

DIE PROBLEMATIEK VAN TYD EN RUIMTE
AS VERHALENDE ELEMENTE VAN DIE
SPEELFILM

deur

DE LA REY VAN DER WALDT

VERHANDELING

voorgel- ter vervulling van die vereistes vir die graad

MA GI STER ARTIUM
(KOMMUNIKASIEKUNDE)

in die

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

Studieleier : DR G PUTH
Mede-studieleier : PROF A S DE BEER

JUNIE 1983

BEDANKINGS

Ek wil my dank en waardering aan die volgende persone betuig:-

My studieleier, dr. G Puth van Mortimer Tiley vir sy hulp en leiding.

Prof. A S de Beer, my mede-studieleier en mev. A F Basson van die departement Kommunikasiekunde aan die U.O.V.S. vir hul kommentaar. Prof. H J Groenewald van die departement Kommunikasiekunde aan die Universiteit van Fort Hare vir sy kommentaar oor hoofstuk een.

h Spesiale woord van dank aan my vrou, Sonja, vir haar aanmoediging en vir die tik van die verhandeling.

Ook aan Amorie Botha vir die proeflees en taalversorging van die verhanueling.

VERKLARING

HITRMEE VERKLAAR EK DAT HIERDIE VERHANDELING MY EIE
WERK IS EN NIE VOORHEEN AAN IN ANDER UNIVERSITEIT VIR
DIE VERWERWING VAN IN GRAAD VOORGEHOU IS NIE.



DE LA REY VAN DER WALDT

JUNIE 1983

INHOUD

| HOOFSTUK | | BLADSY |
|----------|--|--------|
| 1 | ALGEMENE INLEIDING | |
| | Belangrikheid van beeldkommunikasie.. | 1 |
| | Jie film binne die kommunikasiekunde .. | 3 |
| | Kommunikasiekundige perspektief en probleemstelling | 6 |
| | Tyd en ruimte binne die film | 9 |
| | Terreinafbakening | 13 |
| 2 | IN OORSIG VAN DIE ROLPRENTONTWIKKELING | |
| | Inleiding | 14 |
| | Van afbeelding na uitbeelding | 14 |
| | Die lengte van die speelprent | 17 |
| | Tegnologiese ontwikkeling van die sp8elprent | 19 |
| | Rolprentdoelstellings | 25 |
| | Samevatting | 33 |
| 3 | DIE ROLPRENT AS UITBEELDING VAN DIE WERKLIKHEID | |
| | Inleiding | 35 |
| | Die visualisering van die beeld | 35 |
| | Die rolprent as h kunsvorm | 42 |
| | Verskil tussen die rolprent en die tea te r | 46 |
| | Die rolprent as uitbeslding van die werklikhei d | 52 |
| | Die rol van die Kyker | 56 |
| | Samevatting | 61 |

| | | |
|---|--|-----|
| 4 | ROLPRENTSEMIOLOGIE | |
| | Inleiding | 64 |
| | Die rolprent as kodesisteen | 64 |
| | Semiologie | 68 |
| | Semiologiese eienskappe van die rol= prent | 72 |
| | Verskil tussen beeldtaal en natuur= like taal | 80 |
| | stadia van die rolprent | 84 |
| | Samevatting | 86 |
| 5 | ALGEMENE DIMENSIES VAN ROLPRENTTYD EN ROLPRE NTRU HnE | |
| | Inleiding | 88 |
| | Artikulasie van ruimte | 89 |
| | Beweging in die verdeling van ruimte • | 97 |
| | Rolprenttyd • | 101 |
| | Soorte kinematiese tye | 103 |
| | Sameva tting • | 106 |
| 6 | TYD EN RUIMTE IN DIE VERHAAL | |
| | Inleiding | 107 |
| | Vertelling in dis speelfilm | 108 |
| | Eenheid en kontinuïteit van die ver= haal | 113 |
| | Tydiskontinu • | 116 |
| | Ruimtelike kontinu | 123 |
| | Samevatting • | 125 |

| | | |
|---|---|-----|
| 7 | TYD EN RUIMTE IN REDIGERING | |
| | Inlei ding••••• | 126 |
| | Modifikasie van tyd deur redigering • | 127 |
| | Inleiding tot montage | 131 |
| | Eisenstein se teorie van montage | 133 |
| | Whitaker (1970) se teorie | 136 |
| | Die basiese beginsels van redigering | 140 |
| | Samevatting | 145 |
| 8 | BESPREKING EN GEVOLGTREKKING | |
| | Inleiding | 147 |
| | Van Leent (1972) se operasionele dimensies '•. ~••••• | 147 |
| | Aard van rolprentervaring | 150 |
| | Opsomming | 152 |
| | Besluit | 157 |
| | Aanbevelings | 159 |
| | ABSTRACT | 162 |
| | VERWYSINGS | 164 |

HOOFSTUK 1

ALGEMENE INLEIDING

1. DIE BELANGRIKHEID VAN BEELDKOMMUNIKASIE

2. DIE FILM BINNE DIE KOMMUNIKASIEKUNDE

Die kommunikator

Ontvanger

Medium

Boodskap

Terugvoering

Konteks

3. KOMMUNIKASIEKUNDIGE PERSPEKTIEF

4. TYD EN RUIMTE BINNE DIE FILM

Probleme rondom tyd en ruimte

Doel en plan van studie

5. TERREINAFBAKENING

HOOFSTUK 1

ALGEMENE INLEIDING

DIE BELANGRIKHEID VAN BEELDKOMMUNIKASIE

Daagliks word die mens aan h oormaat van inligting blootgestel. Gevolglik is die individu voortdurend besig om te selekteer: op watter boodskap moet hy reageer? Volgens Zimmer (1978) neem h mens 80% van alle inligting visueel waar.

Te midde van die tegnologiese gevorderdheid Jan die kommunikasiekunde, word steeds gestreef na 'n "taalsisteem" wat vir almal toeganklik is. Met die term "toeganklik" word in hierdie verband "verstaanbaar" bedoel. Vir 'n Afrikaanssprekende om op Engels'n ingewikkelde kommunikasie-model, bv. di- van Barnlund (Rosenblatt, Cheatham en watt, 1977, p 78) aan h Xhosa-sprekende swarte te verduidelik sonder enige visuele hulpmiddele, is h haas onbegonne taak. Vir diesselfde student kan die boodskap meer toeganklik gemaak word, deur 'n illustrasie te gebruik.

h Brasiliaan kan in die Carlton Hotel in Johannesburg sit en na Manie Van Rensburg se VERSPEELDE LENTE (Aucamp, 1983 verwys na di- film as h artistieke d3urbraak in die Suid-Afrikaanse kunsrolprentbedryf) kyk en die gebeure volg, hoeW31 hy nie Afrikaans verstaan nie. Bloot omdat die

"b-J,31 van die ~J8eld" vir hom ook toegall~<lik iso Emery, Ault en Agee (1975) beweer dat die rolprent se strewe om h internasionale taal te wees, reeds met die koms van ~lank in die vroe~ dartiger jare verbrokkel hat. Almal kon vir Chaplin se "slapstick" lag - orndat die nie-verbale ge= beure vir almal "toeganklik" was. Motors, maubels an per= sone was vir almal herkanbaar. Klank het h nuwe betekenis aan die beeldboodsk~ gagee.

Die soeke na 'n "internasionale prentjietaal" of "nuwf3 w~reldtaal" wat vir almal toeganklik sou wees, hat gelei tot Emery ~t al (1975) s33 stelling dat die taal va:l die film help om die gaping tussen verskillend? kulture te oor= brug: "Film is the only art besides music that is availa~le to the whole world at once, exactly as if was first made" (p 284).

Beeldkommunikasie bestaan nie net uit die rolprent en die TV nie, maar sluit ook onder meer die foto, teken, simbool, video, advertensie en rekenaarskerms in. Elkean van hier= die draers of mediums dra h boodsk~ oor. Marais (1979) omskryf komm~nikasie as die Ilvergemeenska~likmaking van batekenis"o Soda diesallda konnotasie aan betekenis g8= koppel w~rd, veronderstel dit sinvolle komrnunikasie. Dit is ook van toepassing op die beeldkommunikasie. Hoewel daar volgens Fourie (1982) h verskil is in die gebruik van die tegnologiese aanwending in die beeldkomlnunikasie in verskillande kulture.

DIE FILM BINNE DIE KOMMUNIKASIEKUNDE

Alvorens die film as h kommunikasieproses beskryf kan word, is dit belangrik om die fundamentele elemente van kommunikasie onder die vergrootglas te plaas. Elke kommunikasiesisteem besit h sender, ontvanger, boodskap en h -edium. Die kommunikator is die persoon wat iets aan iemand wil mededeel; die "iemand" word na verwys as die ontvanger. Dit wat hy wil mededeel is die boodskap, terwyl die wysivand van die boodskap op h verskeidenheid maniere kan geskied.

Kommunikator

Die kommunikator is h persoon, (bv. h spreker of h skrywer) of h groeipersone (soos h redaksie van h koerant) wat volgens Puth (1981) verantwoordelik is vir die formulering en gewoonlik die oordra van die boodskap. Fauconnier (1975) onderskei tussen individuele en kollektiewe kommunikatore. In die geskrewe woord, gebruik die outeur gewoonlik "ek" in sy teks. Selfs al vermy hy die gebruik van die persoonlike voornaamwoord, herinner die woorde telkens die leser daaraan dat iemand dit moes geskryf het. By die rolprent is die kykers gewoonlik meer behep met die afgebeelde objek as met die manier waarop dit oorgedra word. Volgens Peters (1978) aanvaar die kykers klakkeloos dat die objek op die doek verskyn en blyk dit nie vir hulle asof dit h nutgevoelste objek is wat deur iemand anders geskep moet word nie. h Ander rede vir die skynbare afwesigheid van die kommunika-

kator in die bseleboodskap, is die feit dat die kamerablik su-jaktief, objaktief, dselnemend of onbetrokke die gebaure kan verfilm. "In a pictorial message, the objective/real element is present in the representational layer of the picture or series of pictures, while the personal/subjactive element appears in the formal layer" (Peters, 1978, p 32).

Ontvanger

Die ontvanger van die boodskap is die persoon/parsone vir wle die boodskap bestem is. Die ontvanger is volgens Puth (1981) h onontbeerlike element vir kommunikasie om te vol= doen aan die vereiste van gemeenska-like betekenis. Dit is balangrik dat die ontvanger ook h bedoeling moet h= om daal te wees van die kommunikasiepros8s, sodat kommuni= kasje kan geskied.

Medium

Die medium is die verbinding tussen die kommunikator en die ontva-ger. Fauconnier (1975) gebruik die term, kanaal in die plek van die medium. "The medium is the one c;omponElnt :Jf communicatio!l that has come to have a somewhat ambiguous meaning, mostly through unspecified uses of the concept" (Puth, 1981, p 115). Die kenmerk van film is twee-voudig: dit moet eerstens toeganklik wees vir die bestemming, be= doelende dat dit herkenbaar en verstaanbaar moet wees.

Wiedans moet dit verstaanbaar wees in die sin dat waarne-
 ming, evaluasie en beredenering poog om betekenis te ontlok
 (Tomaselli, 1979).

Bodskap

Die boodskap is "dit" wat verteenwoordig of beteken word
 deur die simboolsisteem. Puth (1980) wys daarop dat die
 boodskap die gevolg is van dit wat die kommunikator wil s-
 en hoe hy dit s-. Dus is dit belangrik om die boodskaps=
 formulering in gedagte te hou wanneer die boodskap oorge=
 dra word. Voorbeelde van die boodskap kan gemanifestesr
 word in die reklame, film, video, TV, berig, artikel, ens.
 Volgens Barker (1981) speel die formulering of enkodering
 van die boodskap op die verstaanbare vlak, 'n groot role

Terugvoer

Terugvoering behels die ontvanger se reaksie op die kommuni=
 kator se boodskap. Tan (1981) s~: "Feedback is commun=
 cation from the receiver to the source to ask a question,
 evaluate the message, agree, disagree or offer more infor=
 mation" (p 66).

Konteks

Puth (1981) stel dit duidelik dat kommunikasie nie binne
 'n vakuum kan geskied nie. Kommunikasie moet altyd teen

die agtergrond van h bepaalde konteks gesien word. Die konteks sal ook h invloed op elke komponent van die kommunikasiesisteem he. Lasswell (1949) se bekende verbale model van kommunikasie het ruimte gelaat vir die konteks. Volgens Rosenblatt, Cheatham en watt (1977) moet rekening gehou word met beide die fisiese sowel as die psigologiese konteks.

Volgens Basson (1981) figureer rolpre'itkommunikasie oorwegend op die vlak van die massakommunikasie; vanweë die kollektiewe kommunikator, die boodskawat gerig word tot h relatiewe groot groep verspreide, heterogene en anonieme bestemming. Laastens word die rolprent beskou as h draer van oodskappe binne die konteks van die massakommunikasiesituasie. Barker (1981) sê dat die meeste algemene funksie van die massamedia dit van vermaak is. Voorts beklemtoon hy ook die feit dat die film en TV as inligtingsmedia funksioneer, maar: "••• entertainment is the primary source and use of their revenues" (p 421).

KOMMUNIKASIEKUNDIGE PERSPEKTIEF EN PROBLEEMSTELLING

Wanneer h mens kommunikasie definieer, bevind die navorser hom in h wawrag vol omskrywings. Die fenomenale kommunikasie bly konstant, dis net die begrip daarvan wat verskil: "••• communication, the phenomenon itself, is not problematico Only human understanding of communication is problematico" (Fisher, 1978, P 10). 'n Baie vereenvoudigde para-

diglla sou wees: " die doelbewuste poging, van minstens tJJ3e mellS:3 tot vargemeenskapliking van betekenis" (BassD:l, 1981, P 11). Puth (1980) klassifisesr die omskrywing van massakommunikasie in drie benaderings, te wete die definiesies rondom die begrip "massa", die rondom "media" en laastens die rondom die bedoeling van kommunikasie. In hierdie verhandeling val die klem oor laasgenoemde, waar die bedoeling verabsolutser word. Die kommunikator stresf daarna om niemand te verhoinder om die boodskap te ontvang nie.

