerikaanse films te beperken : in 1958 stelde dit land zelfs een puntensysteem in dat de verhouding regelde tussen het aantal films dat Amerikaanse verdelers mochten exporteren naar Spanje en het aantal Spaanse films dat zij ter compensatie zouden verdelers. Het protectionisme werd in Spanje langer in stand gehouden dan in andere grotere Europese landen - tot de late jaren zestig - omwille van de interne politieke situatie en een relatief zwakkere binnenlandse filmindustrie.

BINNEN- EN BUITENLANDSE FILMPRODUKTIE IN EEN AANTAL EUROPESE LANDEN TUSSEN 1951 EN 1962 (ZIE NAWOORD)

	Italië	West-Duitsland	Spanje	Zweden	Denemarken	Finland	Noorwegen	Nederland	Totaal
eigen produktie	1915	1164	877	309	182	254	138	N/A	
Import									
Amerikaanse	2613	2441	1162	2061	2209	2352	2251	2438	17527
Britse	482	461	307	581	458	442	625	670	4026
Italiaanse	N/A	372	340	198	133	256	203	393	1895
Franse	478	514	292	437	372	472	395	659	3619
Westduitse	293	N/A	153	230	428	367	346	749	2566
Zweedse	N/A	N/A	N/A	N/A	155	134	294	N/A	583
Totale import	4406	4768	2816	3765	3898	4419	4478	5232	
% eigen films	30,3%	19,6%	23,7%	7,6%	4,5%	5,4%	3%	N/A	
% geïmporteerde films	69,7%	80,4%	76,3%	92,4%	95,6%	94,6%	98%		

OVERHEIDSSTEUN VOOR FILMPRODUKTIE IN DE GROTERE WESTEUROPESE LANDEN

Terwijl de import van Amerikaanse films werd beperkt, moedigen Frankrijk, Italië, Spanje en Duitsland hun eigen filmindustrie sterk aan door het geven van actieve overheidssteun, leningen en subsidies. Statistieken betreffende filmimport en nationale filmproduktie tussen 1951 en 1962 (zie bijgevoegde tabel) maken duidelijk dat, ook al werden de Italiaanse, Duitse en Spaanse markten door Amerikaanse produkties gedomineerd, de eigen creaties een aanzienlijk deel van de totale filmproduktie uitmaakten. Hoewel het filmbedrijf in Spanje minder ontwikkeld was dan in de andere grote landen, verzekerden striktere importvoorschriften dat 23 % van de films, die in die periode in Spanje werden uitgebracht, van eigen makelij waren.

Andere statistieken tonen aan dat in Italië, dankzij steun van de overheid, in de periode tussen 1945 en 1953 ongeveer 800 films werden gemaakt en tussen 1958 en 1968 zelfs meer dan 200 per jaar. In Frankrijk steeg de productie van 72 films in 1945 tot 126 in 1953 (Robinson 1973 : 258). Het aantal uitgebrachte Franse produkties was er even hoog en, vanaf 1959, zelfs hoger dan het aantal Amerikaanse films in omloop (Gruback 1969 : 65). Frankrijk was eveneens het enige land waar de opbrengsten van Franse films tussen 1952 en 1966 ongeveer de helft van de totale opbrengst uitmaakten, en dit aantal was telkens beduidend hoger dan de ontvangsten voor Amerikaanse films (Gruback 1969 : 55).

In vergelijking met de grotere Europese landen hadden de kleinere landen een grote achterstand inzake eigen filmproductie (zie tabel). Ondanks hun kleinere afzetmarkten, voerden zij elk bijna evenveel Amerikaanse films in als Italië of West-Duitsland. Zij importeerden eveneens een niet onbelangrijk aantal Franse, Italiaanse en Duitse films.

NATIONALISTISCHE THEMA'S IN DE NA-OORLOGSE SPAANSE, DUITSE, ITALIAANSE EN FRANSE FILMS

Behalve het nemen van beschermende maatregelen tegen de Amerikaanse suprematie en het promoten van de eigen productie, bevorderden Frankrijk, Italië, Duitsland en Spanje eveneens het tot stand komen van een nationale filmindustrie, die het beeld van een sterke nationale identiteit naar voor diende te brengen.

