



Academiejaar 2008-2009

Humor en ondertiteling: De Britse sitcom als intercultureel gegeven

Masterproef voorgelegd aan de
Faculteit Letteren en Wijsbegeerte
Opleiding Taal- en Letterkunde
Nederlands – Engels
door

Sarah Van Landschoot

Stamnummer: 20050337

Afdeling Algemene Taalwetenschap

Promotor: Klaas Willems
Co-promotor: Kristof Baten

Dankwoord

Deze masterscriptie, het sluitstuk van mijn opleiding Taal- en Letterkunde Nederlands-Engels, kon slechts tot stand komen met de hulp en steun van een aantal mensen. Allereerst zou ik mijn promotor, prof. dr. Klaas Willems, willen bedanken voor zijn uitstekende begeleiding. Ik kon steeds bij hem terecht met mijn vragen en hij gaf me heel nuttige tips. Verder wil ik dhr. Kristof Baten, mijn co-promotor, bedanken voor de hulp bij het analyseren van de fragmenten uit het corpus. Ook richt ik een woord van dank tot Brigit Kooijman. Ze gaf me enkele fundamentele inzichten omtrent ondertiteling.

Ook wil ik de mensen bedanken die mij hebben gesteund in mijn studies. Mijn mama wil ik bedanken omdat ze altijd voor me klaar stond. Van haar heb ik de levensvreugde geërfd die mij de kracht en de moed geeft om aangeboden kansen met beide handen te grijpen en er ten volle voor te gaan. Ook Jürgen was er steeds voor me. Hij gaf me de vrijheid om mezelf te ontplooien en hij was mijn steun en toeverlaat op moeilijke momenten. Tot slot wil ik nog een dankwoord richten tot mijn familie en mijn vrienden, bij wie ik steeds terecht kon.

Abstract

This paper presents an analysis of the ways in which subtitlers manage to translate the humorous elements of the British sitcom. The first chapter discusses the difference between a word-for-word translation and a translation of the meaning. In the second chapter the restrictions of the medium are summed up. Moreover, we take a closer look to the strategies of the translator to deal with these restrictions. The third chapter is an analysis of the various forms of humour in the British sitcom *Coupling*. In this part, we consider the genre of the sitcom and the function of humour. The programme provides examples of the different subcategories. A crucial element in this case study is the distinction between verbal and referential humour. The fourth chapter aims to set out the importance of subtitles to bridge the differences between cultures.

Inhoudstafel

0. Inleiding	1
1. Is vertalen mogelijk?	2
2. Beperkingen bij ondertiteling.....	3
3. Studie van humor in <i>Coupling</i>	13
3.1 Coupling als vertegenwoordiger van de Britse sitcom.....	14
3.2 De maxims van humor	18
3.3 Verbale en referentiële humor.....	21
Verbale humor.....	22
▪ Woordspelingen.....	22
▪ Neologismen.....	27
▪ Associaties en versprekingen.....	30
Referentiële humor	31
▪ Beeldspraak	31
▪ Definities	33
▪ Personificaties.....	34
▪ Intertekstuele humor	34
▪ Stereotypes	36
▪ Dispreferred seconds en andere problemen in interacties.....	39
▪ Overdrijving	50
▪ Verrassingseffect	51
▪ Ironie	52
▪ Slapstick	53
▪ Absurde humor	55
▪ Ongewone technieken.....	56
Conclusie.....	57
4. Ondertiteling als een brug tussen culturen.....	58
5. Besluit	60

0. Inleiding

Het werk van ondertitelaars wordt dikwijls onderschat. Het publiek verwacht vaak een min of meer letterlijke vertaling van de dialogen, terwijl dat net niet mogelijk of wenselijk is bij ondertiteling. Ondertitelaars moeten met heel andere beperkingen omgaan dan bijvoorbeeld de vertalers van een boek. Niettemin slagen ze erin om veel films en programma's op zo'n manier te ondertitelen dat ze een even grote populariteit kunnen krijgen als in hun eigen cultuurgemeenschap. Vooral bij programma's waar er veel humor aan te pas komt, moeten de ondertitelaars creatief zijn. Blijkbaar kunnen veel ondertitelaars het grootste deel van de humoristische passages uit de brontaal overbrengen op het Vlaamse publiek. Het bewijs daarvan zijn de vele Engelstalige humoristische programma's op de Vlaamse televisie. Het is dan ook interessant om na te gaan hoe ondertitelaars te werk gaan, met welke problemen ze te kampen krijgen en wat de reacties zijn op hun werk. Voor mijn onderzoek, heb ik me toegespitst op het genre van de Britse situation comedy. Dat genre is in Vlaanderen immers erg populair, denken we maar aan series als *'Allo 'Allo* (1982-92), *Blackadder* (1983-9) en *Fawlty Towers* (1975-9).

Omdat *Coupling* gekenmerkt wordt door heel wat verschillende vormen van humor, fungeren de afleveringen van die sitcom als het corpus in deze analyse. De zes afleveringen van het eerste seizoen, uitgezonden in het jaar 2000, vormen het belangrijkste deel van het corpus. Af en toe wordt er verwezen naar afleveringen uit latere seizoenen om specifieke technieken of situaties aan te geven. De gebruikte fragmenten zijn telkens opgenomen in de tekst en bij de analyse van de ondertiteling staan de Nederlandse ondertitels van de DVD-uitgave eronder. Onder de transcripties staat er telkens een verwijzing naar het seizoen (bv. S01 wordt gebruikt voor het eerste seizoen) en de betreffende episode (bv. E01 wordt gebruikt voor de eerste episode). Vervolgens staat er een verwijzing naar het tijdstip waarop het fragment begint (bv. 11.05 betekent dat het fragment begint op elf minuten en vijf seconden).

In het eerste hoofdstuk wordt het verschil tussen een woord-voor-woordvertaling en een vertaling van de betekenis aangehaald. We bekijken de positie van de ondertitelaar in die discussie, om daarna te bestuderen op welke manieren ondertitelaars hun doel proberen te bereiken. In het tweede hoofdstuk wordt besproken welke beperkingen ondertitelaars ervaren en hoe ze daarmee omgaan. In het derde hoofdstuk gaat de studie van humor in *Coupling* van start. Eerst wordt er besproken in welke opzichten *Coupling* thuishoort in het genre van de

sitcom en op welke vlakken de serie afwijkt van de conventies. Vervolgens wordt er dieper ingegaan op de humor zelf. Het is opmerkelijk dat veel humor ingaat tegen het samenwerkingsprincipe van Grice zonder negatieve gevolgen. Ten slotte wordt het onderscheid tussen verbale en referentiële humor uitgelegd. Er worden van beide categorieën enkele subcategorieën besproken, telkens met één of meerdere voorbeelden uit de afleveringen van *Coupling*. Uit die bespreking zal blijken dat enkele vormen van humor rechtstreeks toegankelijk zijn voor het Vlaamse publiek, bijvoorbeeld slapstick of visuele overdrijving. Het zal ook duidelijk worden dat referentiële humor relatief gemakkelijk te vertalen is. Bij verbale humor moet de ondertitelaar creatiever te werk gaan. Gelukkig kan hij terugvallen op enkele strategieën om een humoristische stimulus in de ondertitels te krijgen. In het vierde hoofdstuk kijken we hoe ondertiteling een brug kan vormen tussen de Vlaamse en de Britse cultuur.

1. Is vertalen mogelijk?

Er zijn boeken vol geschreven over de vraag of vertaling mogelijk is en hoe een vertaling er dan precies zou moeten uitzien. Al in de Oudheid maakten Cicero en Horatius het onderscheid tussen een woord-voor-woord-vertaling en een vertaling van de betekenis. De spanningen tussen die twee vormen van vertaling blijven tot op vandaag bestaan. Het vertalen van de Bijbel zorgde voor hoog oplaaierende discussies. Het woord van God moest immers zo precies mogelijk van de ene naar de andere taal worden overgebracht. Hiëronymus heeft zich lange tijd bezig gehouden met het zoeken naar een goede vertaling voor het Nieuwe Testament. Hij wilde in principe geen woord-voor-woord-vertaling maken en stelde dat men de betekenis van een tekst in de vertaling op een vrije manier moest weergeven, maar bij de Heilige Schrift meende hij daarop een uitzondering te moeten maken. Niet iedereen nam echter vrede met de stelling van Hiëronymus dat men niet *verbum e verbo* moet vertalen, *sed sensum exprimere de sensu* (Willems 1995: 108; vgl. Bassnet 2000: 43-6). Tot op de dag van vandaag hebben vertalers het moeilijk om een evenwicht te vinden tussen een strikte, zo “letterlijk” mogelijke vertaling en een vrije vertaling van de betekenis. Maar van een zaak lijkt iedereen overtuigd: Hoe de vertaling ook gebeurt, er gaat altijd iets verloren.

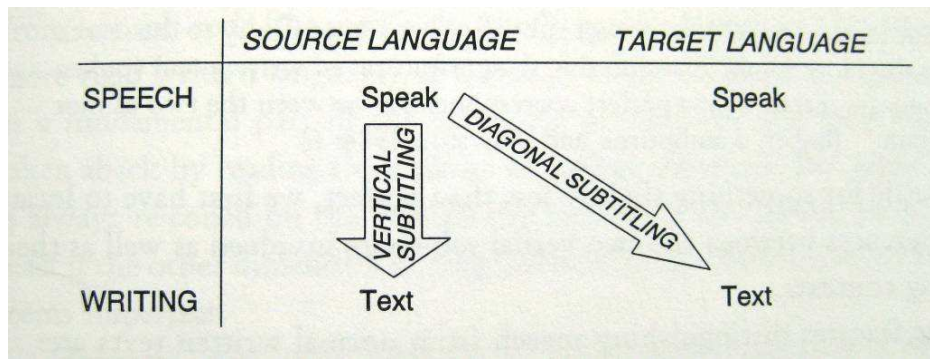
Interlinguale ondertiteling lijkt nog een grotere uitdaging te zijn. Letterlijk vertalen is bijna onmogelijk door de beperkte tijd en ruimte. Hendrik Gottlieb wijst er echter op dat ondertiteling niet moeilijker is dan het vertalen van een boek, maar dat ieder medium andere

beperkingen met zich meebrengt. Het verschil is dat literatuur een lange voorgeschiedenis heeft in onze cultuur. We zijn dus gewoon geraakt aan de beperkingen van het geschreven woord (Gottlieb 1997: 87). Ondertiteling heeft andere beperkingen dan het vertalen van boeken, maar het medium biedt ook enkele voordelen. Bovendien hebben ondertitelaars enkele strategieën ontwikkeld om met de beperkingen om te kunnen gaan. Aangezien een perfecte, volledige vertaling ook bij ondertiteling niet bestaat, moeten ondertitelaars zelf beslissen hoe ze de dialogen het best vertalen. De meesten kiezen er voor om in de eerste plaats de betekenis en de functies van de woorden over te brengen. De dialogen moeten niet zo letterlijk als mogelijk worden vertaald, ze moeten vooral begrijpbaar zijn: “Faithfulness is difficult enough to attain but a translation that is faithful but not comprehensible is no translation at all. Comprehensibility is therefore of prime importance” (Chan 2004: 69). Volgens Gottlieb is het ideaal om het doelpubliek de ervaring te geven die ze zouden hebben als ze de brontaal zouden kennen (Gottlieb 1997: 89).

2. Beperkingen bij ondertiteling

In 1929 bereikten nieuwe geluidsfilms een internationaal publiek. Om de films begrijpbaar te maken, gebruikten de maatschappijen de techniek van het dubben. Ze vervingen de originele dialogen door dialogen in de doeltaal. Dubben was echter een dure en tijdrovende bezigheid. Daarom ontstond ondertiteling als een goedkoper alternatief om films te vertalen. Niet alleen de economische voordelen speelden een rol, maar ook het feit dat de authenticiteit van het origineel (de combinatie van beeld en gesproken woord) werd behouden (Gottlieb 1997: 254-5).

Greet Michielsen definieert een ondertitel als “een selectieve vertaling van een stuk gesproken tekst op beeld” (1998: 32). De vertaling moet selectief zijn omdat ondertiteling, in tegenstelling tot andere vormen van vertaling, overgaat van gesproken naar geschreven taal (Gottlieb 2004: 86). Schematisch kan men dit als volgt weergeven:



Gottlieb (1997: 111) – Overgang van gesproken dialoog naar geschreven ondertiteling

Gesproken taal verschilt ten minste op twee fundamentele punten van geschreven teksten. Ten eerste staan de gesprekspartners in direct contact met elkaar. Dat zorgt ervoor dat er *impliciete verwijzingen* in de dialoog verwerkt zitten. Bij geschreven teksten moet de situatie daarentegen expliciet verwoord worden omdat de lezer niet bij de situatie betrokken is. Ten tweede heeft de gesproken taal *andere normen*. In spontaan taalgebruik komen er verschillende elementen voor die normaalgezien niet te vinden zijn in een geschreven tekst bv. pauzes, onderbrekingen, grammaticaal onjuiste zinnen enz. Ondertitels moeten wel recht doen aan de strekking, de toon, het register en de humor van het origineel en aan de tijd waarin dat speelt (Kriek 2002: 276), maar toch moet je daarmee opletten. Goede ondertitels mogen de kijker immers niet storen. De ondertitel moet dus wel een weergave zijn van de spreektaal, maar een aarzeling, een valse start of een stemverheffing worden niet opgenomen in de ondertitel. Als de eigenaardigheden van de gesproken taal in de ondertitel zouden worden geplaatst, dan zou dat voor verwarring zorgen (Gottlieb 1997: 112-3). De vreemde woorden of constructies zouden de kijker storen en de aandacht vestigen op de ondertitel zelf in plaats van op het beeld (Michielsen 1998: 35).

Susan: Uhm, isn't this the ladies?
Steve: Sorry, just uhm... just washing my hands
Susan: Is dit niet het damestoilet?
Steve: Ik wou m'n handen wassen.
 (S01E01 – 11.56)

De kijker pikt sommige van de niet-tekstuele aspecten op en neemt ze mee in de betekenis van de ondertitel (Reid 1991: 170). In het voorbeeld hoort de Vlaamse kijker de aarzeling van Steve, zelfs als hij geen goede kennis heeft van het Engels. De twijfel moet dus niet worden weergegeven in de ondertitels. Dit is een goed voorbeeld van het feit dat ondertiteling een fragmentarische weergave is van wat er daadwerkelijk gezegd wordt. Enkel de lexicale en de syntactische elementen van de dialoog worden ondertiteld. De prosodische

elementen kunnen slechts vaag worden geschetst door het gebruik van uitroeptekens, cursieve tekst enz. Het publiek moet dus luisteren naar de originele akoestische en visuele aanwijzingen om de betekenis van de ondertitels te achterhalen (Gottlieb 1997: 108). In het volgende voorbeeld hoort de kijker eveneens de stemverheffing van Jeff. De ondertitelaar gebruikt dan ook geen uitroeptekens. Om dezelfde reden worden frequent gebruikte, korte woorden zoals ‘no’, ‘yes’ en in het volgende fragment ‘nope’ niet vertaald. De reden daarvoor is esthetisch: ondertitels vragen altijd aandacht en daarom is de norm om niet te vertalen wat als bekend verondersteld wordt. Toch moet er altijd voldoende vertaald worden, zodat een dove of slechthorende het programma ook kan volgen (Kooijman 2000: aflevering 15). Blommaert zegt daarover: “Vaak is iemands mimiek al duidelijk genoeg. Ondertiteling is geen vervanging van de gesproken tekst, maar een ondersteuning bij wat het beeld biedt” (geciteerd in Kroon 1996).

Jeff: So, she doesn't understand a word I've been saying.
Alice: Nope.
Jeff: Result!
Jeff: *Dus ze heeft geen woord begrepen van wat ik heb gezegd.*
Jeff: *Resultaat.*
(S01E05 - 9.18)

Soms zijn er problemen bij het vertalen, omdat niet alles expliciet gezegd wordt:

In every text that one may want to translate, there will be information which is *implicit*; that is, it is not stated in an *explicit* form in the text itself. Some information, or meaning, is left *implicit* because of the structure of the source language; some because it has already been included elsewhere in the text, and some because of shared information in the communication situation. However, the *implicit* information is part of the meaning which is to be communicated by the translation, because it is part of the meaning intended to be understood by the original writer. (Beekman and Callow 1974: 38, italics as in original) (...) [Implicit information] will sometimes need to be made *explicit* because the source language writer and his audience shared information which is not shared by the receptor language audience. (Larson 1984: 42, italics as in original) (Gutt 2000: 83-4)

Goede ondertitels verzorgen wordt nog moeilijker als de vorm van de tekst een belangrijke rol speelt, zoals bij veel poëzie of humor. Ook ironie is moeilijk te vertalen, omdat er een verschil ontstaat tussen *said meaning* en *meant meaning*, i.e. wat gezegd wordt en wat bedoeld wordt. Britse sitcoms vormen dus een echte uitdaging. Ze bevatten veel meer woordgrappen dan Amerikaanse series, zegt Blommaert (geciteerd in Kroon 1996) Temeer omdat de kijker het live publiek hoort lachen als er iets grappigs te zien of te horen is. Concreet houdt dat in dat er op dat moment ook iets grappigs in de ondertitels moet staan. Weliswaar biedt het vooraf opgenomen lachsalvo ruimte voor creativiteit (Kooijman 2000:

aflevering 3), maar de ondertitel mag dan ook weer niet grappiger zijn dan het origineel (Kooijman, pers. mededeling¹). Bovendien is niet alle humor vertaalbaar. “Soms hebben grappen met het beeld te maken, soms wordt iets gezegd terwijl er ook een tekst op een bord te lezen is, en dan beseft je dat een aantal grappen verloren gaat voor wie de brontaal niet kent. Niks aan te doen” (Michielsens 1998: 34).

Verder moeten de zinnen ingekort worden. De grootte van een televisiescherm beperkt het aantal karakters tot 35 per regel. Om zoveel mogelijk van het beeld vrij te houden, is er een maximum van twee regels (Gottlieb 1997: 73). Bovendien is er een tijdslimiet. Doordat kijkers geschreven tekst minder snel verwerken dan gesproken tekst, worden ondertitelaars gedwongen om de tekst in te korten en er zaken uit weg te laten (Kooijman 2000: aflevering 1). De ondertitels geven dan enkel de hoofdgedachte mee van de gesproken woorden, zoals in het volgende voorbeeld:

Jeffrey: You still have a load of stuff at her flat; you might still have a wedding to go to together. You're under joint names in your friends' address books.

Jeffrey: *Je hebt nog spullen bij haar liggen.
Jullie moeten nog naar een bruiloft.*

(S01E01 – 3.19)

De ondertitels geven enkel de belangrijkste informatie. In het voorbeeld worden niet alle hulpwerkwoorden vertaald en het laatste deel van de opsomming wordt weggelaten. Dat is niet uit luiheid of onkunde, maar uit tijd- en plaatsgebrek. Op zich vormt de inkorting geen probleem: de kijker heeft genoeg aan de context om te begrijpen wat er wordt bedoeld. Helene Reid zegt daarover: “Onze taakomschrijving is namelijk niet ‘te vertalen wat er gezegd wordt’, maar wat er gezegd wordt zo te vertalen dat de kijker het kan lezen en tegelijk kijken” (Reid 1991: 167). De kijker heeft dus tijd genoeg om de gezichtsuitdrukkingen en de bewegingen op het scherm te volgen (Gottlieb 1997: 123). Doordat de gemiddelde Vlaamse televisiekijker wat Engels kent, gaat hij de ondertitels automatisch vergelijken met de originele dialoog. Jan Ivarsson (1998) vermoedt dat de kijker daarom zoveel reacties geeft op de ondertitels.

A person who reads a book in translation or sees a dubbed film must go to the original text to check what they suspect is a faulty translation, and very few people take this trouble, with the possible exception of the odd irate critic. The subtitler is in a much more vulnerable position, since the original is available for all to see and hear. (Ivarsson 1998: 108)

¹ In bijlage: Kooijman, Brigit. Pers. mededeling. “Om van de bank te rollen – humor in ondertitels.” Ging door op de Achtste Literaire Vertaaldagen (2006): Vertaaldagen vol humor, Bioscoop City/Movies, Utrecht.

Bijgevolg moet de ondertitelaar ervoor zorgen dat de ondertitels volgens een aantal verschillende criteria van een goede kwaliteit zijn. Gebaseerd op zijn ervaring geeft Gottlieb verschillende strategieën om goede ondertitels te maken (Gottlieb 1997: 75):

- **Uitbreiding** uitgebreider onder woorden gebracht, gelijkwaardige vertaling
 bv. cultuurspecifieke verwijzingen, etc.
- **Parafrase** anders onder woorden gebracht, gelijkwaardige vertaling
 bv. niet-visuele taalspecifieke fenomenen
- **Overdracht** volledig onder woorden gebracht, gelijkwaardige vertaling
 bv. ‘neutrale’ gesprekken in een traag tempo
- **Imitatie** identieke uitdrukking, equivalente vertaling
 bv. eigennamen, internationale begroetingen etc.
- **Transcriptie** overzetting, gelijkwaardige vertaling
 bv. niet-standaardtalige woorden etc.
- **Verschuiving** op een andere manier tot uitdrukking gebracht, aangepaste inhoud
 bv. muzikale of gevisualiseerde taalspecifieke fenomenen
- **Inkorting** ingekorte weergave, bondige vertaling
 bv. normale gesprekken
- **Uitdunning** beperkte weergave, verminderde inhoud
 bv. snelle uitspraak met wat gewichtigheid
- **Weglatting** weggelaten uitdrukking, geen verbale inhoud
 bv. snelle uitspraak van minder belang
- **Berusting:** anders onder woorden gebracht, vervormde inhoud
 bv. ‘onvertaalbare’ elementen

Van deze technieken wordt inkorting meestal gezien als het prototype van ondertiteling. Veel critici verwarren echter kwantitatieve reductie (dus minder woorden) met semantische reductie. Nochtans geeft een ingekorte ondertitel in principe de betekenis van het origineel en veel van de stilistische inhoud weer. Enkel redundante informatie wordt weggelaten. Als er belangrijke informatie verloren gaat, dan hebben we te maken met een uitgedunde versie of een weglating. Bij deze twee technieken kan veel informatie het doelpubliek toch nog bereiken door het beeld en de geluidsband. De ‘onvertaalbare’ elementen vormen uiteindelijk

ook bij ondertiteling het grootste probleem. De ondertitelaar krijgt dan te maken met gecompliceerde idiomen en andere cultuur- of taalspecifieke elementen die moeilijk te vertalen zijn. Die ‘onvertaalbare elementen’ zijn echter niet kenmerkend voor ondertiteling, aangezien andere vormen van vertaling dezelfde elementen kunnen bevatten (Gottlieb 1997: 75-6).