Elks kommunikasieproses is geleë binne 'n kommunikasiesisteesem. Die proses word gekonstitues deur die kommunikator, boodskap en die ontvanger. Hierdie kommunikasieproses het alleenlik 'n kans op sukses wanneer die sender kodes en tekens gebruik waarmee die bestemming vertrou is; dus wanneer die teken-"repertoire" van die kommunikator en die bestemming ooreenstem. Peters (1978) stel 'n tweede vereiste vir suksesvolle kommunikasie, naamlik dat die boodskap aan een of meer van die volgende kommunikatiewe funksies moet voldoen: verwysings-, uitdrukkings-, konnotatiewe- en die potensiese funksie. Hy vervang die term funksie van die boodskap met struktuur of teks.

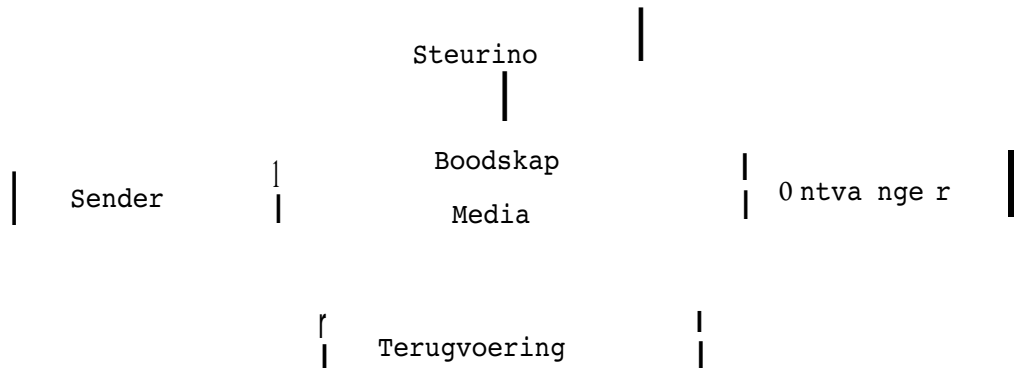
Hierdie studie is vanuit 'n kommunikasiekundige navorsingsperspektief gedoen. Uit hierdie invalshoek word die rolprent as 'n kommunikasieverskynsel beskou, en kan die rolprent in 'n kommunikasiemodel geplaas word. Na aanleiding

van die ontwikkeling van die rolprent het dit gelei tot een van die basiese kommunikasievorme wat potensieel toeganklik is vir almal, wat die rolprent mag sien (weens ouderdomsbeperkings) en wat dit kan bekostig (vanweë die toegangstarief).

Vir die doel van hierdie studie word volstaan met Shannon en Weaver se vereenvoudigde model van kommunikasie, soos aangepas uit Severin en Tankard (1979, o 31) en Tan (1981, P 60) .

FIGUUR 1.1

SHANNON EN WEAVER SE MODEL (1949)



Volgens Peters (1978) is die kommunikator die produsent van die film, die boodskap (die rolprent self) is die produk en die bestemming is die verbruiker (die rolprentganger) van die produk binne die kommunikasiesisteem.

Basson (1981) beklemtoon die feit dat die kode waarin die

boodskap geformuleer is, nie so h algsmeen verstaanbare kode soos die van di- spreektaal is nie. Daarom is dit voor-die-hand-liggend dat filmkodes meer probleme oplewer as die algemene spreektaal, weens die meerduidigheid van betekenis van filmiese tekens en simbole. Volgens Basson (1981) kan daar in die geval van rolprentkommunikasie sprake wees van "indirekte" kommunikasie, omdat die kommunikator in der waarheid afwesig is.

Weens die tegnologiese ontwikkeling van die rolprent is beweeg van die blote afbeelding na die uitbeelding van die werklikheid. En die regisseur kan net h klein reëpie uit die werklikheid, binne sy beperkte tyd-ruimtelike konteks aan die bestemmings-oordra. Eidsvik (1978) beweer dat die deursnee-speelfilm se lengte omtrent 120 minute is. Vanuit die kommunikasiekundige oogpunt word twee basiese aannames gemaak:

- (i) die rolprent is h uitbeelding van die werklikheid wat aan die kykers oorgedra word, en
- (ii) as sodanig kan die rolprent beskou word as h kommunikasievorm met die implikasie dat dit vol doen aan die vereistes van h gemeenskaplike kodesisteen tussen die kommunikator (rolprentvervaardiger/regisseur) en die ontvanger (kyker).

TYD EN RUIMTE BINNE DIE FILM

Die rolprent het, soos reeds gestel, ontwikkel van blote af-

beelding na uitbeelding van die werklikheid. Di- ontwikkeling blyk uit veranderings in verskeie aspekte van die rolprent, byvoorbeeld die lengte en inhoud van rolprente, die doelstelling van die rolprent en die ontwikkeling van rolprenttegnieke. Die uiteindelijke resultaat is ~ situasie waar die rolprentmaker binne die bestek van sowat 90 minute h afgeronde an voltooi, dog o-k h meervoudige, tydruimtelike greep uit die werklikheid aan die Kyker moet oordra.

Die vraag ontstaan ~oe die verskillende tyds- en ruimte-eenhede binne die rolprent vir die kyker onderskeibaar en Jsrstaanbaar gemaak word. Die doel van die huidige verhandeling is o~ die spesifieke probleme en tegnieke rondom tyd en ruimte in die rolprent te identifiser en te eksploteer.

Dit gaan hier nie om fisisse ruimte en die ruimtelike rangskikking binne die raam nie, maar wel om die ervaring van verskillende ruimtesituasies deur die ontvangers. Die hoofstuk bevat h samevattende oorsig van die historiese ontwikkeling van rolprenttyd en rolprentruimte.

Probleme rondom tyd en ruimte

Tot 1912 was geen Amerikaanse rolprent langer as 15 minute nie. Die rede hiervoor is die besluit van die Motion Picture Com~any, h beheerorganisasie wat gemeen hat dat daar nie h potensiele mark vir h langar rolprent was nie

(Puth, 1976). Met die vrystelling van THE BIRTH OF A NATION van Griffith is vir die eerste keer die "immense potentialities of the medium" onthul (Barduch, 1970). Hierdie film was langer as drie uur.

Nege jaar later is GREED verfilm wat 10 uur lank gedraai het. Dit is later verkort tot h twee-uur weergawe. Hoe slaag die filmmaker daarin om h aaneenlopende verhaal uit te beeld sonder dat die Kyker homself moet afvra waar hy homself bevind? Peters (1978) s~ dat die Kyker die gebeure ervaar asof dit "nou" voor sy oë plaasvind. Hy o-drskei ook tussen die aktiewe en passiewe dsslnams in die film van die kyker se kant af. Bal~zs (1970), sluit hierby aan, en s8 dat daar in der waarheid nie van verskillende rolprnttipe gepraat kan word nie en dat die teenswoordige tyd verabsoluts8r llJord: "Pictures have no tenses: such things could of course happen only to silent films" (p 120). Verskeie teoretici waaronder Mascilli (1968) en Johnson (1974) klassifiseer egter filmtyd in die verlede, hede en toekomstige tyee. Onbewustelik neem die kyker deel aan die verloop van die gebeure. Die vraag kan nou geoppsr word: hoe ervaar die Kyker die gebeure binne die tydruimtelike kontinuu?

Doel en plan van studie

Die doel van hierdie studie is om:

- (i) die verskillende tyd en ruimtelike veranderinge binne die speelruimte te identifiseer en te eksplisiteer,
- (ii) as SIJD:llligi!lne dil3 komlunikasiekundige ~JeI'= spektief te kyk hoe die rolprent daarin slaag om d-e boodskap suksesvol binne die beperkte tyd-ruimtelike kontinuum uit te beeld.

Van Leent (1972) onderskei drie operasionele dimensies van na'Jorsing: die breedte-dimensie, die hoogte-dimensie op d-e eksperimentele grondslag en die diepte-dimensie van die verskynsel self. Vir die doel van die verhandeling val die klem eerder op die deskriptiewe as op die metingsbenadering, met ander woorde die probleem in die tyd en ruimte s verhalende elemente van die speelfilm word inuit d-3 diepte-dimensie ondersoek. Die opname-onderzoek is h navorsings-OPS8t waarin die klein val op die akkurate waargawe van die voorkoms van h verskynsel (Marais, 1979). Gewoonlik word die voorkeur volgens Marais (1979) aan die eksperimentele navorsingsopset binne die hoogte-dimensie gegee, met dien verstande dat die verskynsel spesiaal vir die doel van h ondersoek opgehoep word. Marais (1979) s dat die vraag wat die essensie van die verskynsel is in die diepte-dimensie ondersoek word. (Aan die begin van hoofstuk agt word in'n breër sin na Van Leent (1972) se eksperimentele dimensies verwys).

TERREINAFBAKENING

Die rolprent is een van die jongste kunsoorte van die moderne wêreld. Binne sowat 90 jaar het die rolprent ontwikkel van die projeksie van beweging tot 'n volwaardige filmbedryf, met die gesinslede bestaande uit 'n verskeidenheid gespesialiseerde kunstsnaars. "Film is not really a single medium like song or the written word, but a collective art form with different individuals directing color, lighting, sound, acting, speaking" (r~cLuhan, 1968, p 252). Massakommunikasie ontwikkel tegnologieë steeds. In hoofstuk twee word 'n kriptiese samevatting van die tegnologiese ontwikkeling van die rolprent sedert die laaste dekade van die negentiende eeu gegee. Voorts sal die twee aannames wat in die hoofstuk gemaak is, volledig ondersoek en bespreek word in hoofstukke twee en drie.

Vervolgens is in hoofstuk vier aandag gegee aan die taal van die rolprent asook die algemene dimensies van rolprenttyd en rolprentruimte, soos uiteengesit is in hoofstuk vyf. In hoofstuk ses is aandag gegee aan die hantering van tyd en ruimte op die vlak van die verhaal. In die sewende hoofstuk is tyd en ruimte op die vlak van rolprentredigering bespreek. In hoofstuk agt is die gevolgtrekking van die teoretiese inligting gemaak, en is 'n besluit geformuleer aan die hand waarvan sekere aanbevelings gedoen is.

HOOFSTUK 2

IN OORSIG VAN DIE ROLPRENTONTWIKKELING

1. INLEIDING
2. VAN AFBEELDING NA UITBEELDING
3. TEGNOLOGIESE ONTWIKKELING VAN DIE SPEELPRENT
4. ROLPRENTDOELSTELLINGS
5. DIE LENGTE VAN DIE SPEELPRENT
6. SAMEVATTING

HOOFSTUK 2

IN OORSIG VAN DIE ROLPENTWIKKELING

INLEIDING

In die eerste hoofstuk is gewys op die belangrikheid van beeldkommunikasie en hoe die film by die hele kommunikasieproses inskakel. In die huidige hoofstuk word die klem verskuif na die historiese ontwikkeling van die rolprent, in besonder ook die lengte van speelduurte. Onvanklik is hof van h objek geneem om dit af te beeld, lster is h nuwe dimensie aan die foto gegee, naamlik die uitbeelding. Die rolprent was ook geen uitsondering nie.

VAN AFBEELDING NA UITBEELDING

Schickel (1967) sê dat 'n sekere Athanasius Kircher reeds in 1640 in Rome met h towerlantern gepoog het om tekeninge in beweging te sit. Millerson (1972) verwys na die towenaars en gootlaas in die Middeleeue wat h vuurglaskonfigurasie gebruik het om skadu's teen mure te projekteer. Om h passiewelike objek te projekteer was nie 'n groot probleem as om h bewegende objek op die doek te beeld nie. Ontdekkings en uitvindings het gelei tot die eerste bewegende projeksie van die speelfilm in Desember 1895. Hierdie ontdekking het in twee rigtings plaasgevind. Volgens

Ellis (1979) was daar die 8en groep wat g8g10 het dat die illusie va~ beweging verkry kan word deur h k10lnp verskil=lends skets8 en prente aanmekaar te voeg en so h aansenlo=penje beweging te verkry. Die ander het gedink dat stil=f0tJ is vand ie bepaald~3 0bjek aanmekaa:: 989089 kan word, en dan vinnig gen08g vertoon kan word o1 ten volle va~ die beeldo~eenvolgi~gsteorie gebruik te maak. La'J:3gen()e:Tldt~denkars het h filmiese teorie gehad.

i-;ed:JI'end18f39 het dj.8 mens 'n dun buigbare "film" ontd3k wat ~s d~e mees suks8svolle basis vir filmvervaardiging beskou is. Vr088:r is van " dikker deursigtLge s1311u1'Jidf3 gebruik gemaak. Onmiddellik het die filmmakers op inte:r=nasional8 vlak met die vervaardiging van films begin :Tl8e=ding. So was daar Edison en Armat van die Verenigde State; Le Prince, Louis en Auguste, die Lumiere-broers van Frankryk; Friese-Green en Robert Paul van Engeland en Max en Emil Skladanowsky van Duitsland (Ellis, 1979).

Tussen Mei 1891 en oktober 1892 is die eerste kineto=grafiese film in die Edison-laboratorium voltooi met Wil=liam Dickenson as die eerste rolprentregisseur. Hier kon die mense na hartelus na die klanklose, vinnigbewegende figure binne die kinetograaf kyk (Ellis, 1979).

Monaco (1979) verwys na soortgelyke teaters as "Nickelo=

deons". "Nickel", omdat dit die prys peC' vertonin';J was 1311
 "odHon", ;:;jgeleivan die Latynse woord vir 'n klein gebou=
 tjie, wat gebruik was om musiek- en ton8slstukke in ~p- en
 uit te voer. Schickel (1965) s~ dat Edison h besliste
 bylcrae tot die filmbedryf gelewer het, en dat "The first
 step toward the feature length film had been made" (p 16).

Qmdat Louis Lumi~re in die kinematografie gelntereSSgeI'
 was, het hy die Edison-uitvindsal so verander ddt d-t nie
 :neer Ilodig gahad het om met 'n 8lektrolli8~3:3 motor te werk
 nie, maar met die draai van h slinger. Die gsvolg w3s dat
 sy apparaat baie kleiner an makliker hante8rbaar was. Dp
 di~ wyse het Lumi~re die kamera na die mens gebring, eerder
 as (sods in Edison 88 geval) die mens ~a d-e kamara. Sy
 besldprojeksie het ander nageboots en dit het gelei tot die
 openbare projektering van speelprente in Londen en New York
 (Ellis, 1979). Volgens Armes (1975) het Lumiere min byge=
 dra tot die ontwikkeling van die filmtegnologie, maar beslis
 bygedra tot die filmindustrie en die verfilming van die
 werklikheid: "In the first place, he established the cinema
 as an industry. The second reason for his importance is
 that from the beginning he saw the cinema as a way of recor=
 ding real life in movement, so that his films constitute
 the very first examples of realism in the cinema" (p 23).