Films onder Franco.

Als gevolg van Franco's niet aflatende greep op de macht hadden de meeste Spaanse films tot de jaren zestig een aantal simplistische nationalistische thema's gemeen. Eén van de belangrijkste onderwerpen was de officiële versie van de burgeroorlog, die werd voorgesteld als een heilige oorlog tegen de "verderfelijke" republikeinen. Een ander veelgebruikt genre was de oorlogsgeschiedenis, die het glorieuze verleden van Spanje in herinnering diende te brengen. Daarnaast combineerden folkloristische flamenco-films zowel populair vermaak, een vlucht uit de werkelijkheid en een bijzondere aandacht voor een duidelijk onderscheiden nationale cultuur (Higginbotham 1987 : 500). De overheid zorgde voor subsidies en bevorderde de distributie van dit soort films.

Films in het na-oorlogse Duitsland.

Voor de Duitse filmindustrie moeten de jaren 1945-1962 worden beschouwd als een overgangperiode, waarin de kunstenaars hun houding trachtten te bepalen tegenover 's lands verleden en zich bezighielden met het probleem van de nationale identiteit (Rentschler 1987 : 209). Eén van de dominerende thema's in de na-oorlogse Duitse film was dat van de mens als speelbal in handen van het Lot, meer bepaald de geschiedenis. Een belangrijk genre in de jaren vijftig was de zogenaamde "HEIMAT"-film : tussen 1947 en 1960 werden meer dan 300 van zulke films geproduceerd (1/5 van de totale Duitse productie). Deze films toonden paradijselijke beelden van groene landschappen, onaangestast

door verwoesting, die aldus voorzagen in de behoefte om de werkelijkheid van de dagelijkse grauwe heropbouw te ontvluchten (Rentschler 1987 : 215). Film-makers richtten zich eveneens naar voorbeelden uit het verleden, hetzij door de bewerking van literaire werken die de verloren gegane cultuur van voor W.O. I beschreven, hetzij door het opnieuw opnemen van populaire komedies en musicals uit de Weimar Republiek. Tegelijkertijd trachtten sommigen een vooruitziende blik op de toekomst te werpen door het presenteren van een optimistische kijk op de heropbouw. Tijdens de "Adenauer era" (1949 tot 1963), gekenmerkt door een hardnekkig anti-communisme en onvoorwaardelijke trouw aan het Amerikaanse model, werkten staatsleningen en -prijzen een overheidsgezinde filmproductie in de hand.

Films in het na-oorlogse Italië.

De na-oorlogse Italiaanse film werd wereldberoemd voor zijn kenmerkende neo-realistische stijl. Neorealistische films behandelden vooral sociale thema's zoals oorlog en armoede. Zij maakten gebruik van natuurlijke decors en niet-professionele acteurs, dit in tegenstelling met de studio's en het sterrensysteem in Hollywood. Vele commerciële films vormden neorealistische thema's om tot bespottelijke of melodramatische scènes die de grote massa aanspraken. Een erg succesvol genre was de komedie met sociaal-kritische ondertoon, die als de "commedia all' Italiana" bekend werd (Bondanella 1987 : 356). Aldus slaagden de Italiaanse filmmakers erin om, ondanks de overname van een aantal Hollywoodiaanse commerciële codes, een tamelijk authentieke vorm van nationale expressie tot stand te brengen.

Na-oorlogse Franse films.