Een groot verschil met andere vormen van vertaling is de polysemiotische aard van films en televisieprogramma’s. Er zijn niet-verbale elementen aanwezig, met name beeld, muziek en effecten. De aanwezigheid van niet-verbale elementen kan zowel positief als negatief zijn (Gottlieb 2004: 253). Enerzijds beperkt de polysemiotische aard de vertaalmogelijkheden. Het gebaar van “I’ll cross my fingers” past immers niet bij het gebaar van “Ik zal voor je duimen” (Michielsen 1998: 32). Anderzijds kan het ook als iets positiefs worden gezien, omdat een ondertitelaar meestal uit het beeld kan afleiden hoe ambigue woorden vertaald moeten worden. Bovendien overlappen de gegevens van het beeld, de klankband en de ondertitel vaak. Dat leidt tot twee soorten redundantie. Aan de ene kant is er de intersemiotische redundantie die ervoor zorgt dat de kijker de ondertitels kan aanvullen met informatie van andere audiovisuele gegevens (het beeld en prosodische elementen uit de dialoog). Aan de andere kant is er de intrasemiotische redundantie die ervoor zorgt dat een ingekorte versie van wat er gezegd wordt de doeltreffendheid van de boodschap ten goede komt (Gottlieb 1997: 101).

	VISUAL TRACK(S)	AUDIO TRACKS
ORIGINAL VERSION:	PICTURE	DIALOG Music & Effects
SUBTITLED VERSION:	PICTURE SUBTITLES	Dialog Music & Effects

Gottlieb 1997: 74 – Ondertitels verschijnen op het beeld en zijn een aanvulling op de dialoog

Een ondertitelaar krijgt soms te maken met moeilijke passages, maar zijn ondertitel moet niettemin correct zijn. Bij boeken worden moeilijke vertaalproblemen vaak opgelost door de vertaling langer te maken of soms door een voetnoot met uitleg bij de tekst te plaatsen. Een ondertitelaar heeft die mogelijkheden niet. Bovendien kan hij de problematische passage niet weglaten om de vertaling te omzeilen (Ivarsson 1998: 107). Toch moet een ondertitel glashelder zijn, want de kijkers hebben geen tijd om de ondertitel te

herlezen en ze kunnen ook niet terugbladeren zoals bij een boek (Kooijman 2000: aflevering 4). Fouten hebben bij ondertitels dus een grote impact.

[A] delay, however short, can be disastrous in the case of subtitles. (...) By the time reading commences again the title may have disappeared, or have been replaced by a new subtitle. The viewer may not immediately understand the relation between this subtitle and the earlier ones, and this compounds the damage done by what was a minor error. (Ivarsson 198: 108)

Als een ondertitel te veel de aandacht trekt, heeft de kijker minder tijd om aan het beeld te spenderen. Elisa Perego meent zelfs dat de lijnovergangen niet arbitrair mogen zijn. Een arbitraire overgang kan er immers voor zorgen dat er verwarring ontstaat. Er kunnen ook ongewenste neveneffecten ontstaan en het verwerken van de tekst wordt moeilijker (Perego 2008: 214).

Bovendien moet een ondertitelaar voorzichtig omspringen met grof taalgebruik. Schunnige woorden komen geschreven heftiger over dan als je de termen gewoon hoort (Kooijman 2006). Je mag ook niet alles censureren. De gulden middenweg is om het equivalent te zoeken in de doeltaal (Ivarsson 1998: 126).

Sally: You let me dump a tripod, you bitch!
(S01E02 – 9.44)

Sally: *Je hebt toegestaan dat ik 'n driepoot dumpte.*

Helene Reid zegt dat termen als 'bitch' niet in de ondertitels worden geplaatst omdat ze in een ondertitel hun "oorspronkelijke betekenis" terugkrijgen (Reid 1991: 171). Dergelijk taalgebruik zou in de ondertitel dus schokkender overkomen dan in de spreektaal. Bij deze passage heeft de ondertitelaar ervoor gekozen geen vervangend scheldwoord te zoeken. De toon waarop Sally Susan verwijt, geeft de kijker genoeg informatie.

Een ondertitelaar moet niet alleen een dialoog van de ene naar de andere taal kunnen overzetten, hij moet zoals alle vertalers ook iets afweten van de cultuur van bron- en doeltaal. Parate kennis is dus heel belangrijk (Kooijman 2000: aflevering 8). In Engelse feuilletons wordt er regelmatig verwezen naar mensen, gebeurtenissen of producten die de Vlaamse televisiekijker niet kent (Reid 1991: 168). De begrippen gewoon overnemen kan zorgen voor informatieverlies. Bovendien mogen ze ook niet zomaar vernederlandst worden. Vernederlandsingen, ook wel batavomorfismen genoemd, leiden enkel tot verwarring (Kooijman pers. mededeling). In de eerste aflevering van *Coupling* discussiëren Jane en Steve over het echtpaar Crippen. In Groot-Brittannië weet iedereen dat dokter Crippen opgehangen is voor de moord op zijn vrouw. In Vlaanderen is dat niet het geval. Toch wordt de naam Crippen behouden in de ondertitels en dat geeft geen problemen om het gesprek te

volgen. Er wordt immers expliciet verwezen naar de zaak en de context geeft voldoende informatie om de grap te begrijpen.

Steve: Some relationships are supposed to end. There are some relationships the world is better off without, remember Crippen.

Jane: Here we go bring up Crippen again. You seem to forget, Steve, the Crippens enjoyed many happy years of marriage before he murdered her.

Steve: Please, listen to me.

Jane: They didn't give up straight away; they worked at it. That's the real lesson of the Crippens

Steve: He killed her and was hanged for her murder.

Jane: Well yes, eventually.

(S01E01 – 8.35)

Steve: *Er zijn relaties
waar niemand iets aan heeft.*

Herinner je je Crippen nog?

Jane: *Begin je weer over Crippen?*

*Crippen was heel lang gelukkig
getrouwd voordat hij haar vermoordde.*

Steve: *Luister...*

Jane: *Ze hebben het tenminste geprobeerd.*

Dat is de les van het echtpaar Crippen.

Steve: *Hij heeft haar vermoord
en is opgehangen.*

Jane: *Ja, uiteindelijk wel.*

Niet enkel de cultuur kan een probleem vormen om een tekst te vertalen. Bij een serie moet je doorgaans ook de voorgaande afleveringen gezien hebben. Soms wordt er impliciet of expliciet verwezen naar een vorige aflevering en dan moet je de begrippen op een consequente manier kunnen vertalen. Bv.:

Steve: Jeff, I know about the Giggle Loop, the Sock Gap, the Nudity Buffer and what you said to Audrey Watkins, believe me, there is nothing you can possibly say that would surprise me.

(S02E01 – 17.23)

Steve: *Ik ben op de hoogte van de slappe lach,
de sokkenkloof, de naakte buffer...*

en van wat je tegen Audrey Watkins zei.

Geloof me,

ik sta nergens meer verstoeld van.

In *The Man with Two Legs* verwijst Steve naar Jeffs theorieën uit de vorige episodes: de 'Giggle Loop' (S01E03), de 'Sock Gap' (S01E02) en de 'Nudity Buffer' (S01E05). De ondertitelaar kan die neologismen niet opzoeken in een woordenboek. Om een goede vertaling te maken, moet hij dus de intertekstuele verbanden met de vorige afleveringen kennen en expliciet maken. Bij deze ondertitels is dat echter niet gebeurd. 'Giggle loop'

werd in het eerste seizoen immers vertaald als de ‘giechelreeks’ en ‘Nudity Buffer’ als ‘naaktbuffer’. Hoewel ‘Sock Gap’ niet vertaald werd in de ondertitels van het eerste seizoen, is ‘sokkenkloof’ geen goede vertaling. Het gaat namelijk om het moment waarop een man het best zijn sokken uit doet, met name na het uitdoen van je schoenen en voor dat je je broek uit doet. Er zijn dus betere alternatieven mogelijk, onder meer het ‘sokmoment’.

Verder moet de ondertitelaar weten wat er wel en wat er niet vertaald moet worden. In *The Girl with Two Breasts* spreekt Jeff een Hebreeuws meisje aan. Omdat Jeff niet begrijpt wat het meisje zegt, worden haar woorden niet ondertiteld. Het publiek is dus niet alwetend, maar bekijkt de situatie vanuit het standpunt van Jeff. Jeff gelooft dat het meisje Shadayim heet, terwijl dat eigenlijk het Hebreeuwse woord voor ‘borsten’ is. Op het einde van de episode komt de tolk van het meisje naar Jeff toe. De ondertitelaar is echter niet consequent.

Alice: Hi, I was told you’d be here.
Alice: Is something wrong?
Jeff: Sorry, I was expecting Shadayim.
 (S01E05 – 27.02)

Alice: *Ik hoorde dat je hier zou zijn.*
Alice: *Is er iets?*
Jeff: *Sorry, ik verwachtte borsten.*

In dit geval heeft de ondertitelaar te veel vertaald. De kijker kan immers uit de context afleiden hoe Alice het woord ‘Shadayim’ begrijpt. Doordat het Hebreeuwse woord vertaald wordt, lijkt het alsof Jeff onbeschoft doet tegenover de tolk, terwijl het gewoon gaat om een misverstand. Steven Moffat wijst erop dat het van belang is om de personages goed te begrijpen: “you really have to believe and understand their delusion, what it is they have misunderstood” (Moffat 2005 Extra’s). Een ander voorbeeld is het feit dat personages woorden kunnen articuleren zonder geluid. Het publiek van de brontaal kan dan liplezen wat er gezegd wordt. De vraag is of die woorden in de doeltaal moeten ondertiteld worden of niet. In de aflevering *Inferno* zit de vriendenkring zwijgend te eten. Er worden enkele verwijtende blikken gegeven en wanneer Sally naar Patrick kijkt, vormt ze in stilte de woorden: “This is your fault”. Er verschijnt geen ondertitel. Enerzijds heeft de ondertitelaar gelijk om deze zin niet te ondertiteln. De meeste Vlamingen kennen genoeg Engels om de woorden te ontcijferen en een ondertitel zou misschien enkel de aandacht wegtrekken van het beeld. Anderzijds is het mogelijk dat er mensen zijn die de zin niet begrijpen en aangezien de woorden deel uitmaken van de conversatie, kan een ondertitel voor hen belangrijk zijn. Bovendien zijn er tal van mogelijkheden om de “stille” articulatie ook in de ondertitel weer te geven (bv. gebruik van haakjes zoals [...] voor en na de ondertitel).

Ook programmamakers maken het de ondertitelaars soms moeilijk. Ze zorgen er niet altijd voor dat de ondertitelaars een script van het programma krijgen. De ondertitelaar moet dus afgaan op wat hij/zij hoort en daardoor is de kans op vergissingen groter (Kooijman 2000: aflevering 4). De grafische titels vormen ook een probleem. Ze worden meestal onderaan het scherm geplaatst, waardoor de ondertitels een andere plaats moeten krijgen. Dat is ook het geval bij *Coupling*, vgl.:



Coupling – Flushed (Moffat 2000)

De titel van de episode verschijnt onderaan het scherm, terwijl Jeff aan het praten is. De ondertitelaar heeft ervoor gekozen om de grafische titel leesbaar te houden. Hij plaatste de ondertitels bovenaan. Enerzijds zorgt dat ervoor dat een belangrijk deel van het beeld wordt afgedekt. Anderzijds ligt het niet onmiddellijk voor de hand om ook de grafische titel te vertalen. Toch zouden de grafische titels vertaald moeten worden, want veel kijkers vinden het vervelend als dat niet gebeurt (Ivarsson 1998: 98). Een oplossing is om er voor te zorgen dat episodetitels verschijnen voor de personages aan het woord komen en dat grafische titels wat hoger worden geplaatst zodat er nog plaats is voor een vertaling eronder.

Met al deze moeilijkheden moet een ondertitelaar rekening houden zonder te lang te blijven stilstaan bij bepaalde problemen. De ondertitels moeten binnen een bepaalde tijd afgewerkt worden en als de vertaler niet genoeg ondertitels per dag produceert, verdient hij amper zijn boterham. Vertalers van alle soorten vertalingen staan natuurlijk onder druk van een deadline (Gottlieb 1997: 72), maar bij ondertiteling resulteert dat in zogenaamde halve vertalingen, i.e. vertalingen die te dicht aanleunen bij de brontaal. Dat is een negatieve evolutie, vindt Bartho Kriek. Te weinig zenders hebben geld over voor kwaliteit, vindt hij, terwijl ondertitels tot de meest gelezen teksten behoren en ze een grote invloed hebben op de evolutie van de Nederlandse taal (Kriek 2001: 8). In feite moet een goede ondertitel vertalen

wat er bedoeld wordt i.p.v. wat er wordt gezegd (Symposium Gent²). Het kost relatief weinig om een goede vertaling te maken, maar programmamakers willen de productiekosten van een film of televisieserie vaak zo goedkoop mogelijk houden. Slechte ondertitels kunnen de kwaliteit van een film of serie echter naar beneden halen. De kijkers kunnen die slechte ondertitels nochtans niet negeren, want ze zijn dwangmatige lezers. Zodra ze een tekst zien in hun taal, lezen ze die – of ze het nu willen of niet (Kriek). Goede ondertitels zijn dus van groot belang: ze storen minimaal en vergroten het kijkgenot. Bovendien doen ze weinig afbreuk aan het origineel, omdat de kijker nog steeds de originele klankband kan horen. Volgens Ivarsson zorgt dat ervoor dat het publiek vertrouwd raakt met de brontaal, vooral als ze al een werkende kennis van die taal hebben (Ivarsson 1998: 35).

Het probleem is wel dat veel lezers de ondertitel sneller lezen dan dat de acteurs de originele dialoog spelen. Om dat probleem op te lossen stelt Gottlieb persoonlijke ondertiteling voor. Dat houdt in dat een kijker kan kiezen tussen verschillende stijlen en niveaus van ondertiteling. Zo zouden snelle lezers er bijvoorbeeld voor kunnen kiezen om de hele dialoog ondertiteld te krijgen in een sneller tempo en het publiek dat een goede kennis heeft van de Engelse taal zou dan kunnen opteren voor ondertitels in de brontaal. Zo zou iedereen gebruik kunnen maken van een ondertiteling die aangepast is aan zijn behoeftes (Gottlieb 1997: 118-129). In principe is het mogelijk om het aanbod uit te breiden aangezien ondertitels relatief goedkoop zijn.

3. Studie van humor in *Coupling*

Via de studie van humor in *Coupling* kijken we met welke problemen een ondertitelaar te maken krijgt en hoe hij daarmee omgaat. Die studie gebeurt aan de hand van de Britse sitcom *Coupling*. Voor we nagaan welke vormen van humor er aanwezig zijn in *Coupling*, gaan we dieper in op het genre van de Britse sitcom en op de vraag hoe humor functioneert in interacties.

² Deze stelling werd geponereerd door Luc Vandingenen en Hans de Jong op het Symposium “Ondertiteling: mij niet gezien”, dat georganiseerd werd door het Departement Vertaalkunde (Hogeschool Gent) en het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken (Hogeschool Antwerpen). Het Symposium vond plaats in Gent op 9 oktober 2009 in het kader van het Filmfestival.

3.1 *Coupling* als vertegenwoordiger van de Britse sitcom

Coupling is een Britse sitcom geschreven door Steven Moffat. Het eerste seizoen verscheen in mei van het jaar 2000 op de BBC. Algauw werd *Coupling* erg populair in Groot-Brittannië. De serie werd in Vlaanderen uitgezonden op Canvas en kon ook daar rekenen op de nodige fans. In 2001 kreeg de sitcom de prestigieuze Silver Rose van Montreux en twee jaar later de British Comedy Award voor 'Best TV Comedy' (IMDB). De Standaard noemt *Coupling* één van de beste sitcoms: "De vinnige dialogen, het pittige tempo en de grote herkenbaarheid van veel scènes doen de reeks ver boven de gemiddelde sitcom uitstijgen" (De Standaard 27/04/06). In de Verenigde Staten van Amerika werd een nieuwe versie van *Coupling* gemaakt. De serie werd uitgezonden op een goed tijdstip en de programmamakers hoopten dat ze *Friends* zou kunnen vervangen. Algauw bleek echter dat de Amerikaanse remake helemaal niet zo populair was als de originele serie. Integendeel, na enkele afleveringen moesten de opnames worden stopgezet (Burrell 2003)

In de originele versie van *Coupling* maak je kennis met zes vrienden die verschillende meningen hebben over liefde en relaties. Herkenbare situaties worden uitvergroot en dat zorgt vaak voor komische gesprekken. Volgens Brett Mills steunt *Coupling* op het conflict tussen het verlangen naar een heteroseksuele relatie en het onvermogen om de andere sekse te begrijpen (Mills 2005: 121). De komische situaties die uit dat conflict voortkomen, zijn tegelijkertijd bevreemdend en herkenbaar. Zoals veel Britse sitcoms maakt *Coupling* gebruik van seksuele humor. Vroeger was de Britse censuur ten opzichte van seks over het algemeen veel strikter dan in de rest van Europa. Seksuele humor op het toneel of op het scherm kon enkel indirect, via insinuaties en dubbelzinnigheden. Nu is de regelgeving minder strikt, maar toch zijn de verborgen verwijzingen en dubbelzinnigheden nog steeds van groot belang (BFI). Ludovico Castelvetro wijst erop dat het niet grappig, maar eerder beschamend is om openlijk te spreken over genitalia of seks. Het is veel grappiger om te spelen met dubbele bodems en gebruik te maken van verborgen hints (verwijzing naar L. Castelvetro in Attardo 1994: 42). Niettemin is *Coupling* op dat vlak gewaagder dan zijn voorgangers, omdat de tijdsgeest dat toelaat (BFI).

Het begrip 'situation comedy' is moeilijk te definiëren. In de sitcoms is eenvoudig een sleutelwoord: ze hebben geen ingewikkelde plots en ze zijn voornamelijk gebaseerd op hachelijke situaties, vandaar de naam. Een moeilijke situatie geeft aanleiding tot verschillende kleine probleemsituaties. De humor komt voort uit de pogingen van de karakters om uit de kleine situaties weg te geraken (Duncan 2006: 296-7). In de aflevering

Flushed bijvoorbeeld onderneemt Steve heel wat pogingen om het uit te maken met Jane, terwijl zij net koppig vasthoudt aan hun relatie. Susan wil ondertussen meer te weten komen over Steve en vraagt wat uitleg aan Jeff, maar Jeff is bang dat Susan en Steve over hem zullen praten en laat hen geen moment alleen.

Veel sitcoms delen enkele eigenschappen, maar voor elk kenmerk zijn er ook heel wat uitzonderingen. De meeste mensen hebben een notie van wat een sitcom is en de term is wijdverspreid (Staiger 2000: 5). Een werkbare definitie geven, blijft echter een moeilijke taak. Larry Mintz definieert een sitcom als volgt:

A half-hour series focused on episodes involving recurrent characters within the same premise. That is, each week we encounter the same people in essentially the same setting. The episodes are finite; what happens in a given episode is generally closed off, explained, reconciled, solved at the end of the half hour (...). Sitcoms are generally performed before live audiences, whether broadcast live (in the old days) or filmed or taped, and they usually have an element that might almost be metadrama in the sense that since the laughter is recorded (sometimes even augmented), the audience is aware of watching a play, a performance, a comedy incorporating comic activity. The most important feature of sitcom structure is the cyclical nature of the normalcy of the premise undergoing stress or threat of change and becoming restored (...). This faculty for the 'happy endings' is, of course, one of the staples of comedy, according to most comic theory. (L. Mintz, geciteerd in Mills 2005: 26-7)

Sitcoms zijn en blijven erg populair in de televisiewereld. De humor trekt het hedendaagse publiek aan en doordat een aflevering niet lang duurt, is het gemakkelijk om je aandacht erbij te houden. Omdat de afleveringen alledaagse problemen op een luchtige manier presenteren, slagen ze erin de kijker te ontspannen. Een andere verklaring voor de populariteit zijn de personages. Enerzijds zorgen ze voor identificatie, anderzijds voor een gevoel van superioriteit doordat hun gebreken enorm worden uitvergroot (Staiger 2000: 2). Deze eigenschappen maken vele sitcoms tot een groot succes. Bovendien komen de Britse sitcoms spontaner over doordat er bij de opnames een live publiek aanwezig is. Sue Vertue vindt het gelach van een live publiek veel beter dan een lachband. Ze wijst erop dat mensen op heel verschillende manieren lachen: er is onder meer een begrijpend lachje als ze iets doorkrijgen, er is ook een daverend gelach of een geschokt gelach enz. De kijker thuis hoort dus de echte reacties (Moffat 2005 Extra's).

De structuur van een sitcom-aflevering is heel eenvoudig. De *teaser* of de *proloog* zet de aflevering in gang en trekt de kijker in het verhaal. De *eerste act* introduceert het probleem of de hachelijke situatie. Elke protagonist wordt zich bewust van het probleem en verergerd het door erbij betrokken te geraken. Het einde van deze act is vaak dramatisch met een humoristische twist. In de *tweede act* proberen de protagonisten normaalgezien om het

probleem op te lossen. Die moeite heeft echter een averechtse uitwerking, wat leidt tot een ommekeer in het verhaal. De ommezwaai is vaak onverwachts voor zowel de protagonisten als het publiek en het leidt tot de climax of de oplossing van het probleem. De sitcom sluit af met een *epiloog*. Het is een korte scène om de losse eindjes van het verhaal aan elkaar te knopen. Meestal geeft het ook aan dat de protagonisten in hetzelfde schuitje zitten (Duncan 2006: 300-1). Bij *Coupling* zijn niet alle protagonisten even sterk in het probleem verwickeld. Dat komt omdat er zes hoofdrolspelers zijn, wat eigenlijk veel is voor een sitcom. In de eerste aflevering zit de structuur als volgt in elkaar:

- Teaser:

Steve slaagt er niet in om het uit te maken met Jane. Susan vertelt Sally dat haar vriend Patrick met haar wil praten.

- Eerste act:

Jeff zegt dat Steve zich niet druk moet maken om Jane's verleidingspogingen. Er is immers nog een afbouwperiode waarin nog veel mogelijk is. Die afbouwperiode noemt Jeff 'the zone'. Als Jane Steve echter blijft verleiden, is zij een 'unflushable', iemand waar je niet vanaf komt. Steve probeert het nogmaals uit te maken met Jane, maar zij verleidt hem door te zeggen dat ze lesbische trekjes heeft. Ondertussen ruziën Susan en Patrick. Patrick vindt dat hun relatie te snel gaat. Susan dacht echter dat ze enkel wat plezier maakten, ze sprak immers ook af met andere mannen. Patrick zegt daarop dat ook hij andere afspraakjes heeft gehad. Susan reageert geschokt omdat Patrick het serieus met haar meende en haar toch nog bedrogen heeft. Daarom maakt ze het uit, maar hij blijft nog wat in de bar hangen. Jeff noemt hem een 'unflushable'. Nu Patrick weer single is, besluit Sally haar kans te wagen. Steve en Jane trekken zich terug in de toiletten. Wanneer Steve uit het w.c.-hokje komt om een condoom te kopen, loopt hij Susan tegen het lijf. Terwijl Jane op Steve zit te wachten, spreekt hij af met Susan.