DIE LENCTE VAN DIE SPEELPRENT

Die eerste films was baie kort gewees. Gemiddeld het daar in minder as sowat 30 sekondes in 'n 50-voetfilm deur die "Edison-Jennie-10er"-masjien" gegaan. Films soos Edison se FUN IN A CHINESE LAUNDRY (1894), Lumière se FEEDING THE BABY (1895) en Mies se TRIP TO THE MOON (1902) het geen storie gehad nie. Die klakkelose opeenvolging van gebeure is bloot op film vasgelê. Beide Solomon (1973) en Ellis (1979) is dit eens dat Porter se GREAT TRAIN ROBBERY van 1903 algemeen aanvaar kan word as die eerste speelfilm met 'n verhaal, al was dit slegs twaalf minute lank. Armes (1975) beklemtoon Lumière se enkele groot beperking naamlik die kort films. Selds was sy films langer as 8 minute. Dickenson, Edison se assistent, het in die begin van die 1890's geskiet wat nie langer as vyftien sekondes was nie: "At first Dickenson's pictures were no more than 15 seconds long" (Schickel, 1965, p. 15). Ondanks die kort films is Fred Ott se "NIES".

Die rolprent het in die tydperk tussen 1903 en 1914 gewissel tussen 10 en 20 minute. THE BIRTH OF A NATION van D.W. Griffith (1915) was meer as drie ure lank. Wolf (1973) bewys dat die film presies 195 minute lank was. Dit het uit twaalf spoele bestaan en het meer as 110 000 dollar gekos om te vervaardig.

Eisenstein se verbesproke BATTLESHIP POTEMKIN van 1925

was 86 minute lank. Maar dit was Erich von Stroheim wat die kroon gesp8n het dsur GREED in 1924 te vervaardig wat aa-va-klik 10 uur geduur het on te vertoon. Latsr is die film versnipper en verkort tot h twee-uur weergawe (Bondi, 1970). In 1927 het Warner Bros THE JAZZ SINGER die lig last sien en dit was 88 minute la-k (Michael, 1980).

Vandag wissel die lengte van films a-nsienlik, tog is daar min wat langer as 120 minute is (Eidsvik, 1978). ~e8r onlangs8 films wat vanaf 1979 vrygestel is, blyk deurgaans ~ort8r as 120 minute te wees. Willie (1980) gee die lengts van films wet gedurende 1979 in die VSA vrygestel 18. Slegs h ~aar van die films w~rd aangetoon:

| | | |
|---------------------------|----------------|-------------|
| BA TTLE STA R GALA CTI CA | ~..... | 120 minute |
| /iNE N | | 125 minute |
| ALL TriAT JAZZ | ..~..... | 123 minute |
| KRAMER VS KRAMER | ..o..... | 105 minute |
| PICNIC AT HANGING ROCK | ..s4..... | 115 minute |
| LiPOCALYPSE NOW | | 146 minute |
| THE GREAT TRAIN RO3BERY | | 111 minute |
| NOSFERATU THE VAMPIRE | | 106 minute |
| THE TIN DR URU | ...~s..... | 142 minute |
| WHEN A STRANGER CALLS | | 97 m.i_nute |
| "10" | ..,.....o..... | 120 mLlUte |
| THE PA SSA GE | ..~..... | 99 minute |
| HANOVER STREET |~..... | 109 min.Jte |

| | |
|----------------|------------|
| VUICES | 106 minute |
| THE MAIN EVENT | 112 minute |

Binns hierdie beperkte tyd met die regisseur daarin slaag om die tydruimtelike kontinuu uit te beeld. Uit bogkomsde films ka- gesien word dat Eidsvik (1978) se stelling bevestig word, naamlik dat die dsurnes-film tussen 90 en 120 minute duur. OnclnwondeJra die Ilens hollself af hoe die regisseur dit regkry om tyd en ruimte te manipuleer en dit binne die algemene lengte van die speelfilm vas te van;]?

TEGNOLOGIESE ONTWIKKELING VAN DIE SPEELPRENT

Reue lank was dit die mens se begeerte om ~ storie visueel te vertel. Voordat hierdie wens vervul sou w~rd, moes daar verskeie ontdekkings plaasvind om die rolprent moJntlik te maa~. Hiebert, Ungurait en Bohn (1979) s~ dat vyf sul<e uitvindings gelei het tot die wetenskaplik8 basis vir die kinematografie:

- * die ontdekking van die visuele werkingsduur
- * d...ontwikkeling van fotografie
- * die ontwikkeling van die rolprentkamera
- * die ontwikkeling van rolprentprojeksietegnieke
- * die integrasie lJän beweging, projeksie en fotografie om die ontwikkeling van die rolprentfilm, kameI'as en projektors te bewerkstellig.

Die rol-rent hat ~ snelle ontwikkeling gehad as gevolg van die vinnig verbeterende tegnologiese vaardigheidso Die begserte om h storie visueel oor te vertsl het die mens se verbeelding s~ aangegryp, dat vol sale met die eerste films ;;)etrek is: "Cameras and projectors with science fictio~ names like Cinematogra~hic, Cinephone, Photophone, Klangfilm and Vitap~one were used to ~roduc8 films of the movement of ocean waves, running horses, sailboats, trains, fire engines and parades that attracted audiences w'lb sat for hours w3tchi n9 them " (Cas sata, 1979, P 1.46).

Films wat gedJrende die eerste j~re verskyn het, was: FUN IN A CHINESE LAUNDRY (1894), THE ARRIVAL OF A TRAIN AT A STATION (1895), FEEDING THE BABY (1895), WORKERS LEAVING THE FACTORY (1895) en THE KISS (1896) (Ellis, 1979, P 54). Deur die alledClagse op filrTlJas te l~, is gepo::Jg om die wl3rklikheid te reflekteer: "••• the Lumi'8re brothers delighted audiences with their short movies dealing with eJeryday occurrences. Such films as THE ARRI= VA~ OF A TRAIN AT A STATION fascinated viewers precisely becaus8 they seemed to capture the flux and ~3pontanaity of events as they were viellJed _Ln real life" (Gia'letti, 1982, pI). Solomon (1976) beskou THE KISS (1896) as die eerste be= duidsnds voorbeeld van die basies8 beginsel van die kine= matiese kuns, naamlik die isolering van h segment van die ilj13rklikheid iJinne 'n enkele skoot.

Die skole, naamlik die realisties en die ekspressionistiese, het ontwikkel. Lummé, die vader van die realisties "a:;tualist~s", het van die eerste d:JkumenHhe films geskiet. M~li~s, die ekspressionis, het nie net bloot di3 werklikheid gereflekteer nie, maar h ~epaalde werklikheid weerspie~l. Hierdie fiksie is duidelik na te spoor in sy TRIP TO THE MOON (1902), W3ar magiese gebaure subjektief verantwoord is (Gianetti, 1982).

In TH~ CABINET OF DR GALIGARI (1919) van Reimann, Rohring en Warm word die waarneming van ruimte en die gavoal daar= voor vir die eerste keer uitgebeeld. "It was di:lscrifb3d as the first expressionistic film and g~bodiad many origi= nal and instructive idaa. What they undertook was a scientific and an aesthetic experiment in a new treatment of space, that is, the thr:-3e-dimentional, opposes itself to the two-dimentional world of the painted :Jictura. SpH:=;e overridl:ls :::poster or a signboard" (Jacobs, 1970, p 78).

Solomon (1972) s~ dat hi~rdie film baie uniek is in die sin dH~ dit gestruktureerd was, met h storie binn3 h storie. Dit het begin waar h man aan h vriend s~ dat hy ~ snaakse storie het om aan hom te vertel. Die regisseur wou nie he dat die kykers die verhaal moes vooruitloop en n gevolgtrekking maak nie. Volgens Mast en Cohen (1979) wou die regisseurs van THE CABINET OF DR GALIGARI die film so na aan die werklikheid as moontlik uitb8sld. Vanda:::lr Warm se formule

dat films tekenin9e is wat uit die doo d uP913ek In LHS 3 10.1d.

Bewegende objekte alleen was onvold-endB vir die teater= ganger. Klank was die volgend3 vereiste in die pogings om die film te vervolmaak. Die sogl3naamde "talkie" of kinetofoon is sedert die middsl van die 1380's tot die vroeë 1930 gebruik "••• to reinforce or establish ;Jarti= cular moods, intensify dramatic climaxes, or enhance the sense of the continuity" (Johns':m, 1974, p 166).

Dit was egter eers in 1926 dat die eerste gesinchronisaerda klank in h film (DON JUAN) opgeneem is. h Jaar later is dit opgevolg deur die eerste dialoog in rolprente: "When sound was added to motion in THE JAZZ SINGER, starring Jol Jolson in 1927, the silent era end3d :3nd ::J..~_Q.~~Q.l= cations m~dium was born" (Murphy, 1977, p 64). Micha'31 (1980) s~ VO[Jrts: "with these homespun phrases spoken by Jolson to the speakeasy audience in THE JAZZ SINGER on October 6, 1927, a revolution started, a revolution w-ich was to :::;hangethe film ind-lstry" (p 1). THE JAZZ SINGER was nog geen suiwer spraakrolprent nie, omdat Jolson se sang die oorheersende faktor in die prent was. Dit was eers op 7 Julie 1928 dat Warner Brothers sy eerste werk= like spraakrolprent vrygestel het, naamlik LIGHTS OF NEW YORK (Erasmus, 1973). "By 1928, the art of the silent film was at its height. Many of the best directors were ~nd8rstandably, though not justifiable, sorry to witness

the disappearance of this perfect world of images. They felt that the cinema, having taken a certain aesthetic direction, had become an art that was supremely suited to what was known as the exquisite unnaturalness¹ of silence. The realism of sound illasbound to upset matters" (Bazin, 1968, p 25).

Teen die laat twintigerjare het kleurprosesse beskikbaar geword: "Actually the black-and-white image has long been accepted as providing a reasonably accurate rendering of the external, objective world, in large part because it is through value discrimination that the shapes of objects, their limits and their position in space are perceived" (Johnson, 1974, p 129).

Sedert 1935 word die wit-en-swart prente deur kleurprente vervang. Maar die gebruik was steeds volgens Johnson (1974) om die wit-en-swart film as standaard te aanvaar tot die laat sestigerjare, toe kleur as 'n aantreklike versiering beskou is "0 • for at times the full range of colour adds nothing significant to the expressive structure or even becomes a distraction, diluting the visual impact" (p 129). Erasmus (1973) beklemtoon ook die feit dat kleur nie naastenby so 'n groot invloed op die rolprentbedryf soos klank gehad het nie. Gedurende die eerste jare het die regisseurs die toevoeging van klank nooit ten volle benut nie. BECKY SHARP (1935) deur Rouben Mamoulian was egter een van

die eerste rolprente wat daarin geslaag het om deur middel van kleur atmosfeer te skep met die verfilming van die slag van Waterloo.

Met die vrystelling van THE ROBE (1953) is die wyedoek vir die eerste keer gebruik. Dit het beteken dat daar weggedoen is met die vier- tot drie-verhouding wat vasgestel is deur Edison. Die nuwe kinemaskoopgrootte is 2,55 tot 1, wat daarop neerkom dat die teaterdoek twee keer breër is as die hoogte (Emery, Ault en Agee, 1975). Hierdie tegniek wat groot eise aan die gewone teater se vermoë gestel het, was die Cinerama. Dit was die gebruikmaking van 3 projektors om 360° rolprent op hierdie besondere wyedoeke te vertoon. Hierdie tegniek het hierdie groot inslag gehad. Hierdie verbeterde klankkwaliteit is bygevoeg wat beteken het dat stereofoniese klank die beter beeld vergesel het in veral die Cinerama (Erasmus, 1973).

Na die Tweede Wêreldoorlog het die rolprentwese gesukkel om hierdie bestaan te voer, omdat televisie hierdie nuwe lewenswyse ingelui het en die "ou" media moes aanpassings maak om kop bo water te hou (Puth, 1976). Volgens Puth (1976) was die bekendste innovasie die sogenaamde 3-D proses waarmee gepoog is om die teatergangers beelde drie-dimensioneel te laat sien. Teatergangers is van spesiale brille voorsien, wat die 3-D effek veroorsaak het.

Die aanvanklike suksesvolle 3-D projektors het hierdie vinnige

dood gesterf. Daar is gevind ddt kaartjiesverkopa afga-
 nesm het o-dat die teatergangers nie van die 3-D -rille
 geho~ het nie. KISS ME KATE (1953) en Hitchcock s8 DIAL
 M FOR MURDER (1954) was albei vir 3-D projeksie gemaak,
 maar toe in 2-D vl'ygestel (Ellis, 1979). "Widf3 screens
 with hi fidelity and stereo-honic sound, and the predominant
 usa of (better) color, have led fil~ away from the formal
 aesthetics of Eisenstein, Rudolf Arnheim and others, which
 dominated up through the fortiRs" (Ellis, 1979, p 384).
 Die "smellies" of "gegeurd'3" rolprente het selfs 'n vinniger
 dood as die 3-D gehad (Puth, 1976).

Gedurende hierdie eeu het die rolprent ontwikkel tot h
 selfstandige bedryf, wat h mengelmoes van mense akkomodeer;
 uitgewers, regisseurs, skrywers, kameramane, redigeerders,
 waaghalse, tegnisi en akteurs.

ROLPRENTDOELSTELLINGS

Daar is reeds aangetoon dat die rolprent sen van die jongste
 kunssoorde van die negentiende eeu is. [en van die belangrike
 redes vir die ontdekking daarvan, het niks te doene gehad met
 die rolprent se kunspotensiaal nie. Ellis (1979) beweer dat:
 "The theory underlying the motion picture was demonstrated
 in a succession of optical toys. Its tools and materials
 were invented out of a desire to make visual records of
 life and to study the movements of animals, including

humans" (p 1). Dit was die mens se strewe om die alledaagse en die natuur visueel uit te beeld en te bewaar. Te oordeel aan die name van films wat vrygestel is, kan die aanname duidelik nagespeur word. "At the very beginning of things} we find the simple recording of movements: galloping horses, railroad trains, fire engines, sporting events, street scenes" (Panofsky, 1979, p 243).