De Franse films na W.O. II hadden impliciet een aantal nationalistische thema's gemeen. De Fransen zijn altijd van mening geweest dat zij in de filmkunst een culturele opdracht te vervullen hadden. De term "kwaliteit", voor het eerst gebruikt in 1935 om de toenmalige Franse film te omschrijven, was sinds 1945 effectief een retorische term geworden, vaak geplaatst tegenover het Hollywoodiaanse "kwantiteit" (Andrew 1987 : 171). Door middel van literaire adaptaties van Franse klassieken, het gebruik van met zorg uitgewerkte decors en ontwerpen en het inpassen van morele thema's poogden de filmmakers een portret te schilderen van een verrijnde en hoogstaande cultuur. Zo werden films een hulpmiddel om de Franse artistieke tradities en goede smaak, en indirect ook producten als parfum en haute couture (die konden uitgevoerd worden) aan te prijzen (Andrew 1987 : 172-173).

In de grotere Europese landen betekende de cinematografische productie heel wat meer dan louter een - belangrijk - onderdeel van de eigen industrie. Cinema werd beschouwd als een vitaal deel van de nationale cultuur. Door het oproepen van een groots verleden en het inspelen op nationale thema's waarmee de kijker zich kon verbonden voelen, werd de film een essentieel onderdeel van de door de overheid gepromoteerde nationalistische retoriek.

FASCISTISCHE OVERHEIDSCONTROLE VAN DE FILMINDUSTRIE

Film als ideologisch instrument.

In Duitsland, Italië en Spanje waren de grondslagen van de na-oorlogse filmindustrie een erfenis van de vroegere fascistische regeringen. Nazi-Duitsland en het fascistische Italië in de jaren dertig en veertig, en Spanje onder het vroege bewind van Franco, zorgden voor een strak toezicht op hun nationale filmproductie. De drie fascistische landen beseften zeer goed welke aantrekkingskracht en impact geluidfilms op de massa konden hebben. In hun streven om sterke nationalistische staten op te bouwen en de fascistische ideologie te verspreiden, nationaliseerden en reorganiseerden deze landen hun respectieve filmindustrieën en richtten zij infrastructures op die nog steeds van essentieel belang zijn voor hun huidige cinematografische industrieën.

Vanaf het ontstaan van het Derde Rijk werd de filmindustrie in Duitsland onder overheidscontrole geplaatst. Alle aspecten van filmproductie en -distributie vielen onder de bevoegdheid van het door de overheid geleide UFI, dat haar dochtermaatschappij UFA (Universum Film A.G.) controleerde. Het UFA viel onder het ministerie van propaganda, geleid door Joseph Goebbels. Zowel in Duitsland als in de bezette gebieden had film een dubbele functie: propaganda en escapisme. De markt voor Duitse films groeide van 250 miljoen kijkers in 1933 tot een miljard in 1942 (Robinson 1973: 220). Na de oorlog behield het UFA haar monopolie, ook nadat het vanaf 1956 een privé-onderneming werd.

Zoals Hitler in Duitsland, reorganiseerde Mussolini de filmindustrie in Italië. In 1935 richtte hij het Centro Sperimentale op, de grote filmschool in Rome, waar vele beroemde na-oorlogse Italiaanse regisseurs hun opleiding hebben genoten. De reusachtige Cinecittà Studio's, die ook vandaag nog een vooraanstaande rol spelen in de Italiaanse filmproductie, werden in 1937 door Mussolini gebouwd (Bondanella 1987: 347).

Ook Franco streefde naar strikte controle over de Spaanse filmindustrie, dit voornamelijk door het toepassen van een strenge censuur, tot in de jaren vijftig (wanneer hij, in een poging om de economische toestand te verbeteren, zijn bewind versoepelde).

Maatregelen ter bevordering van "dubbing"

Met betrekking tot de buitenlandse films die werden toegelaten, stelden deze landen ook richtlijnen op betreffende de versies die uitgebracht mochten worden. Nasynchronisatie werd dikwijls door de wet verplicht. Mussolini verbood elke "niet-gedubde" filmbewerking in zijn land. Ook Franco trad in het begin op tegen elke vorm van ondertiteling; vervolgens voerde hij een politiek die het nasynchroniseren duidelijk begunstigde. Overeenkomstig een akkoord uit 1955, konden Amerikaanse verdelers slechts 80 films per jaar naar Spanje uitvoeren. Van deze 80 dienden er 68 nagesynchroniseerd en de overige 12 ondertiteld te worden (Gruback 1969: 27). In Nazi-Duitsland werd "dubbing" systematisch bevorderd doordat het UFA het nasynchroniseren liet uitvoeren door werkloze

acteurs (Vöge 1977: 120). Tenminste in het begin was "dubbing" het gevolg van een openlijke overheidspolitiek die kaderde in een nationalistische ideologie.