- Tweede act:

Jeff gaat er niet mee akkoord dat Steve afspraakjes maakt terwijl hij nog in 'the zone' van Jane zit. Op het werk vraagt Susan Jeff uit over Steve. Jeff heeft een geschiedenis met Susan en hij is bang dat ze op haar date met Steve over hem zal praten. Ondertussen probeert Steve het via het antwoordapparaat met Jane uit te maken, maar het bandje is vol voor hij dat kan duidelijk maken. Op de avond van de date kijkt Jeff geen moment meer van Steve's zijde. Bovendien heeft Jane uitgezocht waar Steve heen ging en ze is hem gevolgd. Tot overmaat van ramp komt Susan te

vroeg aan in het restaurant. Ze is verward omdat Steve nog een vriendin blijkt te hebben. Jane wordt boos op Steve omdat hij een date heeft met een andere vrouw en ze maakt het uit. Op het einde van de act komen Sally en Patrick het restaurant binnen. Ze waren van plan om in hetzelfde restaurant uit eten te gaan.

- Epiloog:

Susan wil Steve onder twee ogen spreken, maar Jeff wil daar niet van weten. Uit frustratie zegt Susan: “God! What do I have to do here? Beg? Show you a breast?” Jeff begrijpt de ironie niet en gaat akkoord. Patrick wil meekijken omdat hij nu een ex is. Sally, Jane en Steve besluiten om zich bij hen aan te sluiten. Uiteindelijk toont Susan een borst, maar net op dat moment komt er een ober om te zeggen dat het restaurant volzet is. Hij staart even naar Susan en zegt daarna dat hij nog wel iets kan regelen. Ten slotte gaan de zes personages aan tafel.

Bij sitcoms vormt elke episode een afgerond geheel. In tegenstelling tot soaps is het dus niet erg als een kijker een of meerdere afleveringen gemist heeft. Bovendien zijn de personages erg statisch. Er doen zich wel onderlinge conflicten voor, maar die hebben nooit een grote impact. Ook de setting is erg stabiel, maar dat is om praktische redenen. Omdat de makers van een situation comedy slechts beschikken over beperkte budgetten, maken de meeste sitcoms gebruik van enkele vaste decors (Baker 2003: 23). In *Coupling* komt de vriendenkring samen in een plaatselijk café. Het statische karakter van een sitcom vloeit voort uit het feit dat de verhaallijn altijd terugkeert naar de uitgangssituatie. Die opbouw noemt Alexander Dhoest een “cyclische verhaalstructuur (Dhoest 2006: 74). Toch hebben enkele sitcoms ook overkoepelende verhaallijnen (Mills 2005: 27). Bij *Coupling* veranderen de relaties tussen de personages en heb je in enkele episodes verwijzingen naar de voorgaande afleveringen.

Jeff: How are you feeling?

Steve: Flushed.

(S01E06 – 26.49)

Jeff: Hoe voel je je nu?

Steve: Doorgespoeld.

De trouwe kijker ziet in Steves antwoord een verwijzing naar de eerste episode waarin Jeff de term ‘unflushable’ introduceert. Het is niet noodzakelijk om die verwijzing op te merken, maar het geeft wel een grappige wending aan het verhaal. Sitcoms met dergelijke overkoepelende verhaallijnen noemt Dhoest “serialised series” (Dhoest 2006: 72).

Alle sitcoms hebben ten minste één iets met elkaar gemeen: ze proberen allemaal humoristisch uit de hoek te komen. Vaak is iets grappig, omdat het afwijkt van onze verwachtingen. Volgens Dhoest kan humor dan ook omschreven worden “als een spel met codes” (Dhoest 2006: 72). De codes verschillen echter van cultuur tot cultuur en van taal tot taal. De taak van de ondertitelaar is dan ook om het grappige element zo goed mogelijk over te brengen van de ene taal naar de andere. Hij moet enerzijds de kloof dichten tussen twee soorten ontvangers – in dit geval de Engelssprekende gemeenschap en de Vlamingen. Anderzijds krijgt hij te maken met twee manieren van overdracht: luisteren naar de dialogen in je moedertaal versus ondertitels lezen in je moedertaal terwijl je luistert naar de originele dialogen (Gottlieb 1997: 189). Bij humor is het overbruggen van die taalkloof niet altijd een gemakkelijke opgave.

3.2 De maximes van humor

Humor kan men omschrijven als een speciale vorm van communicatie: de maximes van Paul Grice worden doorbroken, maar dat heeft geen negatieve gevolgen. Hoewel de spreker één of meerdere maximes doorbreekt, is de ontvanger zich daar niet meteen bewust van. Daarom gelooft hij dat hij “normale” betrouwbare informatie krijgt (Attardo 1994: 276). Grice definieert vier maximes die normaalgezien noodzakelijk zijn voor een goede communicatie. Enkele voorbeelden uit *Coupling* tonen aan hoe de maximes doorbroken kunnen worden (definities uit Grice 1989: 26-7). De ondertiteling heb ik er niet bij geplaatst, omdat die er hier weinig toe doet.

- Maxime van Kwantiteit
 1. Zorg ervoor dat je voldoende informatie geeft aan de ontvanger (zoveel als nodig is voor het gesprek)
 2. Geef niet meer informatie dan nodig is.

Jeff: Listen, do yourself a favour. When you get to her flat, check out her remote controls.

Steve: Her what?

Jeff: Her remote controls, you know, for a telly, video, sound system. Check them out.

Steve: Why?

Patrick: (joins the conversation) Are you talking about Susan’s remotes?

Jeff: Oh yeah.

Patrick: Amazing, isn’t it?

Jeff: Scary.

Patrick: Scared me too. I didn't realize a woman could be that shameless.
(S01E02 – 10.15)

Dit gesprek gaat in tegen het maxime van kwantiteit omdat Jeff niet genoeg informatie geeft. Hij vertelt niet waarom de afstandsbedieningen gecontroleerd moeten worden en daarom begrijpt Steve weinig van het gesprek. Het publiek lacht meteen na de raad van Jeff, omdat Jeff een vreemde tip geeft zonder de nodige uitleg te verstrekken. Ook na de laatste zin van het fragment lacht het live publiek, omdat Patrick en Jeff zo opgaan in het gesprek zonder Steve verder in het gesprek te betrekken.

- Maxime van Relatie: wees relevant

Patrick: She's mad, isn't she? Jane - totally bonkers?

Steve: Oh, yeah...

Jeff: The thing about Jane, the thing that you've got to understand...

Steve: Oh god!

Jeff: No! Hey, this is relevant! Okay! Imagine like, there's this big, like, bus crash outside your house...

Patrick: Bus crash?

Jeff: Bus crash, yeah... And it was all supermodels on board, right? And Helen Mirren. And you had to build just one supermodel out of the wreckage or one Helen Mirren. And you decided to use just the best bits, which might seem a bit heartless but, you know, these things have to be done in the real world. And as luck would have it you've got all the right bits. You don't have like, no heads and three asses. Which would be great if you like asses. It'd be rubbish for a modelling career or screen nudity... Actually that'd be great for screen nudity... Yeah, but, anyway... So, if you built your new supermodel or your new Helen Mirren out of all the best bits then why, why did Claudia Schiffer shag David Copperfield?

Steve: Relevant, you said?

Jeff: It is relevant, it's bloody relevant! There's a supermodel who shags total prats and I don't know where she lives!

(S01E06 – 2.10)

Patrick en Steve zijn aan het praten over Jane. Jeff neemt het woord en geeft aan dat hij wil verderbouwen op het gesprek. Daarna begint hij over een busongeval. De ontvangers (zowel Steve en Patrick als het sitcom-publiek) geloven dat Jeff het samenwerkingsprincipe volgt en uiteindelijk iets zal vertellen over Jane. Na zijn hele uitleg wordt echter duidelijk dat zijn vraag niets met het gesprek te maken heeft.

- Maxime van Wijze: wees duidelijk.

1. Vermijd onduidelijkheid.

2. Vermijd dubbelzinnigheid.

3. Wees kort (wees niet langdradig als dat niet nodig is)
4. Wees ordelijk.

Susan: Patrick, I need you!

Patrick: Excellent! When and where?

Susan: I want you to be my date at Steve's ex-girlfriend's aunt's funeral.

Patrick: I like it! Then... I can be the pizza boy, you could be working late...
(S01E03 – 14.41)

In *Coupling* ontstaan er heel wat humoristische situaties door ambigue zinssneden. In het voorbeeld vraagt Susan Patrick om een gunst, terwijl Patrick haar vraag ziet als een seksspelletje. Als ze uitlegt wat de gunst inhoudt en dus extra informatie geeft, heeft Patrick nog steeds niet door dat ze het letterlijk bedoelt. Het vorige fragment (Jeff die praat over het busongeluk) doorbreekt trouwens ook het maxime van wijze. Hij praat immers niet op een korte en ordelijke manier. Een uitspraak kan dus ingaan tegen meerdere maximes tegelijk.

- Maxime van Kwaliteit: Zorg ervoor dat je bijdrage waar is.
 1. Als je weet dat iets niet juist is, zeg je het beter niet.
 2. Als je voor iets niet voldoende bewijs hebt, zeg je het beter niet.

Jane: Could you remind lovely Susan that Jill and I are vegetarians.

Steve: You're what?

Jill: You're not a vegetarian.

Jane: I'm bi-vegetarian.

Jill: What? That doesn't exist. It's not possible. .

Jane: I'm an emotional vegetarian, Jill. You know, I know a lot of vegetarians and we tend to like the same films. Do you have a problem with that?

Jill: You never finish your greens and you could suck a whole pig through a straw.

Jane: I'm not exclusively vegetarian, Jill, if that's what you're trying to say. Vegetarianism for me is about saying 'Yes' to things... even meat.

Jill: No, it isn't.
(S01E04 – 13.21)

Jane probeert haar psychologe met leugens te manipuleren. Jill weet echter dat ze liegt en dat zorgt voor een conflict.

De ontvanger gaat er altijd vanuit dat zijn/haar gesprekspartner het samenwerkingsprincipe volgt. Als de zender één of meerdere maximes doorbreekt, leidt dat vaak tot een conflict. De ontvanger kan er dan immers niet zeker meer van zijn dat de uitspraken van de spreker betrouwbaar zijn. Toch is er een groot verschil tussen humor en leugens. Leugens leiden bijna altijd tot conflicten, terwijl humor communicatief meestal succesvol is. Volgens Victor

Raskin is de verklaring eenvoudig: humoristische conversaties hebben een eigen set maximes (verwijzing naar V. Raskin in Attardo 1994: 206). Wanneer de ontvanger zich realiseert dat hij misleid werd, zal hij de informatie opnieuw interpreteren op basis van de humoristische maximes en gepast reageren. De ontvanger kan de uitspraken dus herkennen en begrijpen als humor (Attardo 1994: 271-286). Er zijn vier humoristische maximes (verwijzing naar V. Raskin in Attardo 1994: 205-6):

1. Maxime van Kwantiteit: Geef precies zoveel informatie als nodig is voor de grap.
2. Maxime van Relatie: Zeg enkel wat relevant is voor de grap.
3. Maxime van Wijze: Vertel de grap op een efficiënte manier.
4. Maxime van Kwaliteit: Wat je zegt moet verenigbaar zijn met de humoristische wereld.

Humor is dus communicatief succesvol omdat het een variant op het samenwerkingsprincipe volgt.

3.3 Verbale en referentiële humor

Nu duidelijk is waarom humor communicatief succesvol is, wil ik dieper ingaan op de verschillende soorten humor. In navolging van Cicero maak ik een onderscheid tussen referentiële en verbale humor (verwijzing naar Cicero in Attardo 1994: 28). Referentiële humor is enkel grappig door de inhoud, de verwoording doet er niet toe. De ondertitelaar moet bij deze vorm van humor dus enkel de inhoud van de ene taal naar de andere taal overbrengen. Referentiële humor is met andere woorden relatief gemakkelijk interlinguaal en intersemiotisch te vertalen. Bij verbale humor daarentegen, is naast de inhoud ook de fonologische realisatie van belang. De ondertitelaar kan bij deze vorm van humor enkel vertrouwen op toevallige overeenkomsten tussen de twee codes of hij kan een gelijkaardige vorm van betekenis/klank- correlatie proberen te verkrijgen (verwijzing naar A.-M. Laurian in Attardo 1994: 95-6). De grens tussen beide categorieën is niet altijd duidelijk, omdat referentiële humor eveneens op een specifieke manier verwoord kan worden (Attardo 1994: 96). Tzvetan Todorov wijst erop dat alleen vertaling kan aantonen of iets behoort tot de verbale of de referentiële categorie (verwijzing naar T. Todorov in Attardo 1994: 54). Je moet dus geval per geval bekijken. Hieronder geef ik een indeling van de humor in *Coupling* om aan te tonen waar de vertaalproblemen liggen. Het is niet de bedoeling om een

allesomvattende analyse te geven. Soms zijn er combinaties van de categorieën of overlappings mogelijk. De bespreking van verschillende categorieën zal aantonen waar de grootste problemen zitten voor een ondertitelaar.

- **Verbale humor**

Bij verbale humor is de stimulus beperkt tot een kleiner publiek (Chiaro 1992: 7). Het grappige element zit in de verwoording en het is erg moeilijk om dat element te behouden in een parafraze of vertaling. Toch is dat geen onmogelijke opdracht. Een ondertitelaar moet bij deze vorm van humor enkel een functionele vertaling zoeken. Dat houdt in dat de vertaling de brontekst zodanig vervormt dat hetzelfde effect in de doeltaal bereikt wordt (Attardo 1994: 29).

- Woordspelingen

Woordspelingen zijn een belangrijke subcategorie van verbale humor. Bij nauw verwante talen, zoals het Nederlands en het Engels, zijn er soms overeenkomsten die ervoor zorgen dat een woordspeling gemakkelijk kan worden vertaald (Attardo 1994: 29). Dat is echter niet altijd het geval en daarom kunnen woordspelingen een bron van ergernis worden voor de ondertitelaar. Dirk Delabastita definieert woordspelingen als volgt:

[W]ordplay is the general name indicating the various textual phenomena (i.e. on the level of performance or *parole*) in which certain features inherent in the structure of the language used (level of competence or *langue*) are exploited in such a way as to establish a communicatively significant, (near)-simultaneous confrontation of at least two linguistic structures with more or less dissimilar meanings (signifieds) and more or less similar forms (signifiers). (Delabastita 1993: 57)

Een woordspeling roept dus verschillende scripts op. Een script is een netwerk van achtergrondinformatie over een bepaald entiteit: een object, een gebeurtenis, een actie ... Het geeft de spreker informatie over hoe een bepaalde entiteit georganiseerd wordt, wat de onderdelen zijn enz. (Attardo 2001: 2-3). Volgens Salvatore Attardo is de combinatie van verschillende betekenissen op zich geen bron van humor, want in een taal is ambiguïteit eerder de regel dan de uitzondering. In de meeste gevallen zorgt de context er dan voor dat uitspraken ondubbelzinnig gemaakt worden (Attardo 1994: 94). Met behulp van de context kiest de luisteraar er het script uit dat het meest voor de hand ligt. Als dat niet lukt, dan overlappen de scripts geheel of gedeeltelijk en dat kan leiden tot een humoristische invalshoek:

When it comes to lexical play using the options mentioned above, the joker has simply to find an environment in which to place an item which is already two-faced in its own right. In other words, rather than render an item ambiguous by meddling with the item itself, it is the situation around the item which has to be adapted to contain the duplicity already inherent in the focus item. (Chiaro 1992: 38)

Niet alle ambigue zinnen zijn echter een bron van humor. Het kan zijn dat de context het simpelweg niet mogelijk maakt om de zinnen ondubbelzinnig te maken (Attardo 1994: 133). “Ambiguous, metaphorical, figurative, allegorical, mythical, allusive and obscure texts present overlapping scripts, but they are not necessarily (if at all) funny” (Attardo 1994: 203). De overlapping van twee scripts is dus geen voldoende voorwaarde (Attardo 2001: 18). Een tweede voorwaarde voor humor is dat de overlappende scripts in meer of mindere mate tegengesteld moeten zijn aan elkaar. Alleen dan kan een stuk tekst als grappig gezien worden (Attardo 2001: 18). Een duidelijk voorbeeld hiervan is het telefoongesprek tussen Steve en Susan:

Steve: Look ...I was just wondering, would you like to meet up sometime? Or alternatively I could never phone you again and emigrate.
Susan: How about tomorrow night?
Steve: Great!
Susan: I suggest New Zealand!
(S01E02 – 4.00)

Grice stelt dat elke spreker opgevoed is om zich aan de vier conversationale maximen (kwantiteit, kwaliteit, relevantie en wijze) te houden, ook als die op een specifieke geïntendeerde (en als dusdanig ook gepercipieerde) manier worden doorbroken om via zogenaamde implicaturen te communiceren (Grice 1989: 30). “How about tomorrow night?” is dubbelzinnig en gaat dus in tegen het maxime van wijze. Het gesprek kunnen we grotendeels inpassen in twee scripts (DATEN, EMIGRATIE). Bovendien zijn de overlappende scripts tegengesteld aan elkaar: AFSPRAAKJE/AFWIJZING. Daardoor voldoet het gesprek aan Attardo’s voorwaarden en kan het beschouwd worden als een humoristisch fragment. Steve neemt aan dat Susan het samenwerkingsprincipe volgt en denkt bijgevolg dat ze antwoordt op zijn vraag om met hem uit te gaan. Ook de kijker gaat ervan uit dat DATEN hier het actieve script is. Susan stemt schijnbaar in met zijn voorstel en Steve is opgelucht. Daarna volgt echter een “script-switch trigger”, dat is een element uit de tekst dat ervoor zorgt dat de betekenis van het ene naar het andere script overgaat (term van V. Raskin, geciteerd in Attardo 2001: 18). Door Susans suggestie gaan we ogenblikkelijk over naar het script van EMIGRATIE, en dat zorgt voor de humoristische stimulus.

Om een woordspeling succesvol te vertalen, moet de ondertitelaar twee mogelijke scripts oproepen en die tegenover elkaar plaatsen. Dat hoeft niet altijd op dezelfde manier te gebeuren. Delabastita (1993) reikt enkele mogelijkheden aan om woordspelingen te vertalen. Hij benadrukt dat het model verder verfijnd moet worden en dat het mogelijk is om twee of meer technieken met elkaar te combineren (Delabastita 1993: 191). Hieronder worden de types afzonderlijk besproken.

woordspeling in brontaal ⇒ gelijkaardige woordspeling in doeltaal

Een eerste mogelijkheid is dat de woordspeling uit de brontaal wordt vertaald met een gelijkaardige woordspeling in de doeltaal. De woordspelingen kunnen verschillen op het vlak van fonologie, het lexicon (polysemie, idiomen) of de grammatica (morfologie, syntaxis) (Delabastita 192). Het volgende fragment komt uit de aflevering *Sex, Death and Nudity*. Jane's tante is net overleden. Ze klopt bij haar ex Steve aan om troost te zoeken. Hij legt uit dat zij nu een ex van hem is en dat hij er dus niet altijd meer voor haar kan zijn. Jane loopt boos naar buiten en schreeuwt naar Steve. Een rokende buurman volgt het gesprek.

Jane: What the hell do you take me for, Steve? I'm not trying to lure you back into bed with my dead aunt.

Steve: (looks at his neighbour) That could be so easily misinterpreted.
(S01E03 - 7.36)

Jane: *Waar zie je me voor aan? Ik ga je niet verleiden met m'n dode tante.*

Steve: *Dat kan makkelijk verkeerd worden opgevat.*

De brontekst speelt met de dubbele betekenis van de syntactische structuur. De zin kan zowel letterlijk als figuurlijk worden opgenomen. Ook de Nederlandse vertaling heeft een ambigue tegenhanger. Toch is er een betekenisnuance. In het Nederlands zou de tweede betekenis zijn dat de dode tante daadwerkelijk aanwezig is bij de verleidingspoging. Dat is echter veel verder gezocht. De Engelse dubbelzinnigheid kan op een betere manier bewaard worden in het Nederlands: "Ik probeer je niet opnieuw in bed te krijgen met mijn dode tante". Die oplossing kan echter niet gebruikt worden door plaatsgebrek (zie: Beperkingen bij ondertiteling).

woordspeling ⇒ geen woordspeling

Het kan ook zijn dat de woordspeling uit de brontaal niet vertaald wordt. Als het gaat om een horizontale woordspeling kunnen beide betekenissen weergegeven worden in de doeltaal. Gaat het echter om een verticale woordspeling, dan kan de vertaler beide betekenissen proberen weer te geven in aparte zinsneden. Een andere mogelijkheid is het vertalen van één betekenis, terwijl de andere betekenis wordt weggelaten (Delabastita 203-4). Die laatste werkwijze komt bij het ondertitelen meer voor, omdat plaats en tijd beperkt zijn. In de eerste aflevering van *Coupling* beschrijft Jeff een ‘unflushable’. Die term gebruikt hij voor liefjes waar je niet vanaf lijkt te kunnen komen. Volgens Jeff is Jane een ‘unflushable’. Steve probeert het verschillende keren met haar uit te maken, maar het lijkt maar niet te lukken. Op een gegeven moment probeert Steve zijn relatie telefonisch te beëindigen. Jane neemt de telefoon niet op en Steve spreekt dus iets in op haar antwoordapparaat. Hij somt allerlei goede kenmerken van haar op om de klap minder groot te maken. Net wanneer hij wil zeggen dat het uit is, staat het antwoordapparaat vol. Wat later komt Jane naar hem toe en ze vertelt dat ze zijn boodschap heeft gekregen.

Jane: Hello gorgeous. I got your lovely message you know I feel quite flushed.