Kracauer (1979) sê dat Lumiëre se tema van "nature caught in the act" (p 31), in al sy films na te speur is. Hy slaag in 'n groot mate daarin, as mens verby al die beperkinge van die beginjare kyk, te wete klank, wit-en-swart films en die **2-D**. Die kamera was passief en het 'n bepaalde posisie voor die toneel ingenêem en dan moes die gebeurte hul gang gaan. "He visually chose the ideal position of the human observer - straight in front, at eye level, and as far enough back to take all of the significant action. The length was fixed at half a minute or less" (Ellis, 1979, p 34). Armes (1975) bevestig die stelling deur te wys op die feit dat die kamera stil gestaan het en die mense en diere voor die kamera moes beweeg. Armes (1975) sê dat die eenvoud van Lumiëre se werk juis ook sy sterk punte sowel as sy swak punte onderskei: "Lumières never to have considered whether greater impact could be achieved by joining several shots together to make a more complicated work, and the simpli-

city of his films is both their strength and weakness" (p 25).

Edison se filmtonele was meestal beperk tot die verhoor, terwyl Luntz met sy draagbare kamera nie net geposeerde tonele verfilm het nie. Sy films was aksiebelaaid. Mens, diere en voertuie het na en weg van sy kamera beweeg. Beide die twee filmmakers se werk is as vars en nuut beskou: "••• and audiences must have felt it when looking at natural movement in a new way. It is life itself" (Ellis, 1979, P 34).

Mei se eerste werke is skaars onderskeibaar van sy tydgenote in. Dit was blote toeval dat hy gedurende sy eerste jaar van filmmaak besef het dat hy 'n uitsonderlike bydrae tot die filmkuns kan lewer. Hy het die moontlikheid van die film ingesien om verby die werklike te beweeg na die wetenskapfiksie. Gedurende 1896 verskyn twee van sy sogenaamde truuk-films, THE VANISHING LADY en THE HAUNTED CASTLE. Die daaropvolgende jare het hy die kuns berrleester van tegniese effekte soos die iris, vin-ige en stadige beweging, animasie en selfs die vurf van elke skoot binn die raam. Daarom word hy ook verwys as die persoon wat: "••• created a delightful phantasmagoric world" (Ellis, 1979, p 37) Een van sy bekendste films is A TRIP TO THE MOON (1902).

Kracauer (1979) verduidelik dat Luntz se gewildheid

begin afneem het in 1897 en die gebrek aan belangstelling hat hom gedwing om sy produksie te verminder. Moontlik kon die afplating in belangstelling wees omdat Lumi-re straattonele en die alledaagse afgeneem het, en M-li-s se films beduidend verskil het: "But it is M-li-s :lJhois the first true artist of the cine-a and anticipates the complex world of screen fiction. In contrast to Lumi-re he saw the cinema as a kind of blend of all the arts and if he did not realize the full power of the camera and the editing process, his work nevertheless opens the way for Hollywood and the role of film as a major medium of mC:l3Sentertainment" (Armes, 1975, p 29).

Dit was egter eers Edwin S Porter wat redigering aange-wend het, deur van een gebeurtenis na h ander te sny. Cedetailleerde verhale is uitgebeeld in sy rolprente van 1903: THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN en THE GREAT TRAIN ROBBERY. "Hierdie rolprent (TRAIN ROBBERY) is as die eerste werklike hoogtepunt in verfilming beskou en die poging tot h deurlopende silwerdoekverhaal staan in die vroe- geskiedenis verewig as h revolusion-re gebeurtenis. Vir die eerste keer word daar nou in 'n rolprent van terug-flitse gebruik gemaak" (Erasmus, 1973, p 6) • Ellis (1979) stel dit s-: "Through Porter film became simply but pro-foundly a new artistic rather than a reproduction of anot-her art" (p 41). Gebeure in die fillls het mek'),)r nie bloot meer chronologies opgevolg so-s in M-li-s en Lumi-re se

geval nie, maar uit h komplekse verhouding tussen tonele bestaan.

Die eerste plaaslik vervaardigde rolprent, THE GREAT KIMBERLEY DIAMOND ROBBERY (1910) - ook bekend as STAR OF THE SOUTH, is waarskynlik na die voorbeeld van THE GREAT TRAIN ROBBERY van Porter vervaardig. Dus was die verhaal-element van meet af aan teenwoordig:

"Dis rolprent is baser op 'n werklike gebeurtenis. Dit vertel van 'n groot dilmant wat aan die Vaalrivier deur h Hottentot opgetel word en deur twee delwers van hom gekoop word vir vier sjielings. Hulle gee dit in die bewaring van Dick Grangeway, wat dit aan die Standard Bank van SA in Londen moet oorhandig. Twee booswigte hoor van hierdie plan en besluit om die diamant in die hande te kry. Dick en sy familie reis Kaap toe en word een nag deur die skurke aangeval, bygestaan deur h bende Swartes wat hulle help vir een derde van die buit. Dick se vrou ontsnap egter met die diamant, gaan soek hulp en bring net betyds berede polisie daar aan. 'n heerlike skermutseling word die skurke oorwin en weggegeneem na Kimberley se tronk" (Le Roux & Fourie, 1982, p 3).

Die grootste bydrae tot die ontwikkeling van die verhalende

film is deur D W Griffith gedoen. Solo-on (1972) en Cianetti (1982) beweer dat Criffith die meester van die filmkuns was. Emtny et-1 (1975) s~ d3t die grootste mylpaal in die rolprent gewis sy THE BIRTH OF A NATION (1915) was. Ten spyte van sy invloed het hy relatief min erkenning daarvoor gekry. Hy was die eerste regisseur wat die verhaa~-Glement oorgedra het na die kinematiese sL..Orle. Soos Ellis (1979) tereg opgemerk het: "At first no one concidered the storytelling **potential** ... " (p 33). "Although he (Griffith) never abandoned the literary story, he always reduced it to its basic narrative material and then reconstructed it into an entirely cinematic experience. Grif-fithl s cinematic advance was the development of the sequence" (Solo Ino n, 1972, P 109)•

Gedurende die afgelope 80 jaar het die rolprentwese deur ver-skillend3 fases gegaan. Tussen 1896 en 1912 het die rolprent ontwikkel tot h ekono-iese ind-strie. Die jare 1913 tot 1927 word gekenmerk deur die sogenaamde "stiler" of "stom-era". Omdat die rolprent so tegnologies intensief is, het die te::uetici 'n duidelike onderskeid getref tussen die "stil"-en "klankperiodes" (Monaco, 1979). Stilprente het veral uit musiek en nie-verbale handeling bestaan. Klank het h nuwe dimensie aan die film gegee. Gedurende 1895 tot 1914 het filmmakers geleer om deur middel van gebare, aksie en beweging stories te vertel. Sweedse en veral Duitse films het meer gevord8rde tegnieke soos eenheid van toon

(luim), emosie en karai.<terisering gebruik (Ellis, 1979).
 Gianetti (1982) bevraagteken die visuale gehalte van die
 "100 percent talkies", waar die belangrikste bron van
 betekenis in die klank, en veral die dialoog, gele-
 was.

Aanvanklik het dit gelyk asof klank films nasionaliseer.
 Die film se eis dat hy h internasionale kuns, soos in die
 geval van die stilprent was, het verkru-mal (Emery, 1975,
 p 285). Die periode tussen 1928 en 1932 was die filmbe-
 dryf volgens Monaco (1979) in h oorgangsfase. Hierdie
 tydperk het nie h besliste estetiese bydrae gelewer nie,
 hoewel dit tegnologies en eko-omies beduidand -aso Tus=
 sen 1932 en 1946 het Hollywood sy bloeityd-erk beleef
 en ~a die Tweede W-reldoorlog moes die film met die tele=
 visie meeding. Selfs voor die Oorlog het die Amerikaanse
 intelligencia die rolprent begin verwerp as: "Cheap
 people" (Gianetti, 1981, p 5).

Die koms van TV het h duid8like invloed op die rolprent
 gehad. Nie alleen op die finansiele terrein nie, maar
 ook op sosiale gebied is die filmbedryf gekelder. h Groot
 aantal teaters is toegemaak. Bepaalde rigtings is inge=
 slaan om die kykers terug te 10k na die teaters toe:
 "By prod.Jcing fewer, but more spectacular feature films"
 (Sa.,dman, 1976, p 334).

Monaco (1979) s~ dat Hollywood in daardie stadium nie meer die rolprentbedryf oorheers het nie. Die jare tussen 1947 en 1960 is gekenmerk deur tegnologiese innovasies en die toenemende groei van die sogenaamde New Wave in Europa en die Derde W~reld. In sy stryd teen ondergang begin die rolprent sosiale taboes te vertoon, waarvan seks en geweld die voorlopers was. Die veelbesproke Sweedse film I AM CURIOUS (YELLOW) was die 8erste film wat al die sosiale norme oortree en seksuele gemeenskap uitgebeeld het. HiAr= mee is die ys vir ander soortgelyke rolprente gebreek (Emery, 1975). Gordon (1980) s~ dat die eens skokkende aspekte in I AM CURIOUS binne die bestek van h dekad h bespotting geword het, en dat die publiek dit as afgewater= de sagte pornografie beskou het.

Al hierdie veranderings kon nie die rolprent red nle. "Hollywood began to get the message big-budget films were dangerous, and the movies that returned the highest percentage profits were independent, low-budget productions aimed ~3pecifically at a young audience" (Sandman, 1976, p 337). Pogings is aangewend om die gehalte van rolprente met betrekking tot die tema, regie en die teg= niese aspekte te verbeter.

Sand-an (1976) verwys na die sukses wat films so-s: THE GRADUATE (1967), BONNIE AND CLYDE (1967) en EASY RIDER (1969) behaal het. Verskeie ander treffers met h Kleiner

begroting word ook aangedui: LOVE STORY (1971), THE GOD-FATHER (1972) - wat vervaardig is vir 6,2 miljoen dollar en 82 miljoen dollar in Amerika verdien het na slegs nege maande se draai, THE STING en THE EXORCIST (beide 1974) en JAWS in 1975. Gedurende die laat sewentigerjare het Hollywood nie meer net vir studente en intellektueles films vervaardig nie, maar vir 'n nuwe en volwasse filmgeslag (Sandman, 1976).

Die ontvangers verwag meer van die rolprent, as om hulle bloot te vermaak. Die kykers wil met ander woorde iets h-oornaa te dink. h Sosiale en/of ander stelling moet gemaak word. Daar moet h boodskap in die rolprent opgesluit le. Met ander woorde, rolprente word nie net vir die breet publiek gemaak bloot met die doel om hulle te vermaak nie, ook word daar nie net kuns- of ernstige rolprente gemaak vir die rolprentstudent en sogenaamde intellektueles nie. Vandag, is die breet rolprentpubliek reeds meer opgevoed en verwag hulle h beter tipe rolprent.

Hiebert (1979) verwys na hierdie verloop in die rolprentgeskiedenis as die voltooiing van h sirkel: Die rolprent het begin as individuele medium - Lumiere en M-lies, onder meer - dit het verander in h massamedium en vandag, volgens Hiebert (1979) is dit weer meer h individuele medium.

SAMEVATTING

In die hoofstuk is h kort oorsig van die historiese ontwikkeling van die speelprent gegee. Die doel was geensins om h breedvoerige uiteensetting van die tegnologiese verloop van die speelfilm te gee nie. Aanvanklik wou die filmmaker bloot h bewegende projeksie op die doek verkry. Later is beweeg van die afbeelding na die uitbeelding van objekte voor die kamera. Van tyd tot tyd is tegnieke verbeter en ~aarmee saam het die tydsduur van films verleng. Hoofstuk drie handel oor die rolprent as uitbeelding van die werklikheid.

HOOFSTUK 3

DIE ROLPRENT AS UITBEELDING VAN DIE WERKLIKHEID

1. INLEIDING
2. VISUALISERING VAN DIE BEELD
3. DIE ROLPRENT AS IN KUNSVORM
4. VERSKIL TUSSEN ROLPRENT EN TEATER
5. DIE ROLPRENT AS UITBEELDING VAN DIE WERKLIKHEID
6. DIE ROL VAN DIE KYKER
7. SAMEVATTING

HOOFSTUK 3

DIE ROLPRENT AS UITBEELDING VAN DIE WERKLIKHEID

INLEIDING

In die vorige hoofstukke is aandag gegee aan die film as kommunikasiemedium en die historiese en tegnologiese ontwikkeling van die rolprent. Spesifiek is ook klem gelê op die rolprentdoelstellings. Aanvanklik was die doel om eers h beeld te projekteer, wat geleidelik het tot die begerste om h storie visueel oor te vertel. In die huidige hoofstuk val die klem hoofsaaklik op die kykgrader se ervaring van die werklikheid. Insgelyks moet die vraag ook beantwoord word oë die teater en die rolprent van mekaar verskil in hul uitbeelding van die werklikheid. Dus, wat maak die een so h besondere medium? Beide die teater en die rolprent is kunsvorme wat h boodskap oordra. Daarom word aandag gegee aan die proses van beeldkommunikasie, en veral die rolprent as kommunikasiemedium.

DIE VISUALISERING VAN DIE BEELD

Die werklikheid is saamgestel uit objekte wat gesien, gehoor, geruik, aangeraak en geproef kan word. Omdat die rolprent hoofsaaklik op die visuele en oudiovisuele sintuie staatmaak, word daar in die algemeen klem gelê op die persepsie

van visie en klank. Vir hierdie navorsingstudie val die klellop visuele waarneming.

Mast en Cohen (1979) onderskei drie sentrale kenmerke van waarneming in die werklike wêreld, naamlik die verwysingskader van waarneming, die algemene beskikbaarheid van perseptuele realiteit en die bedoeling daarvan. By die verwysingskader is dit noodsaaklik dat sensoriese van wêreld waarneming geskied word. Die perseptuele werklikheid kan baie vinnig verander en elke deelsname in die werklikheid kan nie heeltemal losgemaak word van vorige waarnemings nie. "A reality then for perception is a recognizable identity with its own place in a world of similar identities" (p. 35).