NATIONALISTISCHE TAALPOLITIEK: TER VERDEDIGING VAN DE NATIONALE EENHEID EN GLORIE

De duidelijke voorkeur voor "dubbing" in een nationalistische context kan slechts ten volle begrepen worden na een onderzoek naar de in deze landen gevoerde taalpolitiek. De fascistische landen Spanje, Italië en Duitsland voerden een gelijkaardig beleid hieromtrent. Omwille van de nationale eenheid stonden zij op één gestandaardiseerde, nationale taal, en ze stonden minderheidsgroepen niet toe om hun eigen dialecten of talen te spreken. Deze politiek betekende een ongekende inspanning om een linguïstische en politieke eenheid die nog steeds broos was, te versterken. Voordat Franco aan de macht kwam, was men er in Spanje niet in geslaagd om machtige minderheidstalen zoals het Galicisch, Baskisch en Catalaans uit te roeien. In Duitsland had Hitlers meedogenloze pangermaanse politiek tot doel de vroegere Duitse grootheid en eenheid, kortstondig verwezenlijkt tussen 1890 en 1914, terug tot stand te brengen. In Italië kwam Mussolini aan het bewind op een tijdstip waarop regionale dialecten nog steeds zeer machtig waren en de idee van een nationale eenheid leken te ondermijnen.

Een gestandaardiseerde Franse taal daarentegen was altijd al een succesvol instrument geweest in het streven naar politieke en culturele centralisatie. Eeuwenlang hebben grammatici en leden van de Franse Academie het zuivere Frans gedefinieerd en verdedigd. In Frankrijk en in haar Afrikaanse kolonies werd het aan geen enkele andere taal toegestaan te wedijveren met het Frans, dat als een superieure, universele taal werd beschouwd.

Zelfs vandaag nog worden inspanningen gedaan om het Frans van elke bezoeiding te vrijwaren en de invloed van de Franse taal in de wereld te verzekeren.

Of er voor deze eeuw al dan niet een linguïstische en politieke eenheid bestond, het standaard Frans, Spaans, Italiaans en Duits hebben in ieder geval een gelijkaardige nationalistische rol gespeeld in de twintigste eeuw. Om op een nationalistische manier te functioneren, moet een taal volgens Fasold (1983: 77) de volgende zes hoofdkenmerken combineren:

- symbool van nationale identiteit voor een belangrijk deel van de bevolking
- algemeen gebruikt voor dagelijkse doeleinden
- algemeen en vloeiend gesproken in gans het land
- geen belangrijke alternatieve nationalistische talen in het land
- aanvaardbaar als symbool van authenticiteit
- aanknopng met het glorieuze verleden.

Dit besef van een "glorieus" verleden kan gecreëerd worden omwille van ideologische motieven en reflecteert dikwijls een geïdealiseerde geschiedenis. Een omvattende nationalistische retoriek, waartoe de cinematografische expressie behoort, bevordert het ontstaan van zulk gevoel van nationale trots.

NATIONALISTISCHE FUNCTIE VAN VERTALING

Een sterk nationalistisch systeem neigt naar geslotenheid en verwerpt of beperkt invloeden van buitenaf. Het eigen stelsel wordt immers aanzien als de belichaming van een standvastige en superieure traditie. Vertaling krijgt in zulk systeem een tweederangsrol toebedeeld en wordt toegepast volgens de normen die door het dominante type worden voorgeschreven (Toury 1986 2: 1122). Het opzet van vertaling in een nationalistisch kader is het zoveel mogelijk conform maken van het buitenlandse materiaal aan de eigen standaarden. Het is in die zin dat "dubbing" moet begrepen worden.