(S01E01 – 20.55)

Jane: *Wat een lieve boodschap.
Ik moest ervan blozen.*

In het Engels wordt er gespeeld met de dubbele betekenis van ‘flushed’. Aangezien de ondertitelaar die ambiguïteit niet kan overbrengen in het Nederlands, heeft hij ervoor gekozen om één betekenis te behouden en de andere betekenis weg te laten. De referentie aan ‘unflushable’ gaat wel verloren, maar dat stoort de kijker niet. Te meer omdat het live publiek na de woordspeling niet luidop gelachen heeft. Dat kan twee oorzaken hebben. Enerzijds kan het zijn dat de zin niet dubbelzinnig bedoeld was. Dat lijkt echter onwaarschijnlijk, aangezien de titel van de aflevering ‘Flushed’ is en er in die episode vaak gerefereerd wordt aan ‘flushed’. Anderzijds kan het ook zijn dat het live publiek de woordspeling niet grappig genoeg vond om luidkeels te lachen. Dat is het verschil met een lachband: de intentie van de auteur is niet zo belangrijk, want als het publiek de passage niet grappig vindt, zal het ook niet lachen.

woordspeling ⇒ verwant retorisch patroon

Een derde strategie van de ondertitelaar is laten zien dat hij zich bewust is van de woordspeling in de brontaal en proberen om hetzelfde effect te bekomen aan de hand van een verwant retorisch patroon.

Susan: One swallow doesn't make a summer. (S01E01 - 01.23)

...

Steve: One swallow does not make her my girlfriend. (S01E01 - 01.36)

betekenis 1: zwaluw

betekenis 2: slikken

Susan: *Je kunt ook te vroeg juichen.*

...

Steve: *Je kunt ook te vroeg zuigen.*

assonantie

De parallelle structuur uit het Engels wordt in het Nederlands overgenomen. In het Nederlands is er echter geen enkel woord dat de dubbele betekenis van 'swallow' kan uitdrukken. Daarom wordt die ambiguïteit gecompenseerd via assonantie.

zin met de woordspeling ⇒ niet vertaald

In enkele gevallen kan het ook zijn dat de zin uit de brontaal die een woordspeling bevat, helemaal niet vertaald wordt. Deze techniek komt niet of heel weinig voor in *Coupling*. Dat is op zich erg logisch. Bij een boek kan er moeilijk gecontroleerd worden wat er precies is veranderd of weggelaten, maar de kijker van een ondertitelde serie heeft er wel altijd het origineel bij. Hij hoort dat er iets gezegd wordt en vaak hoort hij ook het gelach van het live publiek. Het zou dan ook vreemd zijn als een personage iets grappigs zegt zonder dat het ondertiteld wordt. Bovendien heeft de ondertitelaar altijd de optie om een moeilijk te vertalen woordspeling weg te laten, maar de inhoud van de zin wel weer te geven. Het is immers de bedoeling dat het publiek de serie kan volgen, ook al gaat hier en daar een grap verloren. De eerder vermelde techniek om een woordspeling weg te laten in de vertaling (woordspeling ⇒ geen woordspeling) is dus bij ondertiteling vaak een beter alternatief.

woordspeling brontaal wordt overgenomen in de doeltaal

Het is ook mogelijk dat een woordspeling in de brontaal onvertaald wordt overgenomen in de doeltaal. Dat gebeurt enkel als het doeltaalpubliek over genoeg kennis beschikt om de woordspeling in de brontaal te begrijpen. Deze techniek wordt minder gebruikt in ondertitels,

maar het is wel mogelijk. In het eerste seizoen van *Coupling* heb ik geen voorbeelden gevonden.

categorieën die vrijwel niet gebruikt worden in ondertitels

Delabastita bespreekt nog drie andere categorieën die niet voorkomen bij *Coupling*. Een eerste categorie is het creëren van een woordspeling in de doeltaal wanneer er geen woordspeling in de brontaal staat. Bij ondertitels komt deze techniek vrijwel niet voor, omdat je als ondertitelaar niet grappiger mag zijn dan het origineel (Kooijman 2000: aflevering 2). Een extra woordspeling maken, zou dus overbodig zijn. Een tweede categorie is het toevoegen van een woordspeling. Deze categorie komt niet voor bij ondertitels omdat er geen tijd en ruimte is voor het toevoegen van tekst. Bovendien heeft de kijker er het origineel bij zodat toevoegingen moeten corresponderen met het beeld en met de geluidsband (bv. het live publiek dat lacht). Een derde categorie is het toevoegen van redactionele technieken. Bij een boek kan een woordspeling bijvoorbeeld worden uitgelegd in een voetnoot. Bij ondertitels is er geen plaats voor voetnoten. Omdat een sitcom daar niet het geschikte medium voor is, komen geen van deze categorieën voor bij *Coupling*.

▪ Neologismen

Naast de onderverdeling van Delabastita zijn er nog andere vormen van taalhumor. Zo komen er heel wat neologismen aan bod en dan vooral bij de theorieën van Jeff. Vaak wordt een neologisme gevormd om uitdrukking te geven aan nieuwe situaties of voorwerpen. De zaken waar Jeff een nieuw woord voor bedacht heeft, zijn meestal erg ver gezocht.

<u>The Zone:</u>	de afbouwperiode na een relatie. ('de zone') (S01E01)
<u>Unflushable:</u>	een liefde waar je maar niet vanaf komt ('niet door te trekken') (S01E01).
<u>Porn buddies:</u>	een goede vriend die na je dood de pornografie uit je huis verwijdert voor iemand anders het kan vinden ("Your best friend's dead, but there's a bright side to it") ('verbondsmaatjes') (S01E01).
<u>The Sock Gap:</u>	een belangrijk deel van het voorspel: het moment waarop je het best je sokken uitdoet, namelijk na het uitdoen van je schoenen, maar voor het uitdoen van je broek (onvertaald) (S01E02).
<u>The Giggle Loop:</u>	Je bent op een plechtige gelegenheid en er wordt een minuut stilte gehouden. Plots besef je dat lachen op dit moment het ergste is wat je kunt doen. Daardoor moet je bijna lachen, maar je weet je te beheersen. Vervolgens denk je eraan hoe erg het zou geweest zijn als je wel had gelachen. Daardoor begin je bijna opnieuw te lachen, alleen is de lach nu heftiger.

Toch weet je je nog steeds te beheersen. Dan beseft je hoe beschamend die heftige lach zou zijn geweest en je vindt de situatie grappig. (“To know about the giggle loop, is to become part of the giggle loop”) (‘de giechelreeks’) (S01E3).

De neologismen zijn niet altijd makkelijk te vertalen. Dat blijkt duidelijk uit de inconsequente aanpak. In de hoofdstuktitels krijgen veel begrippen een andere vertaling dan in de ondertitels. ‘Porn buddies’ wordt in de titel vertaald als ‘pornovriendjes’, terwijl de ondertitelaar gekozen heeft voor ‘verbondsmaatjes’. Grove taal zou de aandacht te sterk vestigen op de ondertitel. Geschreven komt zo’n term harder over dan in de gesproken taal. Soms worden de neologismen niet eens vertaald, bv. ‘The Sock Gap’.

Deze termen vormen vaak een rode draad doorheen de afleveringen en worden meer dan eens gevisualiseerd. Ook kunnen enkele van die begrippen leiden tot nieuwe dubbelzinnigheden. Een voorbeeld daarvan is te vinden in de eerste aflevering waarin Steve het probeert uit te maken met Jane. Hij slaagt er niet in om de relatie te beëindigen en ze belanden in de toiletten. Net op het moment dat hij even uit het toilet komt om een condoom te kopen, komt Susan binnen. Steve vraagt haar uit, terwijl Jane op het toilet op hem zit te wachten. Op het moment dat Susan naar het toilet wil gaan, blokkeert Steve haar de weg met het zwakke excuus: “Sorry, still using it”. Susan keert verward terug naar het café en vraagt meer uitleg aan Jeff.

Susan: Your friend Steve, is he alright?
Jeff: Yeah he’s having a bit of trouble at the moment – he’s got an unflushable.
Susan: Oh, oh I see you mean he can’t...
Jeff: No, no. Not so much can’t, he won’t.
Susan: He won’t!
Jeff: At the last minute he gets all sentimental.
(S01E01 – 14.30)

Susan: *Gaat het wel goed met je vriend Steve?*
Jeff: *Hij heeft het op het ogenblik niet makkelijk. Hij krijgt iets niet doorgetrokken.*
Susan: *Nu snap ik het. Hij kan niet...*
Jeff: *Hij kan het wel, maar hij doet het niet.*
Jeff: *Als het zover is, smelt hij helemaal.*

‘Unflushable’ heeft hier dus twee betekenissen: aan de ene kant verwijst het naar Jeffs theorie over liefjes die je niet kwijt raakt, aan de andere kant refereert het aan iets wat je niet doorgespoeld krijgt. De dubbelzinnigheid kan goed vertaald worden in het Nederlands, omdat het niet om een reële dubbelzinnigheid gaat. Jeffrey heeft eerder zijn eigen betekenis

gegeven aan de term ‘unflushable’. De ondertitelaar kan zelf een term bedenken die de twee betekenissen heeft. Niettemin komt de Nederlandse vertaling toch onnatuurlijker over. Dat komt omdat de term ‘unflushable’ moeilijk in het Nederlands vertaald kan worden met één woord. Het neologisme gaat dus bij de vertaling verloren en de ondertitelaar heeft ervoor gekozen om de betekenis te bewaren in een woordgroep.

Ook Jane bedenkt geregeld nieuwe termen door bestaande woorden te vervormen. In het volgende fragment komt ze samen met Howard naar het café. Zij gelooft dat ze aan het daten zijn, maar eigenlijk is Howard homo. Jane vindt dat homoseksualiteit niet bestaat.

Sally: How dare you say that! You’re gay! You’re on our side!
Jane: Actually Sally, Howard doesn’t think of himself as gay.
Howard: Yes, I do.
Jane: Look, there are no homosexuals. There are just peoplesexuals.
Howard: No Jane, there are definitely homosexuals.
 ...
Howard: That’s a very good point, actually.
Sally: No, it’s not. It’s homophobic, you stupid queen!
Howard: It is not in the least bit homophobic!
Jane: Hello! There’s no such thing as homophobia, there’s just peoplephobia.
 (S01E04 - 18.35)

Sally: *Hoe kun je dat zeggen?
 Je bent homo. Je bent ’n paria.*
Jane: *Maar hij ziet zichzelf niet als homo.*
Howard: *Welles.*
Jane: *Er bestaan alleen maar seksuelen.*
Howard: *En of homoseksuelen bestaan.*
 ...
Howard: *Daar zit wat in.*
Sally: *Onzin. Hij is ’n homofoob.*
Howard: *Hij is heus geen homofoob.*
Jane: *Jongens, er bestaat geen homofobie,
 alleen mensenfobie.*

Neologismen zoals ‘peoplesexuals’ en ‘peoplephobia’ worden succesvol vertaald met Nederlandse neologismen zoals ‘seksuelen’ en ‘mensenfobie’. De ene neologismen zijn dus makkelijker te vertalen dan de andere. Het hangt ook voor een stuk samen met de creativiteit van de ondertitelaar. Dit fragment toont trouwens aan dat de ondertitelaar op zijn gehoor moest afgaan bij het ondertitelen. Hij verwarde our side (onze kant) met outcast (paria). Omdat beide woorden in de context passen, valt de fout niet zo op.

▪ Associaties en versprekingen

Naast woordspelingen en neologismen zijn ook klankassociaties en versprekingen erg moeilijk te vertalen. In deze gevallen kiest de ondertitelaar er meestal voor om de betekenis van het woord te vertalen en geen aandacht te schenken aan de vorm. De kijker hoort natuurlijk ook wel de klankovereenkomsten in de brontaal. Een voorbeeld van een klankassociatie vinden we in de zesde aflevering. Patrick vertelt dat hij een kast heeft met videotapes van zijn vorige vriendinnetjes. Steve realiseert zich dat Susan dan ook op zo'n video moet staan en hij is vastberaden om dat filmpje te zien. Susan ontdekt wat er gaande is en maakt het uit. Steve blijft verdwaasd achter.

Steve: I've lost my naked rights, didn't I?
Jeff: Never mind. Plenty more naked fish in the cupboard...
 Watercupboard... Watercloset!
Steve: Jeff, a watercloset is a toilet. Are you trying to comfort me by telling me there's plenty more fish in the toilet?
Patrick: I think what Jeff is trying to say is that there is plenty more fish in the toilet of love.
 (S01E06 – 26.09)

Steve: *Nu ben ik m'n naaktrechten kwijt.*
Jeff: *Ach, er zijn genoeg andere naakte vrouwen in de kast. Of in de waterkast. Watercloset.*
Steve: *Een watercloset is een wc. Zeg je nou dat er genoeg vrouwen zijn in de wc?*
Patrick: *Jeff bedoelt dat er genoeg vrouwen zijn in de wc van de liefde.*

De overgang van 'watercupboard' naar 'watercloset' is erg natuurlijk in het Engels, aangezien cupboard en closet synoniemen zijn. 'Watercloset' is een bestaand woord in het Engels. In het Nederlands bestaat 'watercloset' ook en het heeft dezelfde betekenis, maar 'closet' is in het Nederlands geen bestaand woord. Je moet dus al inzien dat kast 'closet' is in het Engels voor je de associatie snapt. Een bijkomende moeilijkheid is de variatie op het idioom 'plenty more fish in the sea'. De ondertitelaar heeft ervoor gekozen om de betekenis van het idioom te vertalen. Doordat er geen vis vermeld wordt in de vertaling, kan er verwarring ontstaan. In de ondertiteling is het immers niet duidelijk waarom Jeff het plots heeft over een 'waterkast'.

Ook versprekingen zijn moeilijk vertaalbaar omdat ze vaak op klankovereenkomsten gebaseerd zijn. In Britse sitcoms is het echter noodzakelijk om die versprekingen goed te vertalen, omdat ze altijd bewust in de dialogen worden gestoken. Ze leiden dan ook tot

humoristische momenten: “Someone slips up, says something wrong, and others, for some reason, find this terribly funny. Suddenly we find ourselves faced with an underdog, someone who has slipped up, and who has thus temporarily become our inferior. This, in itself, is funny” (Chiaro 1992: 17). Nadat Steve in de eerste aflevering Susan heeft uitgevraagd, gaat hij terug het toilethokje in. Jane trekt haar kleren uit, terwijl Steve haar vertelt waarom hij niet op haar avances kan ingaan.

Steve: No, no, no, no. That’s not gonna work. Look whatever you might think, whatever everybody might think, it just so happens I’m not completely shaved. I mean shallow.
(S01E01 – 14.13)

Steve: *Nee, dat haalt niets uit.
Wat jullie ook mogen denken...
ik ben heus niet zo geschoren.
Oppervlakkig, bedoel ik.*

De klankovereenkomst tussen ‘shaved’ en ‘shallow’ gaat helemaal verloren in de vertaling. Het is niet zo waarschijnlijk dat iemand ‘geschoren’ zegt als hij ‘oppervlakkig’ bedoeld. De ondertitelaar vertaalt enkel de inhoud en rekent erop dat de kijker de klankovereenkomsten in de originele dialoog wel hoort.

- **Referentiële humor**

In tegenstelling tot verbale humor is referentiële humor veel makkelijker te parafaseren (endolinguïstische vertaling) of te vertalen (interlinguïstische vertaling) (Attardo 1994: 28). Bij dit soort humor is het niet van belang hoe iets wordt gezegd, maar wat er wordt gezegd. Bovendien hoeft referentiële humor niet altijd verwoord te worden, soms zijn de handelingen of de situatie grappig.

- **Beeldspraak**

Beeldspraak is op zich geen bron van humor. Het kan echter wel grappig zijn omdat de basis van de vergelijking vergezocht is. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer Jeff stilte vergelijkt met ‘the blob’ uit de gelijknamige film (Yeaworth Jr. 1958). Hij gaat te ver in zijn vergelijking en verliest het verhaal van Steve uit het oog.

Steve: Now, I’m a rabbit in headlights! You know, this pause is just... expanding and expanding like this... out of control... thing!
Jeff: Yeah, like in ‘The Blob’!

Steve: Yes, like in- what?
Jeff: ‘The Blob’, fifties horror movie. This blob comes from outer space and just keeps growing and growing!
Steve: Right, thanks.
Jeff: Yeah, it eats people! And in the end they kill it by electrocution! But that bit doesn’t really apply here.
Steve: Right, anyway. Now, I’ve got a phone in my hand, and I’m saying nothing!
Jeff: Right.
Steve: No, nothing! Nothing is coming into my head! I have forgotten in one moment of embarrassment the entire English language!
Jeff: I hate it when that happens!
Steve: I can feel my hair, sweating!
Jeff: Oh, God! Yeah, and there’s always this puppy trapped in a car that you’ve got to rescue!
Steve: What?
Jeff: Oh sorry, I’m back on ‘The Blob’ there. There’s always this puppy trapped in a car in those movies.
Steve: Okay, sorry, so, um... the blob from space is the pause.
Jeff: Yeah.
Steve: What exactly is the puppy?
(Silence)
Patrick: Love.
Steve: What?
Patrick: Well, obviously the puppy represents love. You’ve got to rescue the puppy of love from the car... of conversation. That’s right, isn’t it, Jeff?
(S01E02 – 01.55)

Steve: *Nu ben ik ‘n enorme stuntelaar.
Die pauze groeit en groeit maar....
als een uit de hand gelopen...*
Jeff: *Zoals in ‘The Blob’.*
Steve: *Precies. Wat zeg je?*
Jeff: *De horrorfilm.
Een klodder komt uit de ruimte
en begint te groeien.*
Steve: *Gut, dank je.*
Jeff: *Aan ’t eind vermoorden ze het.
Maar er is niet echt ’n verband
met jouw verhaal.*
Steve: *Ik hou die hoorn vast en ik kan
niks bedenken om te zeggen. Niks.
Ik was zo in de war dat ik geen woord
Engels meer kon spreken.*
Jeff: *Praat me er niet van.*
Steve: *Ik voelde m’n haar zweten.*
Jeff: *Dan is er nog de pup
die je uit de auto moet redden.*
Steve: *Pardon?*

Jeff: *Sorry, dat ging over die klodder.
In dat soort films
zit altijd een puppy in een auto.*

Steve: *Even kijken... Als die klodder
uit de ruimte de pauze is...
wat moet die puppy dan voorstellen?*

Patrick: *Liefde.*

Steve: *Wat zeg je?*

Patrick: *De puppy staat voor liefde.
Je moet hem redden uit de auto...
dus, uit het gesprek.
Dat klopt toch, niet?*

Zoals blijkt uit de ondertiteling is het bij beeldspraak niet zo moeilijk om de stimulus te behouden in de doeltaal. Het is immers de context die ervoor zorgt dat de vergelijking grappig wordt. Jeff geeft in dit fragment informatie die helemaal niet relevant is voor het gesprek. Hij wijkt af van het gespreksonderwerp en Steve probeert het verband te begrijpen. Door het vergezochte antwoord van Patrick begrijpt hij dat er helemaal geen verband is.

▪ Definities

Ook definities kunnen een belangrijke vorm van humor zijn. Delia Chiaro beschrijft een definitie als een one-liner die bestaat uit een bevestigende of vragende zin met het werkwoord 'zijn' en een woordspeling (Chiaro 1992: 65). Toch hoeft een definitie niet altijd een woordspeling te bevatten om grappig te zijn. Een spitsvondige definitie kan ook al voor een humoristische stimulus zorgen. In de aflevering *The Cupboard of Patrick's Love* legt Susan aan haar vriendinnen uit hoe je een man kunt bespelen door maar lang genoeg stil te zijn. De man weet dan immers niet waarom zijn vriendin blijft zwijgen en zegt verschillende dingen om dat uit te zoeken.

Susan: *Trust me, most marriage proposals are the result of a longer than average silence.*
(S01E04 - 5.54)

Susan: *De meeste aanzoeken
zijn het gevolg van een lange stilte.*

Deze definitie is een duidelijk voorbeeld van referentiële humor. Je kunt hem gemakkelijk parafraseren of vertalen, zonder dat de stimulus verdwijnt.

▪ Personificaties

Verder zijn personificaties ook een bron van humor. Een personificatie is “een vorm van beeldspraak waarbij levenloze dingen, voorwerpen of abstracties als menselijke wezens worden voorgesteld of er eigenschappen van toebedeeld krijgen” (Van Gorp 1991: 302).

Sally: Bottoms are our natural enemy

Susan: Sally, please.

Sally: They follow us around our entire lives, right behind us and constantly growing. How do they do that? I'm sure mine's back there secretly snacking.

(S01E06 – 13.42)

Sally: *Konten zijn onze natuurlijke vijand.
Ze achtervolgen ons ons hele leven
en blijven de hele tijd groeien
Hoe krijgen ze dat voor elkaar?
Die van mij snoept vast stiekem.*

De humor ontstaat hier doordat er een andere kijk wordt aangenomen ten opzichte van konten. Sally verpersoonlijkt haar kont en beweert zelfs dat hij stiekem zit te snoepen. Dat is natuurlijk onzin, maar het is wel een originele manier om te verklaren waarom haar kont steeds dikker wordt. De onverwachte invalshoek zorgt dus voor een humoristische stimulus.

▪ Intertekstuele humor

Intertekstuele humor is humor die verwijst naar andere programma's, films, nieuwsfragmenten e.d. Ze berust op de algemene kennis van de kijker. Culturele verscheidenheid kan het vertaalproces erg bemoeilijken. Bovendien mag je die elementen niet aanpassen aan de doelcultuur. In veel gevallen is dat ook niet mogelijk. In de tweede aflevering van het eerste seizoen komen we te weten dat Steve een boontje heeft voor Mariella Frostrup. Zij is erg bekend op de Britse televisie en radio als journaliste en presentatrice. Susan heeft dan weer een zwak voor Angus Deaton, een populaire komische acteur, vooral bekend van de show *Have I got News for You*. Vrijwel elke Brit herkent deze personen, maar bij het Vlaamse publiek zijn ze heel wat minder bekend. Toch moet de ondertitelaar hun namen in de ondertitels plaatsen. Het zou onmogelijk zijn om twee bekende Vlamingen te introduceren in de ondertitels. Niet alleen komt zoiets erg ongeloofwaardig over, de ondertitelaar moet ook rekening houden met de beelden. Op het einde van de aflevering creëert Steven Moffat namelijk een denkbeeldige wereld waarin Angus Deaton en Marielle Frostrup elkaar tegen het lijf lopen.



Coupling - Size Matters (Moffat 2000)

Als de verwijzingen cultuurspecifiek zijn, doet Moffat moeite om ze te verduidelijken voor een niet-Brits publiek (bv. scène met Crippen). Soms krijgt de kijker echter te maken met minder duidelijke verwijzingen. In de aflevering *Sex, Death & Nudity* zegt Sally: “But I didn’t inhale” (S01E03). Niet elke kijker legt onmiddellijk de link met de uitspraak van Bill Clinton over zijn marihuana-gebruik (CBS Interactive). Enerzijds is die intertekstuele verwijzing overbodig om het verhaal te volgen. Anderzijds is het grappig om die quote geplaatst te zien in een totaal andere context. Het is dus leuker om de intertekstuele verwijzingen te snappen, maar voor een Vlaming spreekt dat niet altijd vanzelf. De vraag is echter of er veel Britten zijn die de verwijzing doorzien. De cultuur vormt hier niet noodzakelijkerwijs een barrière. Het heeft meer te maken met de algemene kennis van de kijker. We kunnen dus concluderen dat culturele kennis bijna nooit onmisbaar is om de verhaallijn te volgen, maar dat het soms wel kan leiden tot een humoristische bonus.