Die vraag of perseptuele realiteite altyd beskikbaar is, word aan die hand van 'n voorbeeld verduidelik. As 'n individu alleen iets kan waarneem en die ander persoon nie kan sien, dan begin hy self later aan sy eie werklikheid te twyfel. Wat die enkaling sien, laat dit deur die algemene publiek as werklik beskou word. Indien die publiek hulle lig as rooi waarneem, en die enkeling dit as grys beskou, dan moet die individu aanvaar dat hy kleurblind is, mits die werklike kleur daarvan rooi is.

Solomon Asch (1956) se klassieke eksperiment kan in hierdie verband aangehaal word. Asch het twee stelle wit

kaarte met vertikale swart streep wat die standaardlyn vorm. Die proefder stel dat op elke kaart drie lyne, waarvan een ooreenstem met die standaardlyn op die kaart. Die proefder stel dat die drie lyne ooreenstem met die een op die standaardkaart.

Aan die proefpersone, behalwe een respondent, is af instruksies gegee om hulle eenvoudige verkeerde antwoord te gee. McConnell (1974) verwys na 'n groep proefpersone as "stoof.3-3". Die proefder is 'n OPI; stel met die naelwa respondent heel laaste. Die kaart is aan die proefpersone 'n foto toon elkeen 'n antwoord hardop gegee. Die eksperiment is agtien keer herhaal, waarby twaalf keer die verkeerde antwoorde verstrekte is. Daarna het in drie ses ses al die proefpersone, behalwe die naelwa proefpersone, instruksies gekry om die regte antwoord te gee.

Die resultate het getoon dat wanneer die proefpersone voor hulle verkeerde meermalde verandering te staan gekom het, daar hulle beduidende vermindering was in die verkeerde antwoorde wat die naelwa proefpersone gegee het deur met die

mesrderheid saam te stem (Joubert en Steyn, 1976). Volgens McConnell (1974) het die groeps-grootte geen invloed op die resultaat ~lie, solank die individuele lidde: "Having 14 or even 40 subjects does not result in conformity much more than having 4. When the group is broken, the group pressures are lifted, and the experimental subject typically gives the correct answer" (p. 735).

In hierdie soortgelyke eksperiment is aan drie proefpersoneel instruksies gegee om elke keer in te stem saam te stem, en op alle ander kaarte die verkeerde antwoord te gee. Volgens Joubert *et al.* (1976) het daar onmiddellik 'n beduidende daling in verkserde bemoediging by die naewe persoon ingetree. Joubert (1956) se eksperiment het tot die volgende gevolgtrekkings gelei: "Die persoon wat die persoon via 38 waarneming verwrong was. Tweedens is daar die groep wat besluit het hul oordeel was onakkuraat en die groep s'n wel akkuraat, en die persoon wat hulle sonder meer oorgegee het aan die groepsdruk is nie so afwykend in die groep voor te kom nie" (Joubert *et al.*, 1976, p. 178). McConnell (1974) se studie II Group norms not only influence our attitudes toward controversial social issues but our perceptions of even the

si.11~le~3t u b j e c t s a s 1113 11 " (p 785) •

Vaorts is dit ook belangrik dat wal'll3er'n moilS ni 'JolJ['wf,np sien, hy daartoe in staat moet wees om daa--an ta vat. Indlan hy d-t nie kan doen nie, wlJrd die realiteit daar= vafl betJJyfeL Die betekenis van objekte word subjektief verantwoord, want elkeen evalueer sy werklikheid met sy eie vsrwagtinge en ervarin~so

Oia aktIw~teite vafl die kamera wlJrd flie beperk deur die ruimtelike beweging in die uitbeeldingsprose3 nie. h On= de:rskeiding word gemaak tussen dia aktiBw8 en die passiewe kamerablik. Eersgenoemde kan omskryf wnrD deur dia nate w8t die kamera bew8eg, en die objek voor die kamera staties is, die gebruikmaking van die in- of uit-zoem, die verleng= ing van die diepteveld of fokus, die verandering in die kame= raspoed en die reekse van opeenvolgende skote. Die passiewe kamerablik kom daarop neer dat die kamera staties is. Met ander woorde, op een plek staan en die gebeure vsrfilm. Gaeie voorbeelde van hierdie tegniek waar objekte alleen be= weeg is in NANOOK FROM THE NORTH (1920). Die opeenvolging van verskillende gebeure word staties afgebeeld (Peters, 1978).

Hoewel die kamera onafhanklik is, ervaar die Kyker h sterk koppeling tussen die afgebeelde en die kamera. Dus kan die eienskappe van die kamera toegeskryf word aan die objek: "If the camera view becomes attached to

the depicted objects, then these objects 'Jainthe quali-
ties IJWhich are really characteristics of the C,Bl8ra vieJJ"
(Peters, 1978, P 8). Dit kan vergelyk word met 'n paar
motors by 'n rooi robot. Persoon A se motor staan stil,
terwyl persoon B se motor agteruit beweeg. Die ervaring
van persoon A is nie dat B se motor agteruit loop nie,
maar dat sy eie motor vorentoe beweeg.

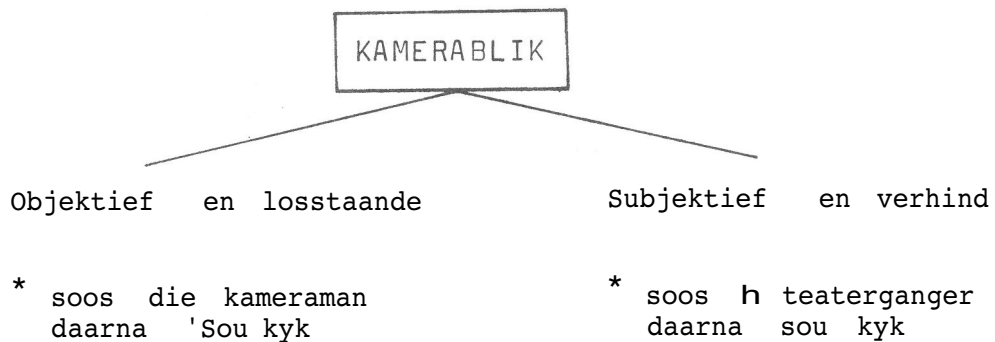
Peters (1973) onderskei verder tussen die objektiewe en
die subjektiewe kamerablik. Die neutrale of objektiewe
kamerablik kan vergelyk word met die Kyker se ervaring
van die gebeure vanuit die oogpunt van 'n buitestaander.
In die subjektiewe kamerablik wil dit voorkom asof elke indi-
vidu self dit wat voor hom of haar op die rolprentdoek af-
speel, waarneem. Die blik is dus die van die Kyker self en
nie van 'n neutrale persoon nie. Volgens Zetl (1973) beteken
dit dat die respondent deelneem aan die gebeure. In die Kyker
se onderbewuste is daar 'n gevoel van deelname in die gebeure.
Die Kyker voel ook gemotiveerd om aan die gebeure deel te
neem. Die volgende effektiewe motiveringsfaktore word deur
Zetl (1973) aangestip:

- * 'n onderskeid tussen die protagonis en die anta-
gonis van die film, waar die Kyker kant kies.
- * 'n hoër onderskeid wat fisiese ongemak of psigo-
logiese stremming tot gevolg kan hê.
- * die situasie waarbinne die Kyker se nuuskierig-
heid grootliks aangetrek word.

Visualisering beteken letterlik om doekruimte te bou (Zettl, 1973, P 223). Voorts beteken dit om na die toneel van h sekere oogpunt, en om h op h bepaalde manier te sien. In die algemeen word visualisering gelei binne die gebeurekonteks van die rolprent. Hierdie basiese visualiseringsfaktore wat verwant is aan die gesigspunt, omsluit die basiese oorsig van visie; die oogekwivalent van die kamerposisie en die reeds bespreekte subjektiewe kamerablik. Ten slotte kan gesê word: "Perception is inherent realistic; it constitutes its real things out of its own order, things which are in a world related to their proper places, and in such a way that this real world of real things is there more or less the same way for everyone" (Earle, 1979, P 37).

FIGUUR 2.1

DIE KAMERABLIK, SODS VOORGESTEL DEUR PETERS (1978).



DIE ROLPRENT qS IN KUNSVORM

Begin h me-s h bespreking oor filmestetika is dit belangrik om die verhouding tussen die kuns van die film en die algemene kuns te betrek: omdat die rolprent blo-t ~ lid *Jan* die groot gesin is (Stephenson en Debrix, 1978). Kuns kan besko~ w~d HS die vaardigheid van uitdrukking met die gebruik van kreatiewa Jerbealding, of andersins ken dit beskou word as die weergawe van abstr-kte kwali-teite an sko-nhed8. Keats (1978) stel skoonheid gelyk a~n waarheid en dus word ~uns as die soeke ~a waarheid Deskou (in Stephenson en Debrix, 1978). Verskeie ander konnota-sies word aan kuns geheg, byJoorbeeld dat dit die onder-vindings is wat die skepper daarvan ervaar het.

Omdat ander kunsvorme lig, ruimte, tyd en klank in beslag nesm as hul formele roumateriaal, het die film o~teenseg-lik met hierdie vorms seksre karakteristieke eienskappe in gemeen: "Awareness of the similarities ofte!l mislead3 the viewer or even the filmmaker into treating film as tho~gh it were an axtention of some other art form, such a3 literature en drama" (Johnso~, 1974, p 5).

Belangrik is die feit dat sekere kennars kuns as h *Jorm* van kommunikasie beskou: h aantal boeke ~or die rolprent-estetika wat hierdie standpunt huldig, het al ve~gelykings getref tussen die film en die gesproke en/Of geskrewe w:W l'd .. Die volgorde in die film is vargelyk met die para=

graaf in die bosk, skote met sinns, snitte met kommas en die doof met die punt. Sontag (1978) beweer dat die foto in dieselfde sin h interpretasie van die wêreld is as wat die skildery en tekening is: "Although there is a sense in which the camera does indeed capture reality, not just interpret it, photographs are as much an interpretation of the world as paintings and drawings are" (p 7).

Die kamera word vergelyk met die pen. Hierdie vergelyking is aardsvol, al is dit algemeen bekend dat die film niks dieselfde as die geskrewe of gesproke woord is nie. Die rede hiervoor is voor-die-hand-liggend, omdat dit nie abstrakte terme gebruik nie, maar deur die wêreld van die film "expresses itself in immediately identifiable real terms" (Stephenson en Debrix, 1978, p 16).

Wat maak die rolprent h besondere kunsvorm? Mouton maak die rolprent uniek, in die sin dat dit net by die rolprent voorkom en nie by geen ander kunsvorm nie: "... this is a generic term peculiar to the film; it does not exist in the critical or theoretical literature of any other art. It is one of the most famous concepts relating to the film" (Feldman en Feldman, 1952, p 48).

Om die proses van kuns te verstaan, moet h mens onderskei tussen die drie bepaalde stadiums van kuns volgens Stephenson en Debrix (1978):

- * die kunstenaar se ervaring en bedoeling
- * di- uitdrukking of sy bedoeling in die ku-s=
medium
- * die ervaring daarvan deur h bestemming

Betreffende die eerste twee stadiums, word bedoeling en uitdrukking as gelyk beskou, omrede dit onmoontlik is om die bedoeling te evaluer voordat dit nie uitgedruk is in h bepaalde kunsvorm nie. Daar is geen probleem mat die onderskeiding tussen uitdrukking in h kunswerk en die bestemming sa waardering daarvan nie. Die gavaar hie~ is d8~ die teenoorgestelde wel kan plaasvind: naamlik dat die uitdrukking of die skepper se bedoeling en die erva=
ring daarvan daur h bestemming as tW8e aparte losstaands bagrippe beskou sal word. Dit kan lei tot h selfsugtige afsondering van die kunstenaar. Al bogenoemd8 stappe kan mekaar beïnvloed (Stephenson en Debrix, 1978).

Vir die doel van hierdie ondersoek word die klem ver=
skuif na die filmmaker se bedoeling in die kunsmedium (uitdrukking) en die kyker se ervaring daarvan. Daarom is d~t belangrik geag om na die kuns se verhouding ten opsigte van die werklikheid te kyk. Stephenson (1978) wys daarop dat kuns voortvloei uit die werklikheid: des te maer kan hierdie stelling geglo word in die geval waar die rolprent die kunsmedium is. " - an abstract painting, a mystical poem, a tonal or dectronic music even these

arise out of the artists' experience of reality, provided we define this in sufficiently wide terms" (Stephenson and Debrix, 1978, p 21).

Kuns het h bepaalde verhouding tot die werklikheid op ten minste drie punte. Eerstens dat die kunstenaar in die "wêreldlike wêreld" lewe en vanuit sy leefwyse ervaar hy sy kunssinige inspirasies en sy bedoelings. Daarom sal die werklikheid baie breed omskryf word om ooreen te stem met die fisiese, geestelike en emosionele wêreld waarbinne die kunstenaar (individueel) homself bevind. Dus sluit realiteit alles in binne die kunstenaar se verwysingsraamwerk.

Tweedens is kuns verwant aan die werklikheid, jmdat dit uitgedruk word in hêr medium wat na-aan die werklikheid is. Die kunstenaar is besig om die kunswerk te vorm, deur sy eie ervaring/ondervinding en die fisiese medium van sy kuns te kombineer om die werklikheid na-aan die kuns te bring. Laastens moet die skepper sy kunswerke aan h "wêreldlike" bestemming toone. Die film is geen eenmansonderneming nie. Stephenson en Debrix (1978) wys daarop dat dit h groep mense insluit: "But in the case of a film the artist cannot pursue his dream in solitary splendour. Film is a group art which involves many quite difficult techniques, and the cost of even a modest film is beyond the means of a single individual" (p 22).