Door middel van nasynchronisatie poogt men de vreemde herkomst van een film te camoufleren, door de illusie te wekken dat de acteurs dezelfde taal als de kijker spreken. Films die op die manier zijn bewerkt, worden in zekere zin lokale produkties. In de jaarlijks gepubliceerde statistieken van de Italiaanse film-associatie telt men de nagesynchroniseerde buitenlandse films zelfs bij de "Italiaanse versie"-films. Vreemde uitdrukkingen worden gedwongen conform gemaakt aan het eigen normenstelsel en referentiekader. Zelfs een buitenlandse dialect zal omgevormd moeten worden tot een min of meer gelijkwaardig dialect uit het eigen systeem. Kortom, "dubbing" is een bevestiging van de suprematie van de nationale taal en haar onbetwistbare politieke, economische en culturele macht binnen de grenzen van het land.

Ondertiteling anderzijds is een extreme vorm van bron-georiënteerde filmbewerking. De kijker (die zelfs niet verplicht is om de onderschriften te lezen) wordt er door het gebruik van de oorspronkelijke geluidsopname telkens aan herinnerd dat de film van buitenlandse makelij is. Ondertiteling bevordert indirect het gebruik van een vreemde taal in een dagelijkse functie en creëert bovendien interesse voor buitenlandse culturen. Een extreem nationalistische maatschappij zou nooit kunnen dulden dat een vreemde taal zo gemakkelijk de massa zou kunnen bereiken en de eigen nationale taal zou beconcurreren.

BESLUIT

Ondertiteling en nasynchronisatie zijn twee vormen van filmbewerking die lijnrecht tegenover mekaar staan, omdat ze het produkt zijn van twee tegengestelde cultuurtypes. Ondertiteling beantwoordt aan een zwakker systeem dat openstaat voor buitenlandse invloeden. Nasynchronisatie is kenmerkend voor een nationalistisch stelsel waarin tegelijkertijd een nationalistische filmretoriek en taalpolitiek wordt bevorderd. Het onderdrukken of aanvaarden van de eigenheid van buitenlandse films is een maatstaf om te begrijpen hoe een land zichzelf ziet in haar relatie met andere landen en hoe belangrijk het haar eigen cultuur en taal acht. Verdere studies moeten uitmaken of "dubbing" als nationalistisch patroon ook van toepassing is op andere internationale filmmarkten. Is nasynchronisatie bijvoorbeeld algemene regel in Indië? Hoewel Indië een belangrijk filmproducent is van meertalige films, is het Hindi dominerend in de filmproduktie. Bovendien voert Indië films uit naar derde wereldlanden waar het publiek ongeletterd is. En hoe is de situatie in de Sovjetunie, eveneens een veeltalig land, maar met een sterk gecentraliseerde nationalistische structuur? Hoe ver-

hield het Argentinië van Peron, met zijn aanzienlijke Italiaanse immigrantenpopulatie, zich tot de fascistische Europese landen betreffende filmproductie en "dubbing"?

Een andere problematiek waaraan in verdere studies aandacht moet besteed worden, betreft televisie. Het vergelijken van het nationale televisiebeleid van de jaren vijftig en zestig met de toen gevoerde filmtaalpolitiek kan interessante parallellen opleveren, vermits de meeste tv-netwerken onder rechtstreekse overheidscontrole stonden. Men kan zich eveneens afvragen hoe de veranderende communicatiestructuur in Europa, gekenmerkt door steeds groeiende kabel- en satellietprogrammatie, zijn invloed zal hebben op de nationale netwerken. Op hetzelfde moment dat de Europese eenheid groeit, laten kleinere minderheidsgroepen zich meer gelden en eisen hun rechten op een regionale cultuur op. Men kan zich de vraag stellen hoelang de op Europees nationalisme gebaseerde patronen zullen blijven bestaan en welke nieuwe patronen aan de oppervlakte zullen komen? Zal in dat geval "dubbing" tot het verleden behoren?