Toch mogen we niet vergeten dat Britten en Vlamingen op het vlak van film en media heel wat kennis delen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit de het fragment waarin Steve, Patrick en Jeff een scène uit Quentin Tarantino’s debuutfilm parodiëren. Vele kijkers herkennen de setting, de kostuums en de manier van lopen. De soundtrack *Little Green Bag* van George Baker ondersteunt de beelden en bovendien eindigt de scène abrupt wanneer Susan roept: “And stop playing Reservoir Dogs!” (S01E03)



Reservoir Dogs (Tarantino 1992)



Coupling - Sex, Death & Nudity (Moffat 2000)

Steven Moffat verwijst wel meer naar films. Zo vergelijkt Jeff een steeds groter wordende stilte met *The Blob* (Yeaworth Jr. 1958/ S01E02) en drukt Sally haar liefde uit voor *The Piano* (Campion 1993/ S01E04).

▪ Stereotypes

De personages zijn erg belangrijk in een sitcom. In *Coupling* zijn er zes hoofdpersonages. Steve (Jack Davenport) en Susan (Sarah Alexander) zijn realistischer dan de andere personages. Ze zijn gebaseerd op de ervaringen van Steven Moffat, de schrijver van de sitcom, en zijn vrouw Sue Vertue. Steve tempert vaak de wilde ideeën van Jeff en het machogedrag van Patrick. Hij heeft wel de neiging om de verkeerde dingen te zeggen op het verkeerde moment. Susan kan zich daar enorm aan ergeren. Haar frustraties bespreekt ze met haar vriendinnen. Steve en Susan zorgen voor een herkenbare en komische kijk op relaties. De andere hoofdpersonages zijn eerder stereotypes. Selby en Cowdery definiëren stereotypering als “[t]he act of classifying particular individuals and groups in a simplistic and judgemental way” (Selby & Cowdery 1995: 233). In *Coupling* zijn de personages gebaseerd op mannelijke of vrouwelijke stereotypingen.

Sally (Kate Isitt) is Susans beste vriendin. Ze werkt in een schoonheidssalon en haar leeftijd maakt haar heel onzeker. Ze heeft vooral complexen over haar ouder wordende hals, maar ook andere opkomende ouderdomskwalen maken haar bang. Ze maakt zich zorgen om de toekomst en wil zo gauw mogelijk een man vinden. Sally is vooral grappig door haar oneliners over ouderdom.

Susan: Sally, does it ever occur to you that age brings wisdom and greater confidence?

Sally: Susan, age brings you more to shave.
(S01E01 – 2.33)

Susan: *Weet je wel dat je met de jaren wijzer wordt en meer zelfvertrouwen krijgt?*

Sally: *Met de jaren moet je je vaker scheren.*

Dit fragment toont opnieuw dat humor ontstaat door twee tegengestelde scripts. In dit voorbeeld gaat het om AANTREKKELIJK/AFSTOTELIJK.

Jane (Gina Bellman) is egocentrisch en ontzettend naïef. Ze interpreteert woorden zoals zij ze wil interpreteren en is vastberaden om haar zin door te drijven. Ze leeft in haar eigen wereld.

Steve: Okay, uhm, listen to me, okay? I know I’ve tried this before and I know I never seem to get anywhere, but this time, Jane, I’m gonna put it very, very simply. It’s over between us.

Jane: You want us to split up.
Steve: Yes! Yes I do.
Jane: I don't accept.
Steve: What?
Jane: I don't accept it.
Steve: No, no. You can't not accept it. I'm breaking up with you.
Jane: Well, don't I get a say in it?
Steve: Of course you don't!
Jane: If I don't get a say in it, then I don't accept it!
 (S01E01 – 4.50)

Steve: *Luister, ik heb het eerder geprobeerd
 te zeggen, en het lukt nooit.
 Maar deze keer zeg ik het
 in de meest eenvoudige bewoordingen.
 Het is uit tussen ons.*
Jane: *Je wilt dat we uit elkaar gaan.*
Steve: *Ja, inderdaad.*
Jane: *Dat accepteer ik niet.*
Steve: *Je moet het wel accepteren.
 Ik maak het uit.*
Jane: *Heb ik er niks over te zeggen?
 Dan accepteer ik het ook niet.*

Steve maakt het uit met Jane, maar ze reageert niet zoals hij verwacht had. Ze gebruikt een drogreden om haar gelijk te halen. Een drogreden is een redenering die aannemelijk lijkt, maar waarbij er een fout in de logica zit. Het gaat hier om een 'non sequitur' omdat Jane beweert dat het ene uit het andere volgt, terwijl dat niet het geval is (Holther 192). Een ander voorbeeld van haar naïviteit vinden we in de tweede aflevering. Ze heeft net haar nieuwe vriend Howard aan haar vrienden voorgesteld, maar het is duidelijk dat Howard homo is.

Jane: Ooh isn't he just perfect?
Susan: He's gorgeous!
Jane: And tonight, he's mine.
Steve: Jane, isn't he gay?
Jane: Fascist!
Steve: No, I'm just saying he goes out with men, not women, men.
Jane: Tadaah. I'm bisexual!
 (S01E02 – 11.51)

Jane: *Is hij niet mieters?*
Susan: *Hij is geweldig*
Jane: *Vanavond is hij van mij.*
Steve: *Is hij niet homo?*
Jane: *Fascist.*
Steve: *Hij gaat wel met mannen, hoor.*
Jane: *Wat zou dat. Ik ben biseksueel.*

Jane negeert Howards seksualiteit de hele aflevering. Ze lost het ‘probleem’ op verschillende manieren op: ze beweert biseksueel te zijn, ze zegt dat ze zelf een homoseksueel is, ze erkent Howards homoseksualiteit, maar begrijpt niet waarom hij dan niet uitgaat met vrouwen enz. Jane interpreteert woorden zoals zij het wil en blijft koppig aan haar eigen denkwereld vasthouden.

Patrick (Ben Miles) is de zelfzekere macho. Hij houdt van vrouwen, maar verliest zijn interesse na de seks. Hij heeft een simpele wereldvisie en begrijpt vaak niet waarom mensen hem bot vinden. In de tweede aflevering vraagt hij Sally mee naar een autoshow. Zij wil echter enkel als vrienden gaan, maar dat snapt Patrick niet.

Sally: Okay, let's take it slowly. What do you call people you go out with, but you don't try to sleep with?

Patrick: Men.
(S01E02 – 08.09)

Sally: *Goed, we doen 't anders.
Hoe noem je iemand met wie je
uitgaat, maar geen seks hebt?*

Patrick: *Een man.*

Uit dit fragment blijkt duidelijk hoe kortzichtig Patrick is. Zijn botte uitspraken geven aanleiding tot heel wat humoristische fragmenten. Zijn kortzichtige manier van reageren zorgt voor een verrassingseffect. Als iemand hem van iets beschuldigt, zegt hij meestal: “I can explain it. Yes, I did.”

Jeff (Richard Coyle) is gefascineerd door alles wat met seks te maken heeft. Hij verzint allerlei theorieën over seks en relaties en geeft die de meest vreemde namen: the zone, the Unflushable, the Sock Gap, the Nudity Buffer en the Melty Man zijn er slechts enkele van. Hij wordt ontzettend zenuwachtig als hij een vrouw aantrekkelijk vindt en praat zichzelf dan in de meest bizarre situaties. In de aflevering *The Girl with Two Breasts* slaagt hij erin om tegen een knappe vrouw te zeggen dat hij vrouwenoren in een emmer verzamelt (S01E5). In het tweede seizoen vertelt hij tegen een andere vrouw dat zijn been geamputeerd werd. De vrouw vindt hem daardoor erg moedig en ze heeft bewondering voor hem. Hij krijgt het dan ook moeilijk om haar te vertellen dat hij nog steeds zijn beide benen heeft (S02E01). Ondanks zijn geklungel komt Jeff heel sympathiek over bij het Britse publiek. Hij is niet al te snugger, maar bedoelt het goed. Hij is een voorbeeld van een ‘fool’. Volgens de British Film Institute zijn vooral de idioten en mislukkelingen (“fools and losers”) geliefd bij de Britten. Door hun eigenzinnige karakter komen die personages vaak terecht in hachelijke situaties (BFI). De kijkers lachen dikwijls om de vernederende situaties waarin het karakter zich bevindt: “However hard things may be for us, it always helps to know that there's someone

worse off than ourselves” (BFI). De karakters zorgen er dus voor dat we een gevoel van superioriteit krijgen (Staiger 2000: 2).

Jeff maakt geen deel meer uit van het vierde seizoen. Hij wordt vervangen door Oliver (Richard Milan). Ook hij is een duidelijk stereotype. Hij werkt in een sciencefictionzaak en dat bezorgt hem een sullig imago. Oliver heeft problemen om een goed gesprek met vrouwen aan te gaan, maar daar heeft hijzelf weinig problemen mee. Integendeel, hij ziet zichzelf als een ladykiller.

Alexander Dhoest bevestigt dat stereotypes een “terugkerende bron van humor” zijn. Doordat de stereotypering van mannen en vrouwen in Groot-Brittannië niet veel verschilt van die in België, is het gedrag van de personages intersemiotisch en interlinguaal transporteerbaar. “Bovendien contrasteren de personages sterk, wat aanleiding geeft tot de nodige spanningen en tegenstellingen om humoristische situaties te creëren” (73). *Coupling* is dus een voorbeeld van een ‘character interplay sitcom’. Steven Moffat concentreert zich voornamelijk op de conflicten tussen de personages, terwijl hij ook duidelijk de onderlinge sympathie toont die ervoor zorgt dat de personages elkaar blijven opzoeken (Selby & Cowdery 1995: 120).

▪ Dispreferred seconds en andere problemen in interacties

In deze paragraaf bespreek ik enkele problemen uit interacties. Omdat de humor vaak zit in de overgang van de ene naar de andere sequentie en ik daardoor gebruik maak van grotere fragmenten, heb ik ervoor gekozen de fragmenten op een andere manier weer te geven. Ten eerste geef ik aan waar het publiek precies lacht om aan te tonen dat interactionele problemen vaak zorgen voor humoristische situaties. Ten tweede heb ik de uitspraken in de fragmenten genummerd om goed te kunnen verwijzen naar de problemen.

Sommige delen van conversaties bestaan uit gepaarde uitspraken. Die zogenaamde ‘adjacency pairs’ bestaan uit twee uitingen die dicht bij elkaar staan en op een bepaalde manier met elkaar verbonden zijn. Dat wil zeggen dat een bepaald eerste deel een bepaald tweede deel nodig heeft. Bovendien worden de beide delen uitgesproken door verschillende sprekers (H. Sacks, geciteerd in Levinson 1983: 303). Voorbeelden daarvan zijn ‘begroeting – begroeting’, ‘vraag – antwoord’ enz. (Sacks 1995: 521). Niet elk mogelijk tweede deel is even passend. Er wordt een onderscheid gemaakt tussen ‘preferred’ en ‘dispreferred seconds’. Preferred seconds geven onomwonden aan waar het om gaat, zonder vertraging of speciale kenmerken. Dispreferred seconds vragen meer energie van de spreker. Ze hebben

enkele structurele kenmerken. Ten eerste is er vaak een betekenisvolle vertraging. Ten tweede worden dispreferred seconds meestal ingeleid door bepaalde woorden zoals ‘wel’ of ‘uh’ om aan te geven dat het om een dispreferred second gaat. Ten derde geeft de spreker een verklaring voor het feit dat hij geen preferred second kan geven. Die interactionele inspanningen zijn nodig om de relatie tussen de spreker en de hoorder veilig te stellen (Levinson 1983: 307-8). Elizabeth Stokoe wijst erop dat ongepaste antwoorden of andere interactionele problemen in sitcoms humoristisch kunnen overkomen (Stokoe 2008: 289). Ook hier gaat het om referentiële humor die makkelijk te vertalen is.

- 1 Jeff: Ududud... I know exactly what you're going to say.
 2 Steve: I want you to be Susan's date at Jane's aunt's funeral.
 3 ***Audience laughs***
 4 Jeff: Okay a bit out there.
 5 ***Audience laughs***
 6 Steve: What did you think I was going to say?
 7 Jeff: Oh well, I thought you were going to notice that I'm looking kinda cool, kinda confident.

(S01E03 – 12.43)

- Jeff: *Ik weet wat je wilt zeggen.*
Steve: *Ga met Susan naar de crematie.*
Jeff: *Goed, ik zat er iets naast.*
Steve: *Wat dacht je dan?*
Jeff: *Ik dacht dat het je zou opvallen dat ik blaak van zelfvertrouwen.*

In regel 1 kondigt Jeff aan dat hij iets wil vertellen en hij wacht op toestemming van Steve. Een gepast antwoord zou zijn: “Tell me, Jeff, what am I going to say?” Steve negeert echter Jeffs aankondiging en vraagt hem om een gunst. Dat dit antwoord ongepast is, blijkt uit de lange pauze van Jeff, hij weet niet goed wat te zeggen. Wanneer hij opnieuw het woord neemt, antwoordt hij niet op Steves vraag. In plaats daarvan, interpreteert hij Steves vraag als een antwoord op zijn uiting en hij geeft toe dat hij er naast zat. Daardoor realiseert Steve zich dat hij niet gepast heeft geantwoord en hij geeft uiteindelijk toch zijn toestemming. Het live publiek lacht meestal met de ongepaste antwoorden omdat ze weten hoe gesprekken normaalgezien geordend worden. Het verhaal brengt hen in een herkenbare situatie en dus bouwen ze een verwachtingspatroon op. Als dat verwachtingspatroon plots wordt doorbroken, kan dat aanleiding geven tot humor (Duncan 2006: 298). Ook in het volgende fragment wordt er niet gepast gereageerd. Jane belt huilend aan bij Steve met de boodschap dat haar tante gestorven is. In plaats van haar wat te troosten zegt hij enkel “Right”. Jane wijst erop dat dat antwoord niet gepast is, maar hij zegt nog steeds niets om haar te kalmeren. In regel 4, 7, 23, 27 en 29 zou Steve de moeite moeten doen om Jane te troosten. In regel 13

zou hij haar moeten uitnodigen om binnen te komen. En het is al helemaal niet gepast dat Steve in regel 10 begint te lachen. Het live publiek ziet hoe ongepast Steve zich gedraagt en reageert door te lachen.

- 1 Jane: Steve!
 2 Steve: Jane.
 3 Jane: My auntie Margaret's dead.
 4 Steve: Right.
 5 ***Audience laughs***
 6 Jane: Well, say something!
 7 Steve: Shit.
 8 ***Audience laughs***
 9 Jane: Shit? She's just died. Just think you could be a little more appropriate.
 10 Steve: (almost laughs)
 11 ***Audience laughs***
 12 Jane: Can I come in?
 13 Steve: Now?
 14 Jane: Of course now!
 15 ***Audience laughs***
 16 Steve: Susan could phone.
 17 Jane: So?
 18 Steve: Well if you're here, it's going to be a problem.
 19 Jane: Oh for god's sake
 (Jane pulls out the wire of the telephone).
 20 ***Audience laughs***
 21 Steve: She could come to the door, she could fax.
 22 Jane: For Christ's sake, my aunt's just died! My aunt who has practically brought me up.
 23 Steve: You can't be here, Jane, please.
 24 Jane: (sobs really loud)
 25 ***Audience laughs***
 26 Jane: It was a heart attack. This afternoon she just dropped dead. Hasn't really sunk in yet.
 27 Steve: Well, why don't you go home and wait for a bit.
 28 ***Audience laughs***
 29 Steve: I don't want to comfort you prematurely, it 'd be such a waste.
 30 ***Audience laughs***
 (S01E03 – 4.38)

Jane: *Tante Margaret is dood.*
Jane: *Zeg dan iets.*
Jane: *Ze is gestorven.*
Kun je niets toepasselijks bedenken?
Jane: *Mag ik binnenkomen?*
Steve: *Nu?*
Jane: *Uiteraard.*
Steve: *Susan kan bellen.*
Steve: *Als jij hier bent, geeft dat problemen.*
Jane: *Alsjeblieft.*

Steve: *Ze kan voor de deur staan, faxen.*
Jane: *M'n tante is net gestorven.*
Ik ben praktisch door haar opgevoed.
Steve: *Je kunt niet blijven.*
Jane: *Het was een hartaanval.*
Vanmiddag viel ze gewoon dood neer.
Het moet nog tot me doordringen.
Steve: *Ga naar huis om er op te wachten.*
Steve: *Ik wil je niet bij voorbaat al troosten.*
Dat is zonde.

Een verwante bron van humor is het gebruik van 'repair sequences'. Paul Seedhouse definieert repair sequences als volgt: "Repair may be defined as the treatment of trouble occurring in interactive language use" (Seedhouse 2004: 34). Die uitspraken komen dus voor wanneer een spreker er niet in slaagt om hoorbaar of begrijpbaar te zijn voor de ontvanger (Levinson 1983: 303). Het is belangrijk om een onderscheid te maken tussen een 'self-initiated repair' (de spreker geeft zelf de aanzet tot een herstel van zijn uitspraak) en een 'other-initiated repair' (een hoorder geeft de aanzet tot een herstel van de uitspraak) enerzijds, en tussen een 'self-repair' (de spreker verbetert zelf de uitspraak) en een 'other repair' (de hoorder verbetert de uitspraak van de spreker) anderzijds. Er zijn dus vier combinaties mogelijk (Seedhouse 2004: 34).

De eerste mogelijkheid is een self-initiated self-repair (SRSI). Een voorbeeld daarvan vinden we in de aflevering *The Girl with Two Breasts*.

1 Jeff: Ah, you can read.
2 **Audience laughs**
3 Jeff: Uh... I-I mean, you are reading. Sorry. SRSI
4 Jeff: It's nice to see people reading. Not a lot of people read these days. People prefer to uhm... hear.
5 **Audience laughs**
6 Jeff: But all this hearing is just reading for lazy people. Kids today should be prepared to pick up a book, and not just go around the whole time with all these... modern...ears.
7 **Audience laughs**
8 Jeff: Sometimes I just wanna rip people's ears off and say: 'Read a book, for God's sake!'
9 **Audience laughs**
10 Jeff: Well actually, I'd probably, probably say "read a book" first, and then rip their ears off, otherwise they wouldn't hear me (laughs). SRSI
11 **Audience laughs**
12 Jeff: Actually I'd probably wouldn't rip their ears off at all... I'm not a violent person, I like ears, especially women ears, they are my favourite. SRSI
13 **Audience laughs**
14 Jeff: I don't mean I collect them or anything. I, I mean... SRSI

- 15 *Audience laughs*
- 16 Jeff: I don't have a big bucket of women ears hidden away somewhere. SRSI
- 17 *Audience laughs*
- 18 Jeff: No, I'm not after your ears really. SRSI
- 19 *Audience laughs*
- 20 Jeff: Not as there's anything wrong with your ears. If I was some kind of a (makes a weird noise) mad ear person... SRSI
- 21 *Audience laughs*
- 22 Jeff: your ears would be the pride of my...ear bucket.
- 23 *Audience laughs*
- 24 Jeff: Oh my God.

(S01E05 - 7.11)

Jeff: *Je kan lezen.
Ik bedoel: Je leest.
Het spijt me.
Dat is leuk om te zien.
Maar weinig mensen lezen.
Mensen doen liever aan...
luisteren.
Maar al dat luisteren
is lezen voor luie mensen.
Kinderen moeten vaker een boek lezen
en niet rondlopen met die moderne...
oren.
Soms wil ik mensen hun oren eraf
trekken en zeggen: Ga toch lezen.
Ik zou het eerst zeggen en dan pas
trekken, anders horen ze me niet.
Ik zou niemands oren eraf trekken.
Zo ben ik niet.
Ik hou van oren. Vooral vrouwenoren,
die heb ik het liefst.
Niet dat ik ze verzamel. Ik hou
geen emmer vol vrouwenoren verstoppt.
Ik jaag niet op je oren.
Niet dat er iets mis is met ze is [sic]
Als ik een of andere orengk was,
zouden jouw oren de trots zijn...
van m'n orenemmer.*

In dit korte fragmentje zitten heel wat self-initiated self-repairs verwerkt. In regel 3 herformuleert Jeff zijn openingszin, omdat die beledigend overkwam. Daarom excuseert hij zich ook. In regel 10 komt opnieuw een SRSI voor, omdat Jeff regel 8 logischer wil maken. Bij deze correctie lacht het publiek wel, omdat de repair sequence erg onverwachts komt. In regel 12 bedenkt Jeff dat het meisje zijn uitspraken letterlijk kan nemen. Om niet

gewelddadig over te komen, gebruikt hij opnieuw een SRSI. Hij gaat echter over van het ene uiterste naar het andere. Hij zegt dat hij onmogelijk iemand de oren van het hoofd zou kunnen trekken, omdat hij oren wel leuk vindt. Daarna beseft hij echter dat die zin vreemd overkomt en hij gebruikt nogmaals een repair sequence. In regel 18 probeert Jeff het meisje gerust te stellen door te zeggen dat hij niet van plan is om haar oren af te rukken. Vervolgens is hij bang dat hij haar nu beledigd heeft, en hij gebruikt nogmaals een repair sequence om de situatie te herstellen. Ten slotte wordt hij er zich bewust van dat hij idioot overkomt en dat de repair sequences telkens voor meer problemen zorgen. Opvallend is het dat het publiek elke keer lacht na Jeffs herformulering, behalve bij de eerste SRSI. Het publiek lacht wel om Jeffs verspreking in regel 1, maar de herformulering is geen bron van humor, want het is de aanbevolen manier voor Jeff om aan te geven dat hij het niet zo had bedoeld. De andere repair sequences uit het fragment zorgen echter voor een verrassingseffect en daarom lacht het publiek telkens opnieuw. Jeff is bang dat het meisje hem verkeerd zal begrijpen en daarom probeert hij zijn uitspraken zo goed mogelijk te formuleren. Zijn gedrag is echter absurd, omdat zijn uitspraken al duidelijk genoeg zijn.

Een tweede mogelijkheid is het gebruik van self-initiated other-repairs (ORSI). In de aflevering *My Dinner in Hell* ontmoet Steve zijn idool Mariella Frostrup. Steve stelt zijn vriendin aan Mariella voor, maar hij is plots haar naam vergeten.