VERSKIL TUSSEN DIE ROLPRENT EN DIE TEATER

As die teater van die rolprent verskil, waarom word die twee kunsvorme dan met mekaar vergelyk? Om se bepaalde rede: die rolprent is in sy beginjare beskou as verwant aan die teater (Stephenson en Debrix, 1978). Die destydse regisseurs het geglo dat hul werk verwant is aan die teateriese en dat die aanwending van diepte as proses van emosie of ontvoogdiging van die teater is. Mens kan, volgens Sontag (1979) h film van h toneelopvoering skiet, maar nooit van h film h toneelopvoering maak nie. Van die vroegste toneelstukke wat verfilm was, is onder meer DINNER AT EIGHT (1933) en SHE DONE HIM WRONG (1933).

Tereg wys Bobker (1969) en Eidsvik (1978) daarop dat die spaelprent h unieke kunsvorm is: dit is nie dieselfde as die teater of as TV nie. Tog is daar h paar ooreenkomste tussen die film en die teater. Albei kunsvorme is uitvoerenda kunsoorte, wat h gehoor betrek binne h teater, op h bepaalde tyd. Beide die rolprent en die teater is tradisionaal narratiewe kunsvorme, met ander woorde, albei vertel h storie. Albei is op die grenslyn waarvolgens dit ~f as h ontspanningsmedium, ~f as h kunsvorm beskou word. Beide sukkel wanneer hulle te ver van hierdie grenslyn af b8-aeg (Hurt, 1974). Tog onderskei die rolprent ho~self van die ander kunsvorme. TV verskil van die rol=

prent in die sin dat hy h klein skerm het en die bestemming dit in sy persoonlike Dmgewing kan ganiet - al wat die Kyker nodig het is h halfverdonkerde Kamer en h gemaklike stoel. Fynere detail en lang skote gaan verlore op so h klein skermpie. Bobker (1969) vergelyk dit met die skildery wat verklein wDrd en as h posse~l gebruik word.

MacCanfl (1966), Bobker (1969), Bal~zs (1970), Staples (1973) en Hurt (1974) is dit eens dat die teater staties is. Die Kyker sien die akteurs altyd vanaf dieselfde afstand: "••• the film takes the audience to the event, shifting the audience continually: the theatre takes the event to the audience, shifting never" (Hurt, 1974, p 69). Van~it h rolprentkader kan vier beginselverskille tussen die teater en die rolprent volgens Bal~zs (1970) as v8lg o;Jgesom word:

- * in die rolprent is daar, as gevolg van aktiewe en passiewe kamerablik, h wisselende afstand tussen die kyker en die gebeure binne h enkele bepaalde toneel.
- * die verde ling van die integrale prent van tonele in seksies of skote.
- * die verandering in die hoek van visie, ook die fokus van skote binne dieselfde toneel.
- * montage, die versamel van skote in h bepaalde orda versterk aaneenlopende detail sodat die film

uit h mosaiek van skate bestaan met h chronologiase orde.

McLuhan (1968) se stelling dat die lewendige teater h kouer medium as die rolprent is (dat die rolprent h meer aktiewe deelname aan die kant van sy toaskouer verg), is al in die filmkritiek oorwaeg. Die gewone omstandighede van die teatergangers is h algemene publieke gebeurtenis, wat die dromerige passiwiteit van die film sin vervang. Hurt (1974) sê dat die teaterganger sy verbeelding tog moet inspan, om sy volle aandag aan die toneel te gee, omdat die verhoog h eenvoudige aaneenlopende blik bly. Volgens Bobker (1979) is die sleutelement in die skepping van h filmbeeld, die filmmaker se vermoë om die kyker se oë te alle tye te beheer.

Die verhoogregisseur kan h verskeidenheid truuks uithaal om die teatergangers se gedagtes vas te vang, maar tog bly daar h groot beperking, omdat die verhoog staties bly en die kykers se aandag baie onsamehangend is. Om die aandag van die teatergangers op die karakters te vestig, word die ligte verdoof en h wit lig verhelder hul gesigte. Slegs persone wat in die voorste gelede sit, kan die gesigsuitdrukkinge waarneem. Die filmmaker weer, het te doen met h beeld waarin daar h aaneenlopende beweging is. Indien iets belangriks gebeur, wat hy sy kykers wil medeel, soem hy bloot daarop in om hul aandag daarop te vestig (Bobker, 1979).

Verskeie teoretici het dit eens dat daar geen ooreenkomste tussen die twee kunsvorme bestaan nie. Die rede wat hulle aanvoer is dat die film letterlik h objek is en die teater 'n gebeurtenis. Die verskille wat in die algemeen aange- to-~ word, is die feit dat die rolprent tweedimensioneel is, teenoor die teater se driedimensionele aard. Die perspektief wat die totale geheel van h film beïnvloed, is die feit dat daar h afplatting by die aanbieding van die beeld is.

hierdie gro~t nad3el van die film het gelei tot verskeie metodes om diepte aan die film te gee, maar dit het mis- luk: "and the film image remains as flat as ever" (step- henson en Debrix, 1978, p 58). h Volgende verskil is die film se vermo~ o~ die gebeure te skiet en aanmekaar te las en op h gegewe oomblik - heelwat later - te toone By die teater speel die gebeure "nou" voor die o~ van die kykers 3f.

Tyds- en ruimteverskille is duidelik waar te neem tussen die twee kunsoorte. Indien h akteur op die verhoog van een hoek na h ander beweeg, tree vir tree, moet hy die hele aksie voltooi. By die rolprent hoef d~ar slegs h paar skote aan die aksie afgestaan w~rd o~ dit te vol- tooio Di~ buigbaarheid van die rolprent is as sy sterk punt beskou. Dit is nie te s~ dat die teater se manier van tyds3anwending swak is nie. Inteendeel, die teater

se meer karakteristieke weergawe van tyd, as h ewaredige, volgordelike ontknoping is een van sy sterk punte. Die kontras tussen die teatriese en kinematiese weergawe van ruimte is baie dieselfde as verantwoording van tyd. By die teater kan die verhoogruimte as die werklike ruimte ervaar word. Volgens Pudovkin is dit juis hierdie ver- skil wat aan die rolprent sy kunspotensiaal gee: "Be- tween the natural event and its appearance upon the screen there is a marked difference. It is exactly this difference that makes the film an art" (MacCann, 1966, p 29).

Feldman en Feldman (1952) het beklemtoon dat h individu waarnemings in ware tyd en ruimte in sy eie ervaring nie kan betwyfel nie. Hierdie ervarings word na verwys as die "watte" van ware tyd en ruimte, wat net van toepassing is op die teater. Die eerste belangrike aanname wat gemaak word, is dat werklikheid altyd dieselfde hoeveel- heid van tyd en ruimte afstaan. h Mens kan nie h maak groter of kleiner maak as wat dit werklik is nie. Hierdie begrip geld vir alle dimensies; lengte, breedte en hoog- te.

Tweedens kan h mens nie tyd verleng of verkort nie, wat baie nou verwant is aan die eerste aanname, behalwe dat dit veral van toepassing op die tydsbepaling **is**. h Uur sal altyd h uur bly en h minuut sal altyd uit sestig

sekondes bestaan. Hierdie bepaling is vasgel- en onver-
 anderbaar. Dit is wel so dat h individu wat onder groot
 emosionele druk verkeer tyd baie langer ervaar as die ge=
 wone persoon. Neem die voorbeeld van h man wat op sy
 sterfbed l~: elke minuut wat verbytik voel soos h ewig=
 heid, teenoor die persoon wat gelukkig is - sy tyd vlieg
 letterlik. Hierdie voorbeelde is bloot h subjektiewe of
 psigologiese fenomeen. h Minuut kan nie werklik ver=
 kort of verleng word na eie willekeur nie.

Op die verhoog het niemand nog daaraan gedink om minute
 uit te rek of te verkort nie. Die akteurs vertolk hul
 volle rolle en gee voor dat die karakters wat hulle ver=
 tolk werklike mense is wat in die werklike Iewe bestaan:
 dus voldoen hulle aan die wette van ware tyd en ruimte.
 h Mens kan nie op twee plekke gelyktydig wees nie, hy kan
 ook nie ware tyd laat terugflits na die verlede toe, soos
 in die geval van die speelprent nie. In die rolprent kan
 hierdie wette nie van toepassing wees nie, omdat die rol=
 prent sy eie wette vir tyd en ruimte het. Die filmregis=
 seur kan tyd na hartelus verkort en verleng: "This lite=
 ral and actual expansion of time is peculiar to the film;
 it does not exist in any other art" (Felman et al., 1952,
 p 61). Dit is hierdie moontlikheid om tydsverloop binne
 die film te beheer wat een van die belangrikste ver=
 skille tussen die rolprent en die teater is. Die ver=
 lenging of verkorting van die filmiese tyd illordas na=



1998 007 1549

tuurlik binne die teater ervaar. Feldman at ab. (1952) vergelyk die verskynsel met die feit dat h mens nie werklik tyd in musiek hoor nie, maar dit word aangevoel. "The film thus reveals its true nature: it is an artificial cosmos with laws of time and space peculiarly its own, which balance each other and operate with perfect logic and harmony" (Feldman et al., 1952, p 74).

DIE ROLPRENT AS UITBEEELDING VAN DIE WERKLIKHEID

Reeds in 1902 was die nabyskoot al in gebruik aan die Brightonse filmskool in Engeland. Hierdie nabyskoot is toe al as h afwyking van die werklikheid beskou, in die sin dat die mens die afgeneemde8 objek baie groter sien as wat dit in die werklikheid bestaan. Dus kan h mens afwyk van die letterlike werklikheid - een oomblik het die Kyker h groot objek waargeneem en die volgende skoot is weer die normale grootte (Staples, 1973). Sonta9 (1979) s- dat die teater objekte weerspiesl in hul ware grootte, terwyl die film dit nie deurentyd doen nie. h Nabyskoot van h eetkamerlig kan byvoorbeeld vergelyk word met die son.

Volgens Staples (1973) was die Franse pioniers, Lumi-re broers, die naaste aan die werklikheid as wat ooit die geval was. Wat hulle afgeneem het, was mense wat hul daaglikse pligte uitgevoer het. Die kamera was staties

en die persone het op en af voor die kamera geparadeer. Hierdie objekte het die kykers op h klank- en kleurlose wyse geamuseer en dit is beskou as die tipe werklikheid die naaste aan die ware Jakob. Later is h toneel op die verhoog afgeneem, en dan die gebeure so vir die mense teruggespeel. Dit was die tydperk tussen 1900 en 1910. Die Franse regisseurs het weer die voortou geneem en weg beweeg van die gebruikmaking van ateljees, deur later in die buitelug te verfilm.

Baie teoretici beweer dat die kamera nie jok nie, omdat dit letterlik die werklikheid fotografeer. Dit is juis hierdie eienskap om af te beeld, wet dit vir die kamera moontlik maak om h ware uitdrukkingsmedium vir die kunste naar te wees. Wanneer h mens na die teater gaan, verwag die teaterganger die verhoog en niks meer nie. Die spelers is nie die Koning of biskop in die toneel nie, maar alledaagse mense wat voorgee dat hulle betrokke figure **is**. Maar wanners h mens na die rolprentteater gaan, verwag die individu dat die kamera nie jok nie, en dat die afgebeelde objekte as die ware objekte ervaar word: o~dat, soos Nicoll dit stel: "••• filmic material is treated by the audience with far greater respect than the material of the stage" (MacCann, 1966, p 116).

Bazin (1979) opponeer diegene wat s~ die kamera neem letterlik die werklikheid af. Hy glo dat die film 8e

werklikheid in die uitdrukking van h mite gele~ is, en nie in die wetenskaplike b~sis dat die fisiese realiteit h poging is om die mens van die sogenoemde fisiese bestemming vry te stel nie. Arnheim, n sielkundige en filmestetikus, was van die eerste leiers wat h anti=realisties⁹ benadering ten opsigte van die filmkuns openbaar het. Vir hom is die rolprent bloot h meganiese reproduksie van die werklikheid en kan nie as h kuns beskou word nie.

Mast en Cohen (1979) beskou Arnheim se meganiese reproduksie en Bazin se mite van h totale film as een en dieselfde ding. Die regisseur kan van Ben objek na h totaal vreemde objek spring deur middel van montage. Deur montage word daar dus sekere dinge uitgelaat: maar in hierdie sin kan h mens nie s~ dat die realiteitskontinuiteit onderbreek word nie. Die werklikheid kan nie gemanipuleer word nie, maar die hele volgorde moet in die geheel gesien word. Stephenson en Debrix (1978) gee h paar redes waarom die kykers anders reageer op gebeure in die film as wanneer dieselfde gebeure op straat sou plaasvind.

Daar is h verskil in houding, wanneer h persoon h film bywoon. Binne die teater kan die oorreding van realiteit deur die sintuie baie sterk wees. In die teater is die mens van die buitew~reld afgesny, h mens sien skaars die persona rondom jou. Al wat h mens basies waarneem, is

versekering van betroubaarheid.

- * die film gee aan die Kyker h gevoel dat hy teenwoordig is.
- * die film bestaan uit konkrete beelde.
- * die kamera het h sterk impak in sy bepaling van waarneming, kleur en skadu's kan die trefkrag verhoog.

DIE ROL VAN DIE KYKER

Die Kyker speel nie h passiewe rol in die sitplek waar hy sit nie. Sy deelname aan die rolprent is baie belangrik, in die sin dat daar h sterk sensoriese **intellektuele** aktiwiteit van sy kant moet kom om die geheelbeeld van karakters en die bedoeling van die film te begryp. Mast en Cohen (1979) beweer dat die kykers op twee vlakke, nl. die fisiese en die geestelike, betrokke raak.

Dit is wetenskaplik bevestig dat die fisiese sintuiglike waarneming nie ontstaan uit h indruk van eksterne stimulus nie, maar in ~ positiewe aktiwiteit. Menslike sintuie het h groot verdraagsaamheid tot op h sskere vlak; dit kan aan die hand van die volgende voorbeeld verduidelik word. h Swak klankbaan of slegte skrif sal die Kyker nie heeltemal verhinder om die film te volg nie, Die diep emosionele en verbseldingsbetrokkenheid van die Kyker kan in intensiteit toeneem veral as die Kyker homself met een

van die karakters identifiseer. Die emosionele respons van die Kyker in h film disn as uitlaatklep van die eentonigheid en teleurstellings in die lewe.