NAWOORD

Dit cijfermateriaal werd gehaald uit drie typen van statistieken, ter beschikking gesteld door diverse officiële instanties. In bepaalde landen werd het feitelijke aantal geïmporteerde films gegeven, in andere het aantal uitgebrachte films. In sommige andere gevallen hebben de cijfers betrekking op gecensureerde films. Ondanks enkele tegenstrijdigheden, biedt de combinatie van dit cijfermateriaal een voldoende basis om de filmimport van diverse landen te vergelijken.

Een ander probleem betreft de preciese herkomst van de films, meer bepaald waar het gaat om coproducties en films met aanzienlijke buitenlandse investeringen. West-Duitsland, bijvoorbeeld, heeft een aparte categorie Frans-Italiaanse coproducties (285 films in de periode 1951-1962).

Cijfermateriaal hiervoor is gebaseerd op de volgende data: (vermeld in Gruback 1969: 39-51)

- Nationaliteit van geïmporteerde films - bron: Associazione Industrie Cinematografiche ed Affini (Italië)
- Nationaliteit van films, goedgekeurd voor vertoning - bron: Ministerio de Información y Turismo (Spanje)
- Nationaliteit van uitgebrachte films - bron: Spitzenorganisation der Filmwirtschaft (Duitsland)
- Nationaliteit van uitgebrachte films - bron: Sveriges Biografagareförbund en Sveriges Filmthyrareförening (Zweden)
- Nationaliteit van gecensureerde films - bron: Staten Filmcensur (Denemarken)
- Nationaliteit van uitgebrachte films - bron: Suomen Filvuokraajaliitto en Suomen Elokuvaomistojen Liito (Finland)
- Nationaliteit van uitgebrachte films - bron: Kommunale Kinematografers Landsförbund (Noorwegen)
- Nationaliteit van geïmporteerde films - bron: Nederlandsche Bioscoop-Bond (Nederland)

DANKWOORD

Ik zou op de eerste plaats José Lambert willen danken, directeur van het Penn-Leuven Instituut voor Literatuur en Culturele Studies. Hij gaf me de gelegenheid om de zomercursus van 1988 bij te wonen en deel te nemen aan zijn vertaal-seminarie, wat mij tot dit artikel inspireerde. Eveneens wil ik Dirk Delabastita van de K.U. Leuven en Johan Nootens van de BRT bedanken voor hun biblio-grafisch werk.

Tenslotte nog een dankwoord aan Rachel Russo van de RTBf, Marcel Brae-ckelere van de Titra-laboratoria en Marc van Calck van Ets. Dassonville voor de bespreking van hun ondertitelingstechnieken en het tonen van hun studio-faciliteiten.

LITERATUURLIJST

- Andrew, Dudley (1987), "France", in Luhr, William (Ed.), *World cinema since 1945*. New York, Ungar.
- Bondanella, Peter (1987), "Italy", in Luhr, William (Ed.), *World cinema since 1945*. New York, Ungar.
- Fasold, R. (1983), *The sociolinguistics of society*. London, Blackwell.
- Gruback, Thomas H. (1969), *The international film industry: Western Europe and America since 1945*. London, Indiana University Press.
- Higginbotham, Virginia (1987), "Spain", in Luhr, William (Ed.), *World cinema since 1945*. New York, Ungar.
- Luhr, William (Ed.) (1987), *World cinema since 1945*. New York, Ungar.
- Luykx, Georg (1987), "In other words - Part II", pp. 57-61 in *Cable & satellite Europe*.
- Rentschler, Eric (1987), "Germany", in Luhr, William (Ed.), *World cinema since 1945*. New York, Ungar.
- Robinson, David (1973), *The history of world cinema*. New York, Stein & Day.
- Toury, Gideon (1986), "Translation", in Sebeok, Thomas A. (Ed.), *Encyclopedic dictionary of semiotics*. 2 vols, Berlin.
- De Gruyter. Vöge, Hans (1977), "The translation of films: Sub-titling versus dubbing", *Babel* 23 (3): 120-125.