- 1 Steve: I-I'm Steve by the way.
 2 Mariella: Hello Steve.
 3 Susan: Hm-hm.
 4 Steve: Oh and, and this is my girlfriend uhm... SI
 5 ***Audience laughs***
 6 (the camera zooms in on Steve's forehead and we see an image of a desert)
 7 ***Audience laughs***
 8 Steve (is still thinking about her name)
 9 ***Audience laughs***
 10 Susan: Susan! OR
 11 ***Audience laughs***
 12 Steve: Who? Oh yes, this is Susan!
 13 Mariella: Hi Susan.
 14 Steve: My girlfriend.
 (S02E02 – 12.52)
- Steve: *Ik heet trouwens Steve.*
Steve: *En dit is m'n vriendin.*
Steve: *Wie? O ja, dit is Susan.*
Steve: *M'n vriendin*

In regel 4 geeft Steve door zijn aarzeling aan dat hij Susans naam niet meer weet. Susan hoopt eerst dat Steve zelf zijn zin zal kunnen aanvullen. Hij doet er echter te lang over om en

geërgerd geeft ze hem de ontbrekende informatie. Daarna neemt Steve de aanvulling over in zijn eigen uitspraak. Het publiek lacht in regel 5 omdat Steve de naam van zijn vriendin bij het zien van Marielle Frostrup op slag vergeten is. In lijn 7 en 9 lacht het publiek omdat Steve er wel erg lang over doet om op Susans naam te komen. Er is een duidelijke overdrijving merkbaar en die wordt bovendien visueel voorgesteld door een verlaten woestijn.

Een andere optie is een other-initiated self-repair (SROI). Een hoorder geeft aan dat de spreker niet hoorbaar was of zichzelf niet duidelijk genoeg heeft uitgedrukt. In *Coupling* komt zo'n repair sequence vaak voor wanneer Jeff een nieuwe term introduceert en ervan uitgaat dat iedereen wel begrijpt waar hij het over heeft.

- 1 Jeff: I can't talk to her now.
- 2 Steve: Why not?
- 3 Jeff: We've been watching her for an hour.
- 4 Patrick: So?
- 5 Jeff: What do you mean, 'so'? I'm way past the nudity buffer, OROI
be serious!
- 6 *Audience laughs*
- 7 Steve: When you say things like 'nudity buffer', do you actually OI
expect people to understand what you're talking about?
- 8 *Audience laughs*
- 9 Jeff: Right, when you first see an attractive woman, you got a SR
nudity buffer of maybe five minutes before you fully
mapped out what she looks like naked.
- 10 *Audience laughs*
- 11 Patrick: A whole five? OI
- 12 *Audience laughs*
- 13 Jeff: Well, you've got to assess her nipple type, that takes time. SR
- 14 Patrick: Good point
- 15 Jeff: If you don't get in there and talk to her during that first
five minutes, it's too late. 'Cause then she'll be naked
in your head and you'll forget rule one of playing it cool.
- 16 Steve: Which is? OI
- 17 Jeff: Only smile at her face. SR
- 18 *Audience laughs*
- (S01E05 – 3.48)
- Jeff: *Onmogelijk.*
- Steve: *Waarom?*
- Jeff: *Ik bekijk haar al een uur.*
- Patrick: *Dus?*
- Jeff: *Dus? De naaktbuffer is gepasseerd.*
Doe serieus.
- Steve: *Denk je echt dat mensen snappen*
wat je met naaktbuffer bedoelt?
- Jeff: *Oké. Als je een aantrekkelijke vrouw*

- ziet, heb je een buffer...
van vijf minuten
vóór je je haar naakt voorstelt.*
- Patrick: Vijf hele minuten?*
- Jeff: Tepels taxeren kost tijd.*
- Patrick: Dat is zo.*
- Jeff: Spreek je haar dan niet aan...
dan ben je te laat. Dan zie je haar
naakt voor je en vergeet je regel één.*
- Steve: Dat is?*
- Jeff: Alleen naar haar gezicht glimlachen.*

In regel 7 geeft Steve aan dat hij niet begrijpt waar Jeff het over heeft en daarom legt Jeff de term verder uit. Het publiek lacht in dit fragment vijf keer. In regel 6 lachen de kijkers omdat Jeff terloops een term zegt die niemand begrijpt en in regel 8 omdat Steve zijn vriend op een duidelijke manier terecht wijst. Daarna geeft Jeff een uitleg aan zijn term in de vorm van een self-repair. Doordat de uitleg vreemd overkomt, ontstaat er een nieuwe humoristische stimulus. In regel 12 lacht het publiek om de kortzichtigheid van Patrick en het fragment sluit af met een lachbui omwille van een grappige uitspraak van Jeff.

De vierde mogelijkheid is een other-initiated other-repair (OROI). Een hoorder geeft aan dat de uitspraak gecorrigeerd moet worden en zorgt zelf voor de verbetering. In *The Girl with Two Breasts* denkt Patrick na over een nieuwe pornofilm waarin borsten met individuele hersenen de hoofdrol spelen. Af en toe bedenkt hij een nieuwe titel.

- 1 *Patrick: 'The Girl with Two Brains.'*
 - 2 *Steve: Three brains, Patrick.* OROI
 - 3 ***Audience laughs***
 - 4 *Patrick: (points to his head) Ah! Oh yeah, forgot about that one.*
 - 5 ***Audience laughs***
- (S01E05 – 11.07)
- Patrick: 'De vrouw met twee breinen.'*
- Steve: Drie breinen, Patrick.*
- Patrick: O, ja.
Die was ik even vergeten.*

Patrick vergeet in dit fragment dat vrouwen ook hersenen in hun hoofd hebben. Steve wijst hem op zijn fout en verbetert die. Het publiek lacht bij de repair sequence omdat Patrick iets overduidelijks over het hoofd gezien heeft. Regel 4 vinden de kijkers grappig omdat daaruit Patricks kortzichtigheid blijkt.

Repair sequences zijn een belangrijke bron van humor in *Coupling*. Ze wijzen op conflicten en misverstanden tussen de personages. De ondertitelaar heeft er doorgaans geen problemen mee om die repair sequences over te brengen in de Nederlandse taal, omdat

Vlamingen ook een notie hebben van wat repair sequences zijn. De Engelse en Nederlandse gesprekken zijn op dat vlak dus op een gelijkaardige manier opgebouwd.

Een ander probleem in de interactie dat een humoristisch effect kan geven is de ambiguïteit van de situatie. Om dit probleem goed te kaderen, wil ik gebruik maken van de term ‘frame’ zoals het gedefinieerd wordt in het werk van Erving Goffman: “I assume that definitions of a situation are built up in accordance with principles of organization which govern events – at least social ones – and our subjective involvement in them; frame is the word I use to refer to such of these basic elements as I am able to identify” (Goffman 1986: 10-11). Sommige situaties zijn vatbaar voor meerdere interpretaties. Dat is bijvoorbeeld het geval wanneer een personage over iets praat in termen van iets anders. De ontvanger kan dan onzeker worden over het frame waarin hij zich bevindt.

In de tweede aflevering vraagt Patrick Sally mee naar een autoshow. Sally accepteert zijn aanbod enkel omdat ze hoopt met hem naar bed te kunnen gaan. Ze krijgt het echter moeilijk als ze verneemt dat Patrick een Tory is.

- 1 Patrick: What’s wrong with good old Maggie? You can’t be against her, can you?
- 2 Sally: Patrick, it’d better be enormous.
- 3 Patrick: What?
- 4 *Audience laughs*
- 5 Sally: The motor show. It ‘d better be a really **big** motor show.
- 6 Patrick: What are you suddenly bringing up the motor show for?
- 7 Sally: Because I have never **been** to a **motor** show with a **Tory**! So it’d better be a really **big, enormous, throbbing** motor show. That’s all I’m **saying**.
- 8 *Audience laughs*
(S01E02 – 15.33)

Patrick: *We hebben Maggie weer nodig. Daar kun je toch niks op tegen hebben?*

Sally: *Ik hoop maar dat ie echt enorm is.*

Patrick: *Wat?*

Sally: *De autoshow. Ik hoop maar dat ’t een enorme show is.*

Patrick: *Waarom begin je daar nou over?*

Sally: *Ik ben nog nooit met een Tory naar ’n autoshow geweest.*

Sally: *Laat ’t dan op z’n minst een enorme, spetterende autoshow zijn.*

Omdat Sally het moeilijk heeft met het politieke standpunt van Patrick, refereert ze aan de reden waarom ze zijn standpunt niet openlijk weerlegt: ze wil seks met hem. Ze spreekt hier over de seksuele interactie in termen van de autoshow. Om aan te geven in welk frame ze opereert, legt ze een sterke nadruk op bepaalde woorden (in het fragment wordt de overdreven

nadruk weergegeven door de vetgedrukte, onderstreepte lettergrepen). Patrick raakt daardoor verward en begrijpt niet waarom Sally van een politiek kader overstapt naar een kader over de autoshow. De humor ontstaat uit het feit dat het publiek de beide frames kent en begrijpt dat er een misverstand ontstaat door de verborgen verwijzingen.

Een andere vorm van ‘frame uncertainty’ vinden we in de aflevering *Inferno*. Steve denkt dat Jane een vrouwelijke date heeft meegebracht naar het etentje, maar eigenlijk is het haar psychologe Jill. Steve en Jill praten met elkaar en door de ambiguïteit van de taal blijven de gesprekspartners een hele tijd in de waan dat ze over hetzelfde spreken. In tegenstelling tot het vorige voorbeeld treedt er slechts af en toe een ogenblik van frame uncertainty op, omdat het gesprek grotendeels in beide frames past.

- 1 Steve: So, you're Jane's friend.
 2 Jill: Well, if 'friend' is the right word.
 3 ***Audience laughs***
 4 Steve: Ha yes.
 5 Jill: You realize I'm her...
 6 Steve: Oh yes, yes, yes.
 7 ***Audience laughs***
 8 Jill: Oh she's mentioned me then. Interesting.
 9 Steve: Well, not you specifically, but we assumed that she was seeing someone.
 10 Jill: Well you would assume that with Jane, wouldn't you.
 11 Steve: She's very attractive.
 12 Jill: (looks uneasy)
 13 ***Audience laughs***
 14 Jill: Must be a bit embarrassing for you being her ex. Obviously we've talked about you.
 15 Steve: Obviously.
 16 ***Audience laughs***
 17 Jill: Nothing bad, don't worry.
 18 Steve: So uhm, how long have you two been...
 19 Jill: Having sessions?
 20 ***Audience laughs***
 21 Steve: (looks surprised)
 22 Jill: Are you alright?
 23 ***Audience laughs***
 24 Steve: Fine fine. That was blunt, but that's good. Blunt's good.
 (S01E04 – 10.25)

Steve: *Dus jij bent Jane's vriendin.*

Jill: *Als je het zo wilt noemen.*

Je weet toch dat ik...

Steve: *Natuurlijk.*

Jill: *Dus ze heeft het over me gehad?*

Steve: *Nou, we wisten dat ze iemand had.*

Jill: *Dat weet je wel zeker met Jane.*

Steve: *Ze is heel aantrekkelijk.*

- Jill: *Dit is vast vreemd voor je, als haar
ex. We praten natuurlijk soms over je.*
- Steve: *Natuurlijk.*
- Jill: *Niets slechts, hoor.*
- Steve: *En hoe lang zijn jullie al...*
- Jill: *Bezig met sessies?
Gaat het wel?*
- Steve: *Prima, prima.
Recht voor z'n raap.
Maar dat is oké, hoor.*

Doordat bepaalde woorden of zinnen op verschillende manieren geïnterpreteerd kunnen worden, geloven Jill en Steve dat ze elkaar begrijpen. Enkele zinnen passen echter niet in het frame van de andere gesprekspartner, namelijk regel 9 en 14. Omdat de gesprekspartners aannemen dat de bijdragen aan het gesprek betekenis hebben, interpreteren ze het op hun eigen manier. Na regel 9 kijkt Jill even verbaasd, maar daarna gaat ze gewoon verder met het gesprek. Steve vindt de uitdrukking 'having sessions' dan weer ongepast voor het frame. Hij schrikt er even van. Jill begrijpt het niet goed en vraagt of alles goed gaat met hem. Steve legt daarna uit dat hij de uitdrukking wat bot vindt en daardoor belanden beiden terug in hun eigen frame. Het publiek vindt deze situatie grappig omdat de kijkers dat Steve en Jill plots tot het besef zullen komen dat ze over iets compleet anders bezig zijn. Steven Moffat houdt de kijkers echter in spanning door de misverstanden op te stapelen.

Er zijn soms zelfs situaties waarin alle personages onzeker zijn over het frame waarbinnen ze opereren. In dezelfde aflevering heeft Jeff een theorie over huwelijken tussen bekende personen. Hij gelooft dat het vaak voorkomt dat twee geliefden elk over een beroemdheid fantaseren. Als die twee beroemdheden elkaar ontmoeten, dan moeten ze wel iets voelen omdat ze via de fantasie met elkaar verbonden worden. In de aflevering wordt het duidelijk dat Steve fantaseert over Mariella Frostrup en dat Susan een zwak heeft voor Angus Deaton. Op het einde van de aflevering ontmoeten die twee bekende personen elkaar en er ontstaat een vreemd gesprek:

- 1 Angus: *Mariella.*
- 2 Mariella: *Angus.*
- 3 Angus: *You look... You look...*
- 4 ***Audience laughs***
- 5 Mariella: *So do you.*
- 6 Angus: *(While looking at Mariella, Angus opens his can of Sprite, spilling
soda foam all over)*
- 7 ***Audience laughs***
- 8 Angus: *Oh, I'm terribly sorry. Oh god, are you alright?*
- 9 Mariella: *It's okay, it's fine.*
- 10 Angus: *I'm so, so, so sorry.*

- 11 Mariella: Don't worry. It happens to a lot of guys.
 12 *Audience laughs*
 13 (Mariella and Angus both seem confused)
 14 *Audience laughs*
 15 Mariella: Why did I say that?
 16 *Audience laughs*
 (S01E02 – 27.47)

Angus: *Mariella...*
Mariella: *Angus...*
Angus: *Je ziet er...*
Mariella: *Jij ook.*
Angus: *Het spijt me verschrikkelijk.*
Mariella: *Maakt niet uit, echt niet.*
Angus: *Het spijt me zo.*
Mariella: *Geeft niet, 't overkomt veel mannen.*
Mariella: *Waarom zei ik dat?*

In dit voorbeeld begrijpen Angus en Mariella beiden niet in welk frame ze zitten. Door de uitleg van Jeff eerder in de aflevering, weet het publiek wel in welk frame de personages zijn beland. Mariella en Angus ontmoeten elkaar en zijn verbonden door de fantasie van Steve en Susan. Door die dubbele laag ontstaan er dubbelzinnigheden die zorgen voor een humoristische kijk.

Het vormt meestal geen groot probleem om dit soort van humor over te brengen op de Vlaamse kijker. De humor ontstaat immers doordat één of meerdere personages na een bepaalde uitspraak niet meer weten in welk frame ze terecht gekomen zijn. Aangezien de Vlamingen die situatie herkennen uit het dagelijkse leven, moet de ondertitelaar enkel duidelijk maken waarom de personages verward zijn. Hij moet dus aangeven waar het gesprekskader onduidelijk wordt.

▪ Overdrijving

Een andere vorm van referentiële humor is het gebruik van een over- of understatement. Dat kan zowel verbaal als non-verbaal gebeuren. Bij *Coupling* wordt soms gevisualiseerd hoe personages zich voelen in bepaalde situaties of hoe ze tegen bepaalde zaken aankijken. In de aflevering *Size Matters*, nodigt Susan Steve uit om te komen eten. Hij volgt de raad van Jeff op om de afstandsbedieningen te controleren en blijkbaar zitten er in geen enkele afstandsbediening nog batterijen. Als hij Susan om batterijen vraagt, zegt ze: “Hang on, I think I know where they ended up.” Ze gaat naar de slaapkamer en trekt een lade open. Daarna zie je enkel Steve's reactie en je hoort een geluidseffect. Het live publiek schiet in de lach. Blijkbaar is het dus mogelijk om een overdrijving te creëren via geluid. Als Susan zich

even gaat opfrissen, gaat Steve op onderzoek in de slaapkamer. Hij trekt de desbetreffende lade open en de kijker ziet hoe Steve het resultaat ervaart. Merk op dat Steven Moffat hier erg suggestief te werk gaat. De kijker ziet nooit wat er in de lade ligt, maar wordt geleid door de gesprekken ervoor en erna.



Coupling – Size Matters (Moffat 2000)

Susan komt de slaapkamer binnen en de visuele overdrijving is meteen verdwenen. Steve verontschuldigt zich, maar Sally onderbreekt hem: “Uhu, but can it mow the lawn?” De visuele en auditieve overdrijvingen dragen natuurlijk bij tot de humor, maar overdrijvingen kunnen ook puur verbaal zijn. Zo zegt Sally op een gegeven ogenblik: “A woman’s breasts are a journey, her feet the destination” (S01E05 – 11.40).

Overdrijvingen zijn ook voor Vlamingen een bron van humor. De ondertitelaar hoeft de uitspraken dus niet letterlijk te vertalen. Hij moet enkel de overdrijving naar de doeltaal overbrengen en dat moet niet in dezelfde verwoordingen gebeuren. Bij visuele overdrijvingen is een ondertitel zelfs overbodig.

▪ Verrassingseffect

Een ander voorbeeld van referentiële humor is het gebruik van een verrassingseffect. In *Coupling* heb je verschillende scènes waarbij de camera plots een ander standpunt inneemt, waardoor er iets onverwachts in beeld verschijnt. In de vierde aflevering zie je een gesprek tussen Jane en haar psychologe. De psychologe vertelt Jane dat ze niet zomaar kan binnenvallen om over haarzelf te praten, ze zou op dat ogenblik immers de Tylers moeten helpen met hun relatieproblemen. Jane kijkt verrast en vraagt “Who?” Daarna verandert de camerapositie en het publiek ziet dat de Tylers al de hele tijd op de bank zaten.



Coupling – Inferno (Moffat 2000)

Het spreekt vanzelf dat deze vorm van humor niet verloren gaat bij de vertaling. De stimulus ligt namelijk in het visuele element.

Een ander voorbeeld vinden we in de aflevering *Sex, Death and Nudity*. Jane en Steve zitten in de auto te bekvechten. Jane vindt het niet kunnen dat Steve vier vrienden wil meenemen naar de begrafenis van haar tante. Ze vindt dat Steve hen moet zeggen dat ze zich ontzettend hebben aangesteld. Steve vindt dat geen goed idee, maar Jane houdt voet bij stuk. Uiteindelijk besluit Steve om het hen toch te zeggen en daarna zoomt de camera uit zodat de kijkers zien dat hun vrienden het gesprek op de achterbank zitten mee te volgen.

▪ Ironie

Ironie ontstaat wanneer er een soort van contrast of incongruentie is tussen wat er gezegd wordt en wat er afgeleid kan worden uit de situatie (Pelsmaekers 2002: 243).

Irony is a pragmatic category which activates “an endless series of subversive interpretations” (...), as a product of the contextual setting of a character’s words are actions. The double interpretation of irony is therefore different from that of wordplay, which is the product of a linguistic structure and depends on the existence of different meanings rather than interpretations. (Mateo 1994: 125 geciteerd in Gottlieb 1997: 187)

In de aflevering *Flushed* staat Jeff erop om bij de eerste date van Steve en Susan aanwezig te zijn. Hij is bang dat ze anders over hem gaan praten. Susan en Steve manen hem aan om te vertrekken:

Susan: Go away, Jeff.

Steve: Please.

Susan: God, what do I have to here. Beg? Show you a breast?

Jeff: Look all I’m saying is that f... Okay.

(S01E01 – 25.12)

Susan: Ga weg.

Steve: Alsjeblieft.

Susan: Moet ik soms smeken?

Een borst laten zien?

Ironie is eigenlijk een doorbreking van het maxime van wijze, omdat het onduidelijk is wat de spreker juist bedoelt. Rachel Schaffer (1982) stelt dat ironie niet herkend wordt door de verwoordingen, maar door de aanwijzingen in de conversationele context enerzijds en de niet-verbale communicatie van de spreker anderzijds (R. Schaffer, geciteerd in Attardo 2001: 112). Ironie wordt vaak gebruikt om een oordeel te geven over een situatie of een gebeurtenis. In de meeste gevallen gaat het om een negatief waardeoordeel (Attardo 2001: 117). Ook hier is dat het geval. Susan gaat er niet mee akkoord dat Jeff haar en Steve niet met rust kan laten. De humor komt voort uit het feit dat Jeff zijn zin niet afmaakt omdat hij schrikt van Susans 'voorstel'. Het live publiek heeft op dat moment door dat Jeff de ironie van het aanbod niet begrijpt. Susan legt uit aan Jeff dat ze het niet letterlijk bedoeld had, maar hij wil niet toegeven. In de zesde aflevering van het eerste seizoen komt een gelijkaardige situatie voor.

Susan: The first time I saw you all in one place, I had to show you a breast.
What do you want this time? Any requests?

Jeff: Well, I don't know 'bout any of you guys, but...

Steve: It's not going to happen, Jeff!
(S01E06 - 23.52)

Susan: *De eerste keer bij jullie moest ik m'n
borst laten zien. En nu? Verzoekjes?*

Jeff: *Ik weet niet wat jullie willen, maar...*

Steve: *Nee, Jeff.*

In dit fragment geeft Susan ook een negatief waardeoordeel over de situatie. Ze snapt niet waarom haar vrienden allemaal wilden kijken naar de film die Patrick van haar had gemaakt. Bij deze fragmenten moet de ondertitelaar ervoor zorgen dat de impliciete betekenis niet verloren gaat in de vertaling. Het moet duidelijk genoeg zijn dat Jeff Susan verkeerd begrijpt. Door de context begrijpt de Vlaamse kijker dat Susans woorden niet letterlijk genomen moeten worden. Ook de mimiek en de intonatie leiden de kijker naar de juiste interpretatie. Om de ironie extra kracht te geven kan de ondertitelaar ook woorden toevoegen, zoals 'soms' in het eerste voorbeeld.

▪ Slapstick

In de afleveringen van *Coupling* wordt er ook soms gebruik gemaakt van slapstick. Slapstick is een erg toegankelijke en herkenbare vorm van humor, omdat het ook in het dagelijkse leven vaak voorkomt. Het is een fundamenteel, universeel en onvergankelijk antwoord op het feit dat het leven lichamelijk is, meent Alan Dale. Hij wijst erop dat 'de val' en 'de klap' belangrijke elementen zijn voor slapstick. In zijn iconische vorm, wordt de val veroorzaakt door een bananenschil en wordt de klap uitgedeeld via een taart in het gezicht. De essentie

van slapstick is dus een fysieke aanval op, of een instorting van, de waardigheid van de held. Natuurlijk komt slapstick niet enkel in die iconische vormen voor. Dale stelt vast dat de val ook figuurlijk kan gezien worden, bijvoorbeeld doordat de held zich niet bewust is van bepaalde omstandigheden (Dale 2000: 3, 11).