Peters (1978) onderskei sewe aspekte wat belangrik is in die ontvangs van die boodskap. In die eerste drie aspekte is die meganisme beeld as objek, voorstelling en as vorm onderskei. Die beeld as objek het te doen met die gehalte, grootte en fisiese bestanddele van die beeld, mst ander woorde die beeld soos dit ervaar word deur die sintuie. Die beeld as voorstelling verantwoord die inhoud van die beeld: dit wat verbeeld kan word. Die vorm-aspek verklaar die wyse waarop die beeld uitgebeeld is. Die Kyker ervaar die gebeure of soos die skepper dit sien of op die wyse waarop die objekte hulself aan die kykers voorstel.

In die vierde aspek is onder meer terugverwys na die subjektiewe kamerablik. Voorts is die emosionele inslag en die posisie van die Kyker bespreek en ten slotte is na die effek van die oudiovisuele proses verwys.

Beeld as objek

Wat hier ter sprake is, is die feit dat die meganiese beeld die draer van die voorstelling en die vorm is. Die beeld verteenwoordig die wyse van uitbeelding wat beskikbaar gestel word deur die vorm-aspek. Hoewel die grootte tussen beeld en realiteit verskil, is dit min dat verwarring

tussen die beeld en die werklikheid bestaan. Tog kan hierdie spesifieke wyse van waarneming nie gesignoreer word nie, omdat waarneming ook subjektiewe enkodering omskryf.

Die illusie van die beeld as 'n werklikheid kan toegeskryf word aan subjektiewe faktore soos die Kyker se geestelike toestand en die bekendheid met die afgeskeide objek. In 'n donker Kamer is enige reële aanwysings van die individu verswyg; dus is kontak met die realiteit in 'n groot mate uitgewis.

Peters (1978) verduidelik dat die teaterganger soude die beeld as objek waarnem, behalwe wanneer die kontinuiteit onderbreek word deur byvoorbeeld 'n foutiewe projektor.

Beeld as voorstelling

Verwarring kan gesaai word as 'n mens te veel spesifiseer wat die aktiwiteit van waarneming behels, omdat dit wat voorgestel word in die beeld nie waargeneem kan word nie. Wat egter wel ter sprake is, is herskynning. Daar is 'n verskil tussen die objektiewe waarneming van die beeld en die subjektiewe waarneming daarvan. By die normale rolprentbeeld is dit moeilik om nie die afgebeelde objek te herken nie. Volgens die drie aspekte van die meganiese beeld, gaan dit hier om die beeld as voorstelling.

Peters (1978) noem die voorbeeld van 'n persoonse figuur wat op die doek geprojekteer word. Hoewel die figuur nie al die eienskappe van die werklike persoon bevat nie, ont=10k dit dadelik die beeld van die werklike persoon. Hoe groter die ooreenkomst met die werklike persoon, hoe makliker is dit vir die kyker om dit wat voorgestel word, te herken. Al wat volgens Peters waargeneem kan word, is die materiele aspek van die beeld: die beeld as 'n objek tussen alle ander objekte in die omgewing.

Beeld as vorm

Peters (1978) onderskei drie vorm-aspekte van die beeld, naamlik die vorm van: die uitbeelding (die skets van 'n persoon), die afbeelding (die voorgestelde aksie soos bv. die tokkelossie) en die finale produk (die foto, of geredigeerde film).

Eerstens ervaar die Kyker gewoonlik nie 'n produk wat deur iemand geskep is nie, maar hy ervaar dit as die werklikheid. Omdat die Kyker gewoon is aan hierdie aanbieding sien hy die verskillende vlakke nie raak nie.

Volgens Peters (1978) kom die vormgewende aspek deur middel van boodskapformulering tot stand. Omdat die bestemming nie heeltemal bekend is met die kommunikator se kodes nie, s=vaar hy dit nie as die formele vlak van die beeld nie.

Iemand kan byvoorbeeld 'n versende taal praat wat persoon A

nis ken nie: A bsgryp dit nie, maar vir hom is dit n spesials kodssistsem. Die vergestaltung van h idse lewer ook probleme, omdat nie twse persone dissselfde betekenis aan beelde heg nie.

Kamerablik

n Onderskeiding word getref tusssn "kyk na" en "kyk met" die objek. Om te kyk na dis objsk beteken dat die Kyker kan s~ dat die beeld uit bspaalde vlakks bestaan. Te kyk met, betsken dat die kyksr so bstrokke by dis vorm van die boodskap raak dat hy h deel van dis rolprent word. S6 sterk identifisser die bestsmming hom met die boodskap, dat dit meeleweing in plaas van waarnsming word. Die kyker kan self nie kies of hy na of saam met die vorm wil kyk nie, omdat hy emosionesl betrokke raak. So sal die respondent na h dame op die buiteblad van n tydskrif kyk: h~~r vorm eerder as die foto as sodanig. Met ander woorde, daar word na die meisie gskyk, dus die voorstellingsaspek, en nis na die wyse waarop dis foto gsnsem is nie, met ander woorde, dis formsle laag of die vormgewsnde aspek.

Kamerategnieke word so gebruik dat die kyksr nie anders kan as om saam mst die kamera ts kyk nie: hy word n deelnemer soos die kamera. Onder verplaaste waarneming word verstaan dat die kamera n groot desl van die kyker se waar=neming oorneem. "The question is rather how far are we prspared either to allow ourselves to be totally led by

the camera action or to realise that the depicted object is being shown to us by someone else" (Peters, 1978, p 102).

Die emosionele impak van die beeld

Beelde van vorige persoonlike ervarings versterk die inslag by die kyker. Die speelteorie is hier ter sprake, waar die kyker dinge ervaar wat nie werklik bestaan nie. Dis Kyker voel nie werklik hartseer oor die gebeurtenis, en hy voel ook nie werklik verlore nie: hy "speel" hy voel hartseer en verlors. "The emotions which are gathered by the functional pictorial product are thus unreal in the sense of being played by the viewer" (Peters, 1978, p 104). Hierdie emosies kan uit twee rigtings kom, naamlik die gebeurtenis self en die emosies wat ondervind word deur die karakter in die storie.

Kykerposisie

Navorsing het getoon dat die besoek aan bioskope 'n groter sosiale gebeurtenis is as om TV in 'n woonkamer te kyk. Peters (1978) tref hier 'n vergelyking tussen die TV, rolprent en teater. Vroeër in dit hoofstuk is hierdie verskil in posisie tussen die teater en bioskoop breedvoerig bespreek.

Peters (1978) beklemtoon die feit dat filmgangers in die donker sit en afgesluit is van die werklikheid om hom.

In die verband noem hy dat dis individu se waarneming van veral tyd deur dis voorgestelde tyd in die film vervang kan word. Die verandering van dis gewone skoot na die nabyskoot begin die grens tussen die "ware" ruimte en die "ervaarde" ruimte verbreek. Die teaterganger neem later net die kinematiese ruimte waar.

Dis effek van die oudiovisuels proses

Daar bestaan beduidende verskille aan dis een kant tussen die geestelike toestand van die kyker en die emosionels proses wat ontluik gedurende die kyk van h film. Aan die ander kant is daar verskille in die kommunikatiewe resultate van beeldwaarneming.

Peters (1978) onderskei tussen inligtings-, oorrerings- en evalueringseffekte van die beeldboodskap. Wanneer dis veranderlikes aan die kant van beids die kommunikator en bestemming waggelaat word, kan dis totale effek van dis beeldboodskap die resultaat van dis volgende wees:

- * die kommunikatiewe moontlikhede van dis beeld (die beeld as objek)
- * die manier waarop die boodskap in die beeld geformuleer is (dis voorstellingsaspek)
- * die manier van dis boodskapoordraging (die vormaspek).

SAMEVATTING

Binns dis konteks van waarneming van die werklikheid het elke individu h kusevryheid om waar te neem wat hy wile. Net so het die rolprentregisseur die keuse om die werklikheid deur h bepaalde modifikasie van tyd en ruimte aan sy bestemming oor te dra. Vandaar die subjektiwiteit betrokke in die waarnemingsproses. Waarneming van gebeure binne die teater en die bioskoop vind ook verskillend plaas, omdat hierdie twee kunsoorte van mekaar verskil.

Die kamsra het h getrouheid wat nie dsur die ander kunsoorte oortref kan word nie. Nicoll (1966) verwys hierna as "The camera's truth" (p 115). Dit is egter nie die eienskap van die film wat die speelprent so besonders maak nie. Die feit dat dit die enigste kunsvorm is wat deur middel van montage beslede aanmekaar voeg, onderskei hom van alle ander vorme van kuns. Die rolprent is een van die jongste kunsoorte, wat oor baie eienskappe beskik waaroor die ander net kan droom:

"Cinema is a time machine. Movies preserve the past, while theatres - no matter how devoted to the classics, to old plays - can only 'modernize' (Mast and Cohen, 1979, p 370).

In hoofstuk vier word die aanname, dat die rolprent voldoen aan die vereistes van h gemeenskaplike kodesistiem breedvoerig bespreek. Aandag word gegee aan semiologie, die verskil tussen rolprenttaal en spraaktaal en die verskillende stadia van die rolprent.

HOOFSTUK 4

ROLPRENTSEMIOLOGIE

1. INLEIDING
2. ROLPRENT AS KODESISTEEM
3. SEMIOLOGIE
4. SEMIOLOGIESE EIENSKAPPE VAN DIE ROLPRENT
8eeldtekens
Kodes
Sintagmatiese en paradigmatische sistematiek
5. VERSKIL TUSSEN ROLPRENTTAAL EN SPREEKTAAL
Spreektaal is arbitr~r
Dubbele artikulasie
TaaIsisteem en ta~lgebruik
6. STADIA VAN DIE ROLPRENT
Verhaal
Uitbeelding
Opname en samevDeging
7. SAMEVATTING

HOOF STUK 4

ROLPRENTSEMIOLOGIE

INLEIDING

In die eerste hoofstuk is die belangrikheid van beeldkommunikasie bespreek. Daar is gekyk na die film binne die kommunikasieproses: waar die kommunikasie-elemente toegepas is op die film. In hoofstuk twee is kortliks na die ontwikkeling van die rolprent gekyk en in die vorige hoofstuk is die rolprent as uitbeelding van die werklikheid bespreek.

Hierdie hoofstuk is nie 'n dieptestudie van semiologie nie. Dit is bloot 'n riglyn om aan te dui dat daar 'n besliste verskil tussen die taal van die beeld en die taal van die woord na te speur is. Insgelyks word aangetoon dat tyd en ruimte deel is van hierdie filmiese kode.

DIE ROLPRENT AS KODESISTEEM

Die ontdekking van montage as filmiese element, het per toeval plaasgevind. M-Lis het afgeneem, onwetend dat sy kanlera vir 'n paar oomblikke nie gewerk het nie. Met die vertoon van die film kon h aaneenlopendheid van gebeure waargeneem word, 'n tegniese onderbreking, en dan h reeks ander gebeure. Aanvanklik het die ongeluk gelei tot M-Lis

se verdwyntruuks op die doek (Cohen, 1979). Na die Russiese Revolusie in 1917 het Pudovkin en Eisenstein onder die bekendste filmmaker, Lev Kuleshov, studeer. Weens die tekort aan filmmateriaal het die twee studente verfilmde tonele weer geredigeer. In hierdie proses het hulle bepaalde feite omtrant montage ontdek - die samsvoeging van verskillende beelde om h bepaalde volgorde (sekvens of beeldreeks) te vorm (Monaco, 1977).

D W Griffith het die nabyskoot Dorspronklik gebruik om uitgawes te beperk. Deur die handeling van naby te skiet, kon hy dikwels h paar dae sonder h hoog besoldigde akteur klaarkom (Puth, 1976). Opvallende kulturele verskille is juis in die gebruik van die nabyskoot. Volgens Fourie (1982) is die nabyskoot by uitstek h Westerse filmiese kode waarmee die Kyker tot identifikasie met die inhoud van die beeld gelei word. Die teenoorgestelde geld in die Japanese rolprente.

Vandag is beide montage en die nabyskoot aanvaarde komponente van die filmtegniek. Verskeie vrae ontstaan Gaanleiding van die ontwikkelings. Assosieer die Kyker beeldkommunikasie onbewustelik met die proses van abstrahering by die gebruik van die nabyskoot? Waarom sien die Kyker afsonderlike skote, wat mekaar nie chronologies opvolg nie, in h bepaalde volgorde? Hoe kan gebeur, wat geen verband het, mekaar opvolg en tog h aaneenlopende storie vertel?

Watter effek word deur die vo-lsblik verkry deur h voorwerp van bo-af af te neem? Puth (1976) wys daarop dat die antwoorde op die vrae aan elke regisseur die riglyne behoort te verskaf waarvolgens hy sy rolprent beplan. Die implikasie hiervan is dat daar h eenvormige en aanvaarde stelsels van begrippe en beginsels in die rolprentwese behoort te wees. Bestaan daar wel so h simboolsisteem?

Filmkommunikasie word gedefinieer as: "the TRANSMISSION of a SIGNAL, RECEIVED primarily through VISUAL RECEPTORS, CODED as SIGNS, which we treat as MESSAGES by INFERRING MEANING or CONTENT from them" (Worth, 1969, p 289).

Worth stel dit duidelik dat daar geen betekenis in die film self is nie, maar dat betekenis geleë is in die wyse waarop die regisseur dit aan die Kyker oordra. In hoofstuk 2 is aangetoon dat die inhoud van die boodskap verabsoluteer word in die proses van beeldkommunikasie.

Om die boodskap te formuleer, word van bepaalde tekens gebruik gemaak. "The construction of a visual message relies on the use of signs which stand for something else. A basic system of signs employed in a particular medium is called a code" (Tomaselli, 1980, p 8). Volgens Peters (1978) kan in die verband h foto van h meisie h teken van die uitgebeelde objek wees, in dieselfde sin as wat die woord "meisie" h teken vir die konsep meisie **is**. **Dit wat die mens nie kan sien nie, kan ook nie afgeneem of verfilm**

word nie. Die uitbeelding van die tokkelossie, soos bv. die standbeeld, moet gemaak word alvorens die visuele afbeelding gemaak kan word. M.a.w. voorstelling (uitbeelding) voorvereis die hervoorstelling (afbeelding) by objekt wat nie bestaan nie. Die basiese sisteem van tekens wat in die medium gebruik word, is die kodesisteem. Volgens Basson (1981) verkry die tekens eers betekenis in hul bepaalde verhouding binne die kodesisteem. Die vraag kan nou geopper word - kan hierdie kodesisteem toegepas word op die rolprent? Bestaan daar die ooreenkoms tussen natuurlike taal en beeldtaal?