In *Coupling* zorgt vooral het karakter van Jeff voor de nodige slapstick. In de aflevering *Size Matters* nodigt Susan Steve uit om bij haar te komen eten. Even later zitten Jeff, Patrick en Steve wat te praten op café. Jeff wil Steve nog vlug wat advies geven over het voorspel. Op dat moment komen Sally en Susan het café binnen. Ze vangen op waarover het gesprek gaat en luisteren een tijdje mee vanachter een rek. Bij de tweede tip die Jeff geeft, verschijnt Susan achter de rug van Jeff. Jeff is zich er niet bewust van dat Susan hem kan horen en gaat onverstoord verder:

Jeff: Ok, foreplay tip number two.
Steve: (sees Sally and Susan)
Jeff: Whoever you normally fantasize about during sex, start calling them 'Susan'. With you, with you it's always Mariella Frostrup, right?
Steve: (smiles awkwardly at Susan)
Jeff: Well, call her 'Susan Frostrup'! That way, when you're in bed with Susan, you won't shout the wrong name when you have your eyes shut!
Susan: Or you could call her 'God'.
Jeff: (doesn't realize that Susan is right behind him)
 Well yeah, I mean, that'll work.
 (realizes it, turns around and chuckles nervously)
 (S01E02 - 5.50)

Jeff: *Voorspel-tip nummer twee.*
Jeff: *Het maakt niet uit over welke vrouw je fantaseert, noem haar Susan.*
Jeff: *Bij jou is 't altijd Mariella Frostrap, niet?*
Jeff: *Noem haar dan Susan Frostrap.*
Jeff: *Dan roep je niet de verkeerde naam Als je je ogen dichthoudt.*
Susan: *Je kan ook 'mijn god' zeggen.*
Jeff: *Dat is ook 'n goeie.*

Jeff is zich dus eerst niet bewust van de benarde situatie waarin hij zich bevindt. Wanneer hij realiseert dat Susan achter hem staat mee te luisteren, voelt hij zich betrappt. Daardoor verliest hij zijn waardigheid en dat leidt tot een humoristisch effect. Jerry Lewis zegt daarover: “[T]he premise of all comedy is a man in trouble” (J. Lewis, geciteerd in Dale 2000: 18). De toeschouwer herkent de situatie uit het dagelijks leven en lacht ermee omdat er nu eens iemand anders in zo'n netelige situatie terecht komt. In dit geval moet de ondertitelaar er

enkel voor zorgen dat de Vlaamse toeschouwer beseft wat er gaande is. Hij krijgt dus heel wat vrijheid bij de vertaling.

In de aflevering *Sex, Death and Nudity* is Jeff erg zenuwachtig om naar een sollicitatiegesprek te gaan. Patrick zegt hem dat hij zich de mensen die het interview afnemen, naakt moet voorstellen. Jeff oefent op de mensen rondom zich en algauw slaagt hij erin om iedereen naakt voor te stellen. Op het sollicitatiegesprek komt hij erg zelfzeker binnen, maar dan komt hij in een benarde situatie terecht. Er hangen grote spiegels achter de interviewers en dus ziet hij zichzelf naakt. Hier krijgt Jeff opnieuw te maken met het feit dat hij zich eerst niet bewust was van de omstandigheden. Hij verliest zijn zelfzekerheid en zijn waardigheid meteen.

Chiaro wijst erop dat slapstick praktisch in alle westerse culturen grappig gevonden wordt (Chiaro 1992: 77). Bovendien is de humoristische stimulus onmiddellijk beschikbaar voor het doelpubliek. De ondertitelaar moet zich bij slapstick dus geen zorgen maken over de vorm van de woorden. Het is voldoende als hij de inhoud van de dialoog (als die er is) van de ene naar de andere taal overbrengt.

▪ Absurde humor

Delia Chiaro geeft meer uitleg over absurde humor:

Alongside the topics of sex and underdogs, another common denominator which is universally present in jokes is what we shall term the ‘absurd’ or ‘out of this world’ element. ... Throughout the duration of these jokes, the recipient’s disbelief must be suspended in the same way as it is suspended in order to watch an animated cartoon ... (Chiaro 1992: 9)

Het gaat hier om humor die tegen elke vorm van logica ingaat. De uitspraken houden weinig steek. In de aflevering *The Cupboard of Patrick’s Love* vertelt Patrick dat hij zijn ex-vriendinnetjes op video heeft staan. Aangezien Susan een ex van hem is, zou ze dus ook op een videoband moeten staan. Er ontstaat een hele heisa rond de tape, maar uiteindelijk blijkt dat Susan niet langer op de videoband staat.

Susan: It’s bad enough you’ve kept the tape, Patrick, but now you’ve erased it, too.

Patrick: That doesn’t actually make sense.

Susan: Well, I’m angry, making sense gets in the way.
(S01E06 – 21-11)

Susan: *Het is erg dat je de band hebt bewaard, en dat je hem hebt gewist.*

Susan: *Ik ben boos, dan ben ik niet logisch.*

Susans uitroep slaat nergens op, omdat ze boos is om twee tegengestelde gebeurtenissen. Ze gaat er enerzijds niet mee akkoord dat Patrick haar videotape gehouden heeft, terwijl ze nu een ex van hem is. Anderzijds is ze beledigd omdat hij haar tape gewist heeft. Het grootste deel van de absurde humor uit *Coupling* is te vinden bij uitspraken van Jane en Jeff, zoals eerder vermeld werd bij het onderdeel van de stereotypes.

Wat ook vermeld kan worden als absurde humor is de specifieke plot die de meeste sitcoms gebruiken: ‘reductio ad absurdum’. Een eenvoudige menselijke fout wordt ontzettend uitvergroot en er ontstaat een heel reeks toevalligheden die ervoor zorgt dat alles in chaos eindigt. Bepaalde natuurlijke kenmerken van de mens zoals jaloezie, trots en ambitie worden op zo’n danige manier uitvergroot dat ze tot absurde situaties leiden (Selby en Cowdery 1995: 111-2).

Absurde humor is goed vertaalbaar omdat de stimuli in verschillende talen als onlogisch worden gezien. De ondertitelaar moet er dus enkel voor zorgen dat het doelpubliek de situatie als absurd aanvoelt.

▪ Ongewone technieken

Steven Moffat maakt in *Coupling* af en toe gebruik van minder conventionele technieken voor een sitcom. In de aflevering *The Girl with Two Breasts* (S01E05) praat Jeff met een Hebreeuws meisje. Het Hebreeuws wordt niet ondertiteld, dus het publiek begrijpt net als Jeff niets van wat ze zegt. Vervolgens wordt het gesprek hernomen, maar ditmaal praat het Hebreeuwse meisje Engels en Jeff spreekt een onverstaanbaar taaltje. De aflevering werd heel populair en dat was voor Steven Moffat de reden om meer technieken uit te proberen:

The freedom in the story-telling really sort of happened by accident. I didn’t really intend to get there, I was going for something quite straight-forward at the beginning of the show, but then we did an episode in the first series where half of it was in Hebrew and there was a reverse reveal with the languages swapped around and it was very, very popular. So we thought it was obviously a thing that was working for *Coupling* to do slightly mad things in the story telling. So we try a couple of times a year and do something slightly odd: dream sequences, split screens, out of sequence storytelling, misremembered flashbacks and it just seems to work for this show. I think it’s partly because the subject of the show is so tiny: a very ordinary relationship. There’s nothing really spectacular or different that happens to these people. So you’re finding sort of quite epic ridiculous ways of telling an ordinary story. (Moffat 2005 Extra’s)

In de aflevering *Her Best Friend’s Bottom* (S02E03) gebruikt Steven Moffat het concept van ‘Captain Subtext’. Susan wil dat haar vrienden kussens helpen uitkiezen. Na haar woorden “I wanna know what you really think” wordt ‘Captain Subtext’ ingeschakeld. De personages

tonen elkaar bepaalde stoffen en kussens, maar ondertussen hoort het publiek wat ze eigenlijk echt denken. Een ander voorbeeld van een ongewone techniek voor sitcoms komt voor in de eerste aflevering van het derde seizoen. Steve en Susan gaan uit elkaar en vanaf dat moment werkt Moffat met een ‘split screen’. Het beeld wordt verdeeld in verschillende segmenten zodat het publiek de situatie vanuit het oogpunt van zowel Steve als Susan kan blijven volgen.



Coupling – Split (Moffat 2000)

Deze technieken zijn heel ongebruikelijk voor sitcoms en geven een extra dimensie aan de serie *Coupling*. Ze zijn meer dan eens een bron van humor die toegankelijk is voor zowel de Britten als de Vlamingen.

Conclusie

Attardo heeft onderzoek gedaan naar de aard van humor in twee corpora en hij kwam tot enkele vaststellingen. Referentiële humor blijkt meer voor te komen dan verbale humor. Bovendien bestaat de categorie van verbale humor voornamelijk uit grappen die gebaseerd zijn op lexicale ambiguïteit (Attardo 1994: 101). Aangezien referentiële humor gemakkelijk te vertalen is of zelfs niet vertaald hoeft te worden (visuele humor), volgt daaruit dat een groot deel van de humor zonder problemen van de ene naar de andere taal kan worden overgezet. De categorie van de verbale humor kan soms wel problemen opleveren. Delabastita geeft met zijn classificatie echter aan dat veel vertalers bepaalde strategieën toepassen bij het vertalen van woordspelingen. Sommige woordspelingen zijn zelfs gemakkelijk te vertalen door toevallige overeenkomsten tussen de Nederlandse en de Engelse taal. Als de humoristische stimulus moeilijk te vertalen is, kan de ondertitelaar er ook nog altijd voor opteren om te zorgen voor een andere stimulus.

4. Ondertiteling als een brug tussen culturen

Over het algemeen kan de taalhumor uit *Coupling* relatief gemakkelijk worden vertaald naar het Nederlands. Dat komt doordat het Engels en het Nederlands nauw verwante talen zijn. Het is eenvoudiger om iets te vertalen wanneer de brontaal en de doeltaal ongeveer dezelfde structuur kennen. Zo zijn er bijvoorbeeld talen waarin er nagenoeg geen naamwoorden voorkomen, namelijk indiaanse talen zoals Hopi, Navajo en Azteeks (Pinxten 2008: 193-4). Het zou dan ook veel moeilijker zijn om dialogen vanuit het Engels te vertalen naar deze 'werkwoordtalen'.

Daarnaast wordt ondertiteling ook gemakkelijker wanneer de culturen van de brontaal en de doeltaal (in casu de Britse en de Vlaamse cultuur) gedeeltelijk overlappen. Het kan immers zo zijn dat bepaalde zaken in de ene cultuur grappig zijn, terwijl ze dat in een andere cultuur helemaal niet zijn. Delia Chiaro stelt dan ook dat socioculturele kennis voor een ondertitelaar even belangrijk is als kennis van de taal. Ze geeft het voorbeeld van de Amerikaanse sitcoms die meestal weinig of geen succes hadden in Groot-Brittannië en vice versa (Chiaro 1992: 77). De ondertitelaar kan wel enigszins de verschillen tussen culturen overbruggen, maar in bepaalde gevallen is dat niet mogelijk zonder een heel ander product te creëren. Bij *Coupling* is de humor relatief gemakkelijk over te brengen van de Britse cultuur naar de Vlaamse. Het gaat immers vaak om relationele en seksuele grappen, een bron van humor in vrijwel de hele westerse wereld (Chiaro 1992: 8). Dat verklaart waarom *Coupling* een van de weinige Britse sitcoms is die succes had in de Verenigde Staten van Amerika. Veel Amerikanen verkozen de originele Britse sitcom boven de Amerikaanse remake. In West-Europa zijn er wel kleine verschillen tussen de culturen, maar die zijn interlinguaal gemakkelijk overbrugbaar. Dat komt omdat de meeste westerse talen veel dubbelzinnigheden kennen in de domeinen van seks en relaties. Ook wanneer bepaalde stimuli moeilijk te vertalen zijn, is het relatief eenvoudig om de stimulus uit de brontaal te vervangen door een gelijkaardige stimulus uit de doeltaal. Naast seksuele en relationele humor, kent ook onderbroekenlol in zowel het Engels als het Vlaams succes (Chiaro 1992: 8). Verder zijn de stereotypes die in *Coupling* gebruikt worden, eveneens gangbaar in Vlaanderen. Soms is het voor ondertitelaars wel moeilijk om bepaalde vormen van intertekstuele humor van de Britse naar de Vlaamse cultuur over te brengen. Bij *Coupling* geeft dat echter weinig problemen, omdat zaken of personen waar de Vlaamse kijkers niet mee vertrouwd zijn, worden verklaard door de context.

Natuurlijk verschilt het succes van ondertitelaars van sitcom tot sitcom. *Blackadder* bijvoorbeeld geeft een satirische kijk op de Britse geschiedenis. Het spreekt vanzelf dat de ondertitelaars bij zulke sitcoms meer moeite moeten doen om de interculturele verschillen te overbruggen en om de ironische ondertoon duidelijk weer te geven. Toch zijn dergelijke sitcoms ook goed toegankelijk voor het Vlaamse publiek. *Blackadder* werd immers met succes vertoond op Canvas (Stadeus 2000: 15).

Het feit dat enerzijds het Nederlands en het Engels nauw verwante talen zijn en anderzijds dat de culturen dicht bij elkaar liggen, zorgde ervoor dat *Coupling* ook in Vlaanderen zo populair kon worden. Hoe meer kennis het oorspronkelijke publiek en het doeltaalpubliek met elkaar delen, hoe meer kans er is dat humor kan overgebracht worden van de ene taal naar de andere. Chiaro zegt daarover: “[I]f someone does not get a joke, this will be due to a certain amount of unshared knowledge between sender and recipient” (Chiaro 1992: 13-4).

Toch gaat er altijd iets van de humor verloren bij de ondertiteling van een Britse sitcom. Het is echter moeilijk om te testen hoeveel er verloren gaat. Als een Vlaming niet lacht met een ondertitelde humoristische passage uit *Coupling*, dan hoeft dat niet aan de ondertiteling te liggen. Het kan immers ook zo zijn dat bepaalde passages in de Vlaamse cultuur minder of zelfs helemaal niet grappig zijn, terwijl ze dat in de Britse cultuur wel zijn. Het is sowieso moeilijk in te schatten waarmee mensen zullen lachen. Soms lacht het live publiek niet met passages die grappig bedoeld waren, zegt Steven Moffat, maar dan blijken die afleveringen net het populairst te zijn:

I’m just sitting in the gallery, hoping, waiting for the audience to hopefully laugh. Knowing that actually the studio audience’s reactions are going to be different from the home audience’s reactions anyway. But nonetheless you can’t help it, you’re the guy that wrote the gag and you want it to get a laugh. I’ve had so many experiences where I realized that our most popular show would be the one that had the least studio laughter that I know that it’s not relevant. (Moffat 2005 Extra’s)

Het feit dat het live publiek bij sommige grappen niet lacht, heeft echter wel een invloed op de ondertiteling van die grappen. De ondertitelaar heeft dan immers minder reden om moeilijke grappen weer te geven in een andere taal. Dan gaan er dus vaak grappen verloren. Als de lach van het live publiek wel te horen is, dan doet de ondertitelaar meer moeite om de humor te behouden, maar het is onduidelijk of hij daar altijd in slaagt. In feite zouden de fragmenten getoond moeten worden met en zonder ondertiteling. Het grootste probleem daarbij is dat het hetzelfde publiek zou moeten zijn die de originele en de ondertitelde versie beoordeelt, want iedere persoon is anders en lacht met verschillende

dingen. In de praktijk is dat echter moeilijk haalbaar: de eerste keer dat kijkers een fragment zien, is het veel grappiger. Als ze het fragment nog eens moeten herbekijken, worden de humoristische stimuli minder krachtig. Verder zou het testpubliek dan moeten bestaan uit mensen die zowel Engels als Nederlands kunnen. Doordat veel Vlamingen redelijk goed Engels kunnen, is het dan ook onduidelijk of ze lachen met de Engelse dialoog of met de Nederlandse ondertiteling (of met een combinatie van beide).

Eigenlijk doet het er weinig toe of Vlamingen nu lachen om de Engelse dialoog of de Nederlandse ondertiteling. Het feit dat ze lachen is het voornaamste, want dat is de reden waarom de Britse sitcom ook in Vlaanderen zoveel fans heeft. Ondertiteling biedt een leidraad op momenten waarop de Engelse kennis tekort schiet en zorgt ervoor dat mensen die geen woord Engels kennen toch kunnen volgen waarover het gaat. De Vlaming kan sowieso meegenieten van visuele humor, stereotypes enz. De ondertitelaar speelt dan weer een belangrijke rol bij het overbrengen van andere soorten humor. Vaak slaagt hij erin om de stimulus uit de brontaal over te brengen in de doeltaal of die te vervangen door een gelijkaardige stimulus. Ook in *Coupling* is dat het geval, omdat dubbelzinnigheden met betrekking tot seks overvloedig voorkomen in beide talen. De ondertitelaar heeft dus een heleboel mogelijkheden om een bepaalde grap te vertalen.

5. Besluit

We kunnen besluiten dat ondertiteling een belangrijk element is om televisieprogramma's zoals *Coupling* toegankelijker te maken voor een publiek dat de brontaal niet of niet goed beheerst. Maar ook voor zij die de brontaal wel kennen, kan ondertiteling nuttig zijn. Zelfs als de kijkers de brontaal kennen, lezen ze de ondertitels. Het is een soort automatisme geworden.

Even people with a good knowledge of the source language find it difficult not to read the subtitles as these keep flashing on and off the screen. Belgian studies have suggested that "reading behaviour is more or less automatically elicited when a subject faces a text with the same message auditorily available." (d'Ydewalle, van Rensbergen en Pollet, geciteerd in Gottlieb 1997: 109)

Slechte ondertiteling kan de kwaliteit van een film of een programma naar beneden halen. Daarom is het van belang dat ondertitelaars weten hoe ze te werk moeten gaan. Letterlijk vertalen is onmogelijk door de beperkte tijd en ruimte. Ondertitelaars moeten in de eerste plaats de betekenis en de functies van de woorden op een begrijpbare manier overbrengen.

Ondertiteling is een speciale vorm van vertaling en ondertitelaars moeten dan ook omgaan met specifieke beperkingen. Een belangrijk kenmerk van ondertiteling is de overgang van gesproken naar geschreven taal. Dat heeft ten minste twee belangrijke gevolgen. Ten eerste moeten impliciete verwijzingen verduidelijkt worden. Ten tweede neemt de ondertitelaar prosodische elementen zoals een aarzeling of een stemverheffing beter niet op in de ondertitel. Ze trekken te veel de aandacht op de ondertitel en bovendien pikt het doelpubliek de prosodische elementen op uit de originele dialoog. Verder is bij ondertiteling de originele geluidsband hoorbaar. Doordat de Vlaamse kijkers vaak wat Engels kunnen, vergelijken ze de ondertitels met de originele dialogen en komen ze tot de conclusie dat niet alles vertaald wordt. Wat ze echter niet beseffen is dat de plaats en de tijd voor een ondertitel beperkt zijn. De ondertitelaar is dus genoodzaakt om de dialoog in te korten. Daarbij moet hij zich afvragen wat er van belang is voor de rest van de dialoog. Toch zorgt de kwantitatieve reductie niet noodzakelijk voor een semantische reductie. En zelfs als dat het geval is, dan nog pikt het Vlaamse publiek veel zaken op uit het beeld en de geluidsband. De polysemiotische aard van ondertiteling zorgt naast intersemiotische redundantie ook voor intrasemiotische redundantie. Dat houdt in dat een ingekorte versie van wat er gezegd wordt doeltreffender is. Natuurlijk ondervindt de ondertitelaar ook algemene vertaalproblemen, zoals ‘onvertaalbare elementen’. Ook moet hij voorzichtig omspringen met de manier waarop hij bepaalde zaken verwoordt. Grof taalgebruik wordt vaak niet opgenomen in de ondertitel omdat dergelijk taalgebruik harder overkomt in geschreven dan in gesproken taal. Schuttingtaal zou de aandacht te veel vestigen op de ondertitel. Verder moet een ondertitelaar er ook voor zorgen dat hij niet te veel fouten maakt, want die hebben bij ondertiteling een grotere impact dan bijvoorbeeld bij het vertalen van een boek. De kijker heeft immers geen tijd genoeg om de ondertitel te herlezen. Als een fout de aandacht op de ondertiteling trekt, mist de kijker bepaalde informatie uit het beeld. Bovendien moet een ondertitelaar het vertelde verhaal volgen om te weten wat hij moet ondertitelen en wat niet. In *Coupling* komen enkele scènes voor waar de ondertitelaar de woorden niet mag vertalen of juist moet vertalen ook al worden ze niet gezegd.

Ook de algemene kennis van de ondertitelaar is belangrijk. Hij moet de culturele verwijzingen goed overbrengen naar het doelpubliek. Gelukkig worden die verwijzingen in *Coupling* meestal uitgelegd in de dialogen. Verder moet de ondertitelaar op de hoogte zijn van de voorgaande afleveringen, zodat hij bepaalde running gags consequent kan vertalen. Veel van deze aspecten worden aangeleerd en het is meestal niet moeilijk om die richtlijnen te volgen. Soms krijgen ondertitelaars echter te maken met problemen waar ze weinig of niets

kunnen aan doen. Zo plaatsen programmamakers normaalgezien hun grafische titels onderaan het scherm, zodat de ondertitels op een andere plaats moeten verschijnen en op die manier het beeld bedekken. Bovendien besparen veel programmamakers op het budget voor de ondertitels. Door de tijdsdruk ontstaan er dan meestal halve vertalingen, met andere woorden vertalingen die te dicht tegen de brontaal aanleunen, en dat is een slechte evolutie. Nochtans kosten ondertitels relatief weinig geld en zijn ze belangrijk om een film of programma in een andere taal goed te kunnen volgen. Het zou wel een verbetering zijn als de kijkers zouden kunnen kiezen tussen verschillende soorten ondertiteling (bv. ondertiteling van de hele dialoog in een sneller tempo of ondertiteling in de brontaal), aangepast aan hun behoeftes.

Het maken van goede ondertitels wordt bemoeilijkt als de vorm van de tekst een belangrijke rol speelt. Bij humor is dat soms het geval en de vraag is dan hoeveel er precies verloren gaat van de inhoud wanneer een passage ondertiteld wordt. Bij het specifieke geval van de Britse sitcoms is het belangrijk dat de Vlaamse kijker aan het lachen wordt gebracht, zelfs als hij geen woord Engels begrijpt. Uit het succes van *Coupling* in Vlaanderen zou je kunnen afleiden dat de ondertitelaars er vaak in geslaagd zijn om de humor te bewaren. *Coupling* is op veel gebieden een typische sitcom. Elke aflevering duurt een half uur en heeft een eenvoudige structuur, bestaande uit een teaser, een eerste act, een tweede act en een epiloog. De statische personages zorgen enerzijds voor identificatie en anderzijds voor een gevoel van superioriteit. Toch heeft *Coupling* ook enkele kenmerken die minder stereotiep zijn voor een sitcom. De serie gaat over een groep van zes vrienden, wat betrekkelijk veel is voor een sitcom. Ook zijn er enkele overkoepelende verhaallijnen die ervoor zorgen dat je soms verbanden kan missen als je niet alle afleveringen gezien hebt.

Hoewel humoristische dialogen vaak het samenwerkingsprincipe van Grice doorbreken, zijn ze toch vaak communicatief succesvol. Victor Raskin stelde daarom een set van humoristische maxims op om deze tegenstrijdigheid te verklaren.

Om de humor in *Coupling* te bestuderen, werd er gebruik gemaakt van twee overkoepelende categorieën, namelijk verbale en referentiële humor. Verbale humor is humor die voortkomt uit de verwoording. Als je de zin wilt parafraseren of vertalen, komen er heel wat moeilijkheden bij kijken. De ondertitelaar moet er niettemin voor zorgen dat hetzelfde effect wordt bereikt bij het Vlaamse publiek als bij het Britse publiek. Toch kunnen ondertitelaars terugvallen op een aantal strategieën om met die problemen om te gaan. Om woordspelingen te vertalen moet de ondertitelaar twee scripts oproepen en die tegenover elkaar plaatsen. Dat hoeft niet altijd op dezelfde manier te gebeuren als in de brontaal.

Delabastita (1993) gaf een overzicht van de succesvolle strategieën die vertalers gebruiken bij het vertalen van woordspelingen. Door het medium komen niet alle opgesomde strategieën voor. Andere soorten verbale humor uit *Coupling* zijn de neologismen, de versprekingen en de associaties. Neologismen komen erg vaak voor in de serie, maar zijn niet altijd even makkelijk te vertalen. Dat blijkt uit de inconsequente vertalingen. De vorm kan niet altijd bewaard blijven in de vertaling, maar de ondertitelaar slaagt er wel meestal in om de betekenis van het neologisme in het Nederlands weer te geven. Bij klankassociaties en versprekingen gaat de vorm ook vaak verloren in de vertaling. Daar is in feite weinig aan te doen. Door de betekenis weer te geven, zorgt de ondertitelaar er wel steeds voor dat het Vlaamse publiek de serie kan volgen. In enkele gevallen is het mogelijk om uitingen bijna letterlijk te vertalen, doordat het Nederlands en het Engels sterk verwante talen zijn. Over het algemeen kan er dus veel humor overgebracht worden van het Engels naar het Nederlands. Hierbij wil ik nog opmerken dat het bij twee talen die verder van elkaar af staan minder evident kan zijn om vormeigenschappen in de vertaling te behouden.

Bij referentiële humor is de verwoording van een bepaalde grap van ondergeschikt belang. Deze vorm van humor is meestal makkelijker te vertalen of te parafaseren. De stimuli zijn grappig door de inhoud, niet door de verwoording. We hebben enkele subcategorieën van referentiële humor besproken en daaruit kunnen we besluiten dat er zich over het algemeen weinig problemen voordoen in deze categorie. Bij beeldspraak, definities, personificaties en ironie blijft de stimulus aanwezig in de vertaling. Bovendien wordt referentiële humor niet altijd verwoord, soms zijn de handelingen of de situaties grappig. Dat is bijvoorbeeld het geval bij slapstick. Ook de context kan bepaalde zinnen grappig maken, denken we maar aan de dispreferred seconds, de repair sequences en de onzekerheid over het frame. Intertekstuele humor blijft ook vaak bewaard, op voorwaarde dat het doeltaalpubliek de kennis heeft om de verwijzingen te zien. Dat hangt vaak af van de mate waarin de beide culturen overlappen. Ook bij stereotypes is dat het geval. Als de culturen te ver van elkaar af staan, is er een grote kans dat de stereotypes in die culturen niet dezelfde zijn. Een grote succesfactor voor *Coupling* was het gebruik van ongewone technieken voor een sitcom, bijvoorbeeld split-screen of 'Captain Subtext'. Zowel in Groot-Brittannië als in Vlaanderen zorgden deze technieken voor een verrassingseffect en meerdere humoristische situaties.

Referentiële humor lijkt meer voor te komen dan verbale humor en wordt gemakkelijk vertaald. Bij verbale humor treden er soms vertaalproblemen op omdat de vorm van de uitspraken van groot belang is. Toch zijn er bepaalde strategieën die ervoor zorgen dat een deel van de grappen hetzelfde effect bereikt in de doeltaal. We kunnen dus vermoeden

dat er relatief weinig humor verloren gaat. Dat komt enerzijds doordat het Nederlands en het Engels sterk verwante talen zijn. Anderzijds overlappen de Britse en de Vlaamse cultuur gedeeltelijk, m.a.w. de Vlamingen en de Britten lachen vaak om dezelfde dingen. Bovendien hebben beide culturen veel dubbelzinnigheden in de domeinen van seks en relaties. Er gaat altijd wel iets verloren bij vertaling, maar het is moeilijk om te testen hoeveel er dan precies verloren gaat. Om dat te testen zouden onderzoekers immers mensen moeten laten kijken naar een fragment met en zonder ondertiteling. De resultaten zouden echter vervormd zijn doordat de proefpersonen twee keer naar hetzelfde fragment zouden moeten kijken. Bovendien zijn interculturele verschillen mee verantwoordelijk voor het verdwijnen van bepaalde humoristische stimuli. Ten slotte zouden de onderzoekers niet zomaar kunnen vaststellen of een proefpersoon lacht met de ondertitels of met de originele dialogen.

Toch mogen we niet vergeten dat veel van de humor uit *Coupling* zijn weg vindt naar het Vlaamse publiek. Ondertiteling speelt daar een belangrijke rol bij omdat de vertalers er enerzijds voor zorgen dat de Vlamingen zonder problemen de serie kunnen volgen. Anderzijds blijft er heel wat humor bewaard in de Vlaamse ondertitels. De ondertitelaars hebben bij de ene sitcom al meer mogelijkheden dan bij de andere, maar met een beetje creativiteit slagen ze erin de taalbarrières met succes te overbruggen.

Bibliografie

FILMS EN SERIES

'Allo 'Allo! Regie Martin Dennis e.a. Met Gordon Kaye en Carmen Silvera. DVD. BBC. Warner Home Video, 1982-92.

Blackadder. Regie Paul Weiland. Met Rowan Atkinson. DVD. BBC. New Millennium Experience Company. 1983-9.

Fawlty Towers. Regie John Howard Davies e.a. Met John Cleese en Prunella Scales. DVD. BBC. Warner Home Video, 1975-9.

Moffat, Steven. "Extra's: Van script naar scherm." Coupling. BBC. DVD. Hartwood Films Ltd, 2005.

Reservoir Dogs. Regie Quentin Tarantino. Met Harvey Keitel en Michael Madsen. DVD. Live Entertainment, 1992.

S01E01 - Moffat, Steven. "Flushed." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 12 mei 2000.

S01E02 - Moffat, Steven. "Size Matters." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 19 mei 2000.

S01E03 - Moffat, Steven. "Sex, Death and Nudity." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 26 mei 2000.

S01E04 - Moffat, Steven. "Inferno." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 2 juni 2000.

S01E05 - Moffat, Steven. "The Girl with Two Breasts." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 9 juni 2000.

S01E06 - Moffat, Steven. "The Cupboard of Patrick's Love." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 16 juni 2000.

S02E01 - Moffat, Steven. "The Man with Two Legs." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 3 september 2001.

S02E02 - Moffat, Steven. "My Dinner in Hell." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 10 september 2001.

S02E03 - Moffat, Steven. "Her Best Friend's Bottom." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 17 september 2001.

S03E01 - Moffat, Steven. "Split." Coupling. BBC. Hartwood Films Ltd, 23 september 2002.

The Blob. Regie Irvin S. Yeaworth Jr. Met Steve McQueen en Aneta Corsaut. VHS. Fairview Productions, 1958.

The Piano. Regie Jane Campion. Met Ada McGrath en George Baines. DVD. The Australian Film Commission, 1993.

ARTIKELS EN BOEKEN

Anoniem (dbj). "Vrienden op drift." De Standaard [Nationaal]. 27 april 2006: 37.

Attardo, Salvatore. Linguistic Theories of Humor. Berlijn: Mouton de Gruyter, 1994.

Attardo, Salvatore. Humorous texts : a semantic and pragmatic analysis. Berlijn: Mouton de Gruyter, 2001.

Baker, James. Teaching TV Sitcom. Londen: British Film Institute, 2003.

Bassnett, Susan. Translation studies. Londen: Routledge, 2000.

Burrell, Ian. "US remake of sitcom Coupling scrapped." The Independent. 4 november 2003.

Chan, Leo Tak-Hung. Twentieth-Century Chinese Translation Theory. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004

Chiaro, Delia. The language of jokes: analysing verbal play. Londen, New York : Routledge, 1992.

Dale, Alan. Comedy is a Man in Trouble. Londen: University of Minnesota Press, 2000.

Delabastita, Dirk. There's a Double Tongue. Amsterdam: Atlanta, 1993.

Dhoest, Alexander. Populaire Televisie: essays. Leuven: Acco, 2006.

Duncan, Stephen. A Guide to Screenwriting Success: Writing for Film and Television. Landham: Rowman & Littlefield, 2006

Goffman, Erving. Frame Analysis: An Essay on the Organization of Experience. Boston: Northeastern University Press, 1986.

Gottlieb, Henrik. Subtitles, translation & idioms. Kopenhagen : s.n., 1997.

Gottlieb, Henrik. "Language-political implications of subtitling". Topics in Audiovisual Translation. Ed. Pilar Orero. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2004: 83-100.

Grice, Paul. Studies in the Way of Words. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989.

Gutt, Ernst-August. Translation and relevance: cognition and context. Manchester: St. Jerome, 2000.

Holther, William e.a. Drogreden of argument. Utrecht, Antwerpen: Aula-boeken, 1963.

Ivarsson, Jan en Mary Carroll. Subtitling. Simrishamn: TransEdit, 1998.

Kooijman, Brigit en Harrie van der Meulen. "Ondertitelaar! Alle twintig afleveringen van de reeks". De Volkskrant. 2000.

- Kooijman, Brigit en Leo Reijnen. Pers. mededeling. "Om van de bank te rollen - humor in ondertitels." Ging door op de Achtste Literaire Vertaaldagen (2006): Vertaaldagen vol humor, Bioscoop City/Movies, Utrecht.
- Kooijman, Brigit. "Ondertitelen is een mooi vak, maar de lol gaat eraf". NRC Handelsblad. 15 december 2006.
- Kriek, Bartho. "Kijker, eischt betere ondertitels!" VPRO-Gids. 16 augustus 2001: 6-9.
- Kriek, Bartho. "Kijk wie er spreekt." Onze Taal. Oktober 2002: 276-8.
- Levinson, Stephen. Pragmatics. Londen, New York: Cambridge University Press, 1983.
- Luyken, Georg-Michael, e.a. Overcoming language barriers in television: dubbing and subtitling for the European audience. Düsseldorf: The European Institute for the Media, 1991.
- Michielsen, Greet. "Ondertiteling bij de VRT". Deus ex machina. 84 (1998): 32-5.
- Mills, Brett. Television sitcom. Londen: British film institute, 2005.
- Pelsmaekers, Katja en Fred Van Besien. "Subtitling Irony: 'Blackadder' in Dutch". Translating Humour. Ed. Jeroen Vandaele. Manchester: St. Jerome, 2002: 241-66.
- Perego, Elisa. "Subtitles and line-breaks". Between Text and Image: Updating research in translation. Ed. Delia Chiaro e.a. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company, 2008. 211-23.
- Pinxten, Rik en Koen De Munter. De culturele eeuw. Antwerpen: Houtekiet, 2008.
- Sacks, Harvey. Lectures on Conversation. Ed. Gail Jefferson en Emanuel A. Schegloff. Oxford VK, Cambridge VSA: Blackwell Publishing, 1995.
- Seedhouse, Paul. The Interactional Architecture of the Language Classroom: A Conversation Analysis Perspective. Oxford: Blackwell, 2004.
- Selby, Keith en Ron Cowdery. How to study television. Houndmills : Macmillan, 1995.
- Stadeus, Geert. "Lafhartig van Canvas". Het Nieuwsblad. 3 juli 2000: 15.
- Staiger, Janet. Blockbuster TV. New York, Londen: New York University Press, 2000.
- Stokoe, Elizabeth. "Dispreferred actions and other interactional breaches as devices for occasioning audience laughter in television "sitcoms". Social Semiotics. 18.3 (2008): 289-307.
- Van Gorp, H. e.a. Lexicon van Literaire Termen: stromingen en genres, theoretische begrippen, retorische procédés en stijlfiguren. Groningen: Wolters-Noordhoff, 1991.

Willems, Klaas. 1995. "Tussen vertaalbaarheid en onvertaalbaarheid. Prolegomena voor een fenomenologie van het vertalen". Vertalen historisch gezien. Tekst, metatekst, theorie. Ed. Theo Hermans & Dirk Delabastita. 's-Gravenhage: Stichting Bibliographia Neerlandica, 101-122.

WEBSITES

BBC - Anoniem. "BBC - Radio 4 - Presenter - Mariella Frostrup". BBC. Laatst geraadpleegd op 6 april 2009 <http://www.bbc.co.uk/radio4/presenters/mariella_frostrup.shtml>.

BFI - Duguid, Mark. "British Sense of Humour Tour." BFI Screenonline. BFI Screenonline. Laatst geraadpleegd op 30 april 2009
<<http://www.screenonline.org.uk/tours/humour/tourBritHumour1.html>>.

CBS - Anoniem. "Coupling: Sex, Death & Nudity Episode Trivia". CBS Interactive. Laatst geraadpleegd op 6 april 2009
<<http://www.tv.com/Coupling/Sex%2C+Death+%26+Nudity/episode/133872/trivia.html>>.

IMDB - Anoniem. "'Coupling' (2000) - Awards." The Internet Movie Database (IMDb). IMDB. Laatst geraadpleegd op 5 april 2009 <<http://www.imdb.com/title/tt0237123/awards>>.

IMDB - US - Anoniem. "'Coupling' (2003) - Episodes." The Internet Movie Database (IMDb). IMDB. Laatst geraadpleegd op 3 mei 2009 <<http://www.imdb.com/title/tt0338592/episodes>>.

Kriek - Kriek, Bartho. "Oordeelt u zelf: vergelijk slecht ondertitelde fragmenten met goed ondertitelde." Home Bartho Kriek, ondertitelen, literatuur, vertalen. Laatst geraadpleegd op 30 april 2009 <<http://www.barthokriek.nl/vergelijkGoedeMetSlechteOndertiteling.html>>.

Kroon - Kroon, John. "Barker mag niet Van Duin worden". NRC.nl - Voorpagina. 14 november 1996. NRC Handelsblad. Laatst geraadpleegd op 4 april 2009
<<http://www.nrc.nl/W2/Lab/Profiel/Humor/barker.html>>.

Reid - Reid, Helene. "Ondertitelvertaling. Of: Maar ze vertalen niet wat er gezegd wordt!" DBNL. Colloquium Neerlandicum 11 (1991). Digitale Bibliotheek voor de Nederlandse Letteren. Laatst geraadpleegd op 14 feb. 2009
<http://www.dbnl.org/tekst/_han001199101_01/_han001199101_01_0014.htm>.

ANDERE

Symposium van het Departement Vertaalkunde van de Hogeschool Gent en het Hoger Instituut voor Vertalers en Tolken van de Hogeschool Antwerpen. Sprekers: Frederic Chaume, Patrick Zabalbeascoa, Géry d'Ydewalle, Luc Vandingenen, Hans de Jong, Kristof d'Haene, Bernard Dewulf, Susanne Verberk, Luc Ockers, Herman Brondeel. Filmfestival. "Ondertiteling: mij niet gezien." Zebrastraat, Gent. 9 oktober 2008.

Bijlage: Brigit Kooijman en Leo Reijnen
Informatie over de Achtste Literaire vertaaldagen

Ondertitelaars hebben een gespannen verhouding met humor. Enerzijds zijn grappen de krenten in de pap, de kersen op de taart, anderzijds kan je de moed in de schoenen zinken als je een sitcom op je bord krijgt met de een na de andere melige bak. En dat geldt des te meer als de grappen gevolgd worden door gelach, ingeblikt danwel van een live audience. Dat gelach dwingt je namelijk om een vertaling te bedenken die in elk geval in de richting komt van humor.

Een ondertitelaar kan bijna nooit integrale vertalingen geven, inkorten en weglaten hoort bij het vak, en soms zal hij ook een grap negeren uit ruimtegebrek. Maar dat kan dus niet wanneer een al dan niet reëel bestaand publiek als het ware voorschrijft wanneer de kijker moet gaan lachen, dan moet de ondertitelaar zich soms in de gekste bochten wringen om een vergelijkbare grap te bedenken.

Om nog even door te gaan op dat inkorten: het mag duidelijk zijn dat dit een belangrijk verschil is tussen ondertitelen en literair vertalen: een literair vertaler heeft niet of nauwelijks te maken met ruimtebeperkingen, een ondertitelvertaler moet, afhankelijk van de spreeknelheid, bijna altijd een- tot tweederde weglaten van wat er wordt gezegd. En dat komt omdat geschreven tekst door onze hersenen minder snel te verwerken is dan gesproken tekst. Een integrale vertaling zou in een onleesbaar tempo voorbischieten en bovendien het halve beeld vullen. Per seconde gesproken tekst kunnen tien karakters worden gebruikt, inclusief spaties en leestekens. Dat dat soms heel krap is, mag blijken uit het volgende voorbeeld:

In de film *Rent-a-Cop* gaan Burt Reynolds als (ex-)politieagent en Liza Minnelli als prostituee op zoek naar een gevaarlijke killer. Ze komen een man tegen die een gezamenlijke kennis blijkt te zijn. Della (Minnelli) vertelt Church (Reynolds) dat hij de vriend is van een van haar collega's. Ze vervolgt:

He's gonna marry her. She's lucky, Church.

Hookers and baseball players, when their legs go, it's time to get out.

Een integrale vertaling bedenken is totaal niet moeilijk. Dat kan iets zijn als:

Ze gaan trouwen. Daar boft ze maar mee, Church.

Met hoeren is het net als met honkballers: als je benen minder worden, kun je wel inpakken.

Maar de vertaling mag maar maximaal 80 tekens bevatten, inclusief spaties. Het Engels telt 113 tekens. Bovenstaande integrale vertaling telt 139 tekens. Dus het moet iets worden in de trant van:

Ze gaan trouwen. Mazzel voor haar.

Je kan niet eeuwig de hoer spelen.

(69 tekens).

Minder grappig dan het origineel, maar dat is niet erg. De gulden regel bij het vertalen van humor in ondertitels luidt namelijk: wees niet grappiger dan het origineel. Oftwel: Kill your darlings! Een aantal jaren geleden schreef ik samen met mijn echtgenoot Harrie van der Meulen een rubriek in *de Volkskrant* over ondertitelen, waarbij de lezers oplossingen mochten insturen voor ondertitelproblemen. Een vakjury beoordeelde de inzendingen, en de winnende vertaling werd op tv uitgezonden. Tot frustratie van de lezers en van ons - de schrijvers van de rubriek - moesten we de leukste, grappigste, origineelste, creatiefste vondsten altijd terzijde leggen. De reden hiervoor is, dat ondertiteling niet de aandacht op zichzelf mag vestigen, niet in negatieve zin maar ook niet in positieve zin. Als een kijker denkt: 'Jee, wat is dat knap bedacht van die vertaler,' dan heeft hij dus eigenlijk zijn werk niet goed gedaan. De ondertitelaar moet, net als elke vertaler, dienstbaar zijn aan het origineel en zodra de kijker gedachten spendeert aan de ondertitels, is voor je het weet de volgende scène al begonnen. Een paar voorbeelden van 'te leuke' vertalingen.

Uit de Duitse krimi Tatort. Twee mannen van het Openbaar Ministerie met wie commissaris Schimanski het altijd aan de stok heeft, zijn hem aan het provoceren als hij weer eens in de nesten zit.

Man 1: Na Schimanski, wieder in der Scheisse?

Man 2: Dort fühlt er sich doch am wohlsten.

Schimanski stapt vervolgens op de eerste OM-functionaris toe, geeft hem een hand en zegt:

Das erste Pfund Scheisse das ich heute in der Hand halte.

De leukste vertaling die werd ingezonden luidde:

De eerste drol die ik vandaag druk.

Maar hij heeft het scherm niet gehaald. De winnende vertaling was:

De eerste drol heb ik al te pakken.

Nog een beperking waar ondertitelaars mee te maken hebben bij het vertalen in het algemeen en van humor in het bijzonder: vernederlandsingen zijn uit den boze. Literair vertalers hebben het in dit verband over ‘naturaliserend vertalen’, ondertitelaars spreken over batavomorfismen of Ajax-vertalingen. De verleiding is vaak groot om Tottenham Hotspur of New York Yankees te vertalen met ‘Ajax’ alleen al omdat dat zo’n lekker kort woord is. Mag niet, weer om de reden dat zo’n ondertitel al gauw te komisch wordt, en dus opvalt. Maar in het literair vertalen is naturaliserend vertalen voor zover ik weet ook niet erg gangbaar, dus dat is niet een typisch ondertitelaarsprobleem.

Wel een typisch ondertitelaarprobleem is dat de tv.-kijker, anders dan de lezer van een vertaald boek, altijd het origineel erbij heeft. Daarom kun je bij een komisch liedje in de Muppet Show over een banaan, van die banaan geen meloen maken, omdat dat toevallig beter in het rijm en het ritme past. Want tien tegen een dat je een enorme banaan in beeld ziet.

Een ondertitelaar krijgt heel wat humor voor zijn kiezen. In comedy’s natuurlijk vooral, maar ook in speelfilms, politseries, realitysoaps, er valt altijd wel wat te lachen. Maar niet alle humor is moeilijk te vertalen. Kijk maar naar het volgende fragment:

(fragment Polly Parrot-sketch Monty Python)

In vertaling luidt de dialoog als volgt:

[nog optikken] <Sarah: *de ondertitelde versie hiervan kun je indien nodig waarschijnlijk makkelijk vinden op you tube of elders.*>

Daar hoeft je geen doctorandus in de vertaalwetenschap voor te zijn