"The major differences between a written and a spoken language are that the first uses visual symbols arranged in space, while the latter uses audio symbols arranged in time" (Whitaker, 1970, p1). Fourie (1978) toon die belangrike verskille tussen natuurlike en beeldtaal aan: die beeldteken is nie soos die natuurlike taalteken arbitrêr nie, maar gemotiveerd; by die rolprenttaal bestaan daar geskied dubbele artikulasie nie en laastens wys hy op die verskil tussen die sisteem ("langue") en gebruik ("parole") van beide beeld- en natuurlike taal. Gillan (1982) beskryf die tekensisteem as "langue" en "parole" as die individuele gebruik van die tekensisteem. Dick (1978) verduidelik: "... there is langue, language system that can be verbal or nonverbal and there is parole, the actual practice of a language system" (p 167). Burgin (1975) beskryf "parole" as die individuele seleksieproses om

die sisteem te gebruik. As gevolg van die onderskeid is daar twee benaderings tot die rolprent as kodesisteem: h meer tegniese ("grammar") en 'n meer estetiese ("language") benadering (Basson, 1981).

Volgens Silverstone (1981) gaan beide "language" en "grammar" gepaard met 'n konnotasie van 'n gemeenskaplike en gestruktureerde skeppings- en vertolkingsraamwerk. Puth (1976) stel dit duidelik dat dit ook gepaard gaan met h verwarrende konnotasie - die sterk neiging tot h ooreenvereenvoudigde analogie met die gesproke of geskrewe woord, tot die identifikasie van eenhede gelykvormig aan woorde en sinne wat tot oorheersende liniere taalstrukture lei.

SEMIOLOGIE

Semiologie word algemeen omskryf as die wetenskap van tekens (Fiske en Hartley, 1978). Beide die terme semiotiek en semiologie verwys na die wetenskap. Die verskil tussen die twee begrippe is geleë in die feit dat die begrip semiologie veral deur die Europeaners gebruik word, waarvan De Saussure (h Sweed) die vader is. Semiotiek word oorwegend deur die Engelse gebruik, wat voorkeur verleen aan die Amerikaner, Peirce se werke (Hawkes, 1978). Volgens Peirce is die teken iets wat staan vir iets anders vir iemand in h bepaalde verband of hoedanigheid:

" a sign is something which stands for something

(else) to somebody in some respect or capacity" (Eco, 1977, p 2). Tomaselli (1961) onderskei dit verder, naamlik dat semiologie uit h diadiese verhouding bestaan, tussen h teken en wat dit beteken. Voorts onderskei hy (Tomaselli, 1981) dat semiologie betrekking het op die kode, terwyl semiotiek op sy beurt betrekking het op die teken. Semiotiek is volgens Peirce h triadiese verhouding tussen eersgenoemde twee en die verstand van die interpreteerder.

"Semiology is thus based on the assumption that in so far as human actions or productions convey meaning, in so far as they function as signs, there must be an underlying system of conventions and distinctions which makes this meaning possible. Where there are signs, there is system" (Culler, 1976, p 91).

Sedert die rolprent as medium sy beslag gekry het, is daar teenstrydighede tussen skrywers oor die rolprent as kode-sisteem. Navorsers, waaronder Worth (1961), Bazin (1973), Manchel (1973), Metz (1974), Tudor (1974), Stephenson en Cebrix (1978) en Barthes (1979 b) is dit eens dat daar wel h taal in die rolprenttegniek onderskei kan word. Daar word gewys op die noodsaaklikheid van so h taal en die feit dat dit h wetenskap tussen ander wetenskappe is, maar nie genoegsaam is nie. "... it is a science among others, necessary but not sufficient" (Barthes, 1979 b, P 112).

Die probleem by betekenis is dat dit nie bloot net betrekking op die filmiese tegniek het nie, omdat betekenis intiem verbind is met die skepper se uitgangspunt of lewensfilosofie. Oorkoepelend kan betekenis verdeel word in die denotatiewe en konnotatiewe betekenis (Jinks, 1971). Metz (1974) verduidelik dat denotatiewe betekenis afgerond is deur analogie; die perseptuele ooreenkoms tussen die betekenaar en die betekende. Konnotatiewe betekenis is ook gemotiveerd, maar is nie noodwendig gebaseer op die verhouding van perseptuele ooreenkomste nie.

Roelofse (1982) en Mersham (1982) onderskei tussen die eerste (denotatiewe) en tweede (konnotatiewe) vlak van betekenis. Die konnotatiewe vlak versterk die potensiele uitdrukking. "••• the denotative meaning of a thing is the meaning which is the result of a relationship between a sign and its referent where this relationship is direct, unambiguous and highly conventional" (Roelofse, 1982, p 53). Dus, konnotatiewe betekenis is die interpreteerder se persoonlike ervaring van die beeld. Barthes (1979 b) toon aan hoe konnotatiewe betekenis, betekenis op die tweede vlak konstitueer.

- * Op die eerste vlak is daar bloot h samevoeging van tekens
- * Betekenis impliseer h sisteem wat essensiesl h sisteem is van uitdrukking en betekenis in die

wyse waarop hulle saamgevoeg is.

- * Die tweede vlak is ook h sisteem van uitdrukking en inhoud, maar hier is die betekende die beteke= naar in die eerste sisteem. Voorts verduidelik Roelofse (1982) die verskil aan die hand van h voorbeeld:

FIGUUR 4.1

| KONNOTATIEWE | EN DENOTATIEWE | BETEKENIS |
|-------------------------------|-------------------------|--|
| Eerste sisteem | | |
| <u>Betekenaar/uitdrukking</u> | <u>Verhouding</u> | <u>Betekende/Inhoud</u> |
| Ek is weg na Gretha Green. | Objektiewe verklaring | Ek gaan na h plek of per soon genaamd Gretha Green. |
| Tweede sisteem | | |
| <u>Betekenaar/uitdrukking</u> | <u>Verhouding</u> | <u>Betekende/Inhoud</u> |
| Ek gaan na Gretha Green. | Subjektiewe verklaring. | Ek gaan wegloop en trou met h meisie o- h plek waar nie- mand ons kan steur nie. |

Om die konnotatiewe en denotatiewe betekenis op die rolprent van toepassing te maak, sou die konnotatiewe funksie van die beeld gelees wees in die kameraman se hantering van verskillende hoeke, hoogtes, kleur, ens. Denotatiewe beteke=

nis sou dan die statiese kamerabeelde omsluit - asof alles afgeneem is waar die kamera die posisie van h teaterganger inneem. Die sGmtotaal van h film se denotasie is nie bloot die verhalendelement nie, maar ook tyd- en ruimtedimensies (Metz, 1979, p 174).

"The meaning is a relation, and this relation envelops each meaning in a new meaning. Thus if semiology is to be the science of signs it encompasses all knowledge and all experience, for everything is a sign: everything is signified and everything is signifier" (Cuirand, 1971, p 40).

Fiske en Hartley (1978) onderskei en klassifiseer betekenis in drie ordes. Die eerste orde is die denotatiewe betekenis of verwysingsaspek; die tweede orde, die konotatiewe of individuele verwysingskader en die derde orde, die ideologiese betekenis.

SEMIOLOGIESE EIGENSAPPE VAN DIE ROLPRENT

Hierdie indeling word hoofsaaklik na aanleiding van Basson (1981) se bespreking van: i) beeldtekens ii) beeldkodes en iii) rolprentsystematiek gedoen. Elke een word afsonderlik bespreek:

Beeldtekens

Volgens die Saussuriaanse beskouing kan h teken in twee komponente verdeel word, naamlik die betekenaar en die betekende. Die betekenaar (signifier/signifiant) kan nie van die betekende (signified/signified) geskei word nie (Burgin, 1975). Barthes (In Hawkes, 1978) verduidelik die teken aan die hand van h bos rose. Dit ken gebruik word om hartstog te simboliseer, waar die bos rose die betekenaar is en die hartstog die betekende. Die verhouding tussen die twee skep h derde komponent, naamlik die bos rose as h teken. As h teken is dit belangrik om te verstaan dat h bos rose h heel ander betekenis het as h bos rose as betekenaar: "As a signifier, the bunch of roses is empty, as a sign it is full" (Hawkes, 1978, p 131).

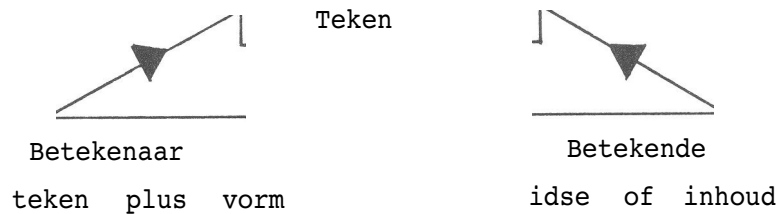
Roelofse (1982) onderskei vier aspekte van die teken. Dit is eerstens 'n fisiese stof en verwys daarna as die "signal". Wanneer h mens kommunikeer, hetsy verbaal of nie-verbaal, gebruik die sender fisiese draers van die boodskap. Tweedens bestaan die teken ook uit h vorm, wat vergelyk word met De Saussure se betekenaar. Derdens word die inhoud ("signified") onderskei. Die laaste aspek van die teken is die betekenis wat dit vir die interpreteerder bevat.

"These three aspects, signal (physical Substance), form (signifier) and idea (signified) constitute the sign. A

sign could therefore be defined as something (form and signal) A, which stands for something (an idea) Band conveys meaning (is significant) to someone, [" (Roelofse, 1962, p 29). Skematies stel hy dit so voor:

FIGUUR 4.2

DIE TEKEN



Peirce het oorspronklik die onderskeid tussen die volgende drie aspekte van die teken gemaak: Tekens word altyd gekenmerk deur hul bedoeling om iets sinvols of betekenisvol te kommunikeer (Guirand, 1971, p 22). Selfs al word die teken vergelyk met die taalteken, blyk die beeldteken die gemotiveerde teken te wees (Fourie, 1978). Die ikoniese aard van die teken het betrekking op die ooreenkoms tussen die betekenaar en die betekende. h Teken is dus h ikoon tot die mate waarin By betekenis afhang van die aard van die teken. Skilderye, kleurkaarte en diagramme is voorbeelde hiervan. Die teken as h indeks hou verband met die mate waarin die betekenis afhang van die ware verhouding tussen

die teken en dit wat beteken word. Rook beteken vuur, omdat vuur gewoonlik rook veroorsaak (Culler, 1976). Harman (1977) verwys na die simbool in Peirce se inleiding as die mat. e waar 'n iJ'l@el:e'Ken'ls at'nang van iJ'l@ems~'l)ze DDTeel=koms of h arbitr-re besluit. Etiket op bottels is voorbeeldE hiervan.

Fourie (1978) onderskei tussen gemotiveerde en ongemotiveerde tekens. By ikoniese tekens (gemotiveerd) is daar h uiterlike ooreenkoms tussen die betekenaar en betekenis. (Vergelyk Peirce se inleiding). Hierdie gemotiveerdheid van die beeldteken l~ volgens Metz (1974) op die denotatiewe en konnotatiewe betekenisvlakke. Die enigste ooreenkoms van die reproduksie (Peters, 1978) op die denotatiewe vlak, is die visuele skakel tussen betekenaar en betekenis en die afbeelding wat h herkenbare weergawe van die objek bied.

Op die konnotatiewe vlak is die beeld sonder h visuele skakeling gemotiveerd. Fourie (1978) verduidelik dit aan die hand van die volgende voorbeeld: h beeld van h kruis is op die denotatiewe vlak h ikoniese teken (m.a.w. n herkentare gelykenis) van die kruis en beteken denotatief "kruis". Die kruis is ook die simbool van die Christendom: dus gebeur dit dat die kyker die beeld van h kruis deur denotasie in verband bring met die Christendom. "The motivation is furnished by analogy - that is to say, by

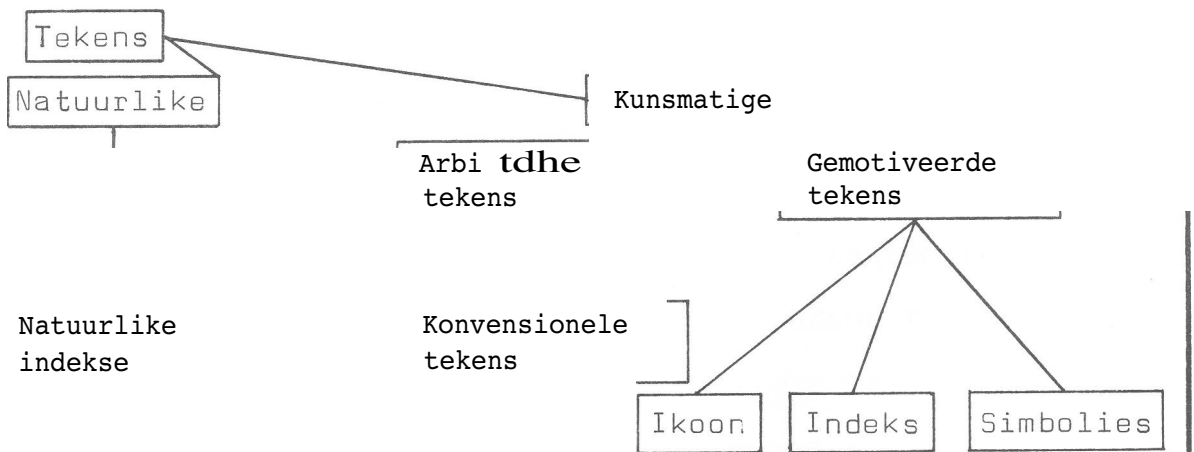
the perceptual similarity between the signifier and of the significate" (Metz, 1974, p 108).

Die mees algemene voorbeeld van arbitr-re (ongemotiveerde) tekens is woorde. Die betekenaar hou alleenlik verband met die betekende op grond van die gebruikers se afspraak van watter betekenis h teken sal dra. "By rolprentkommunikasie hou ongemotiveerdheid egter die gevaar in dat die voorrang van ikoniese beelde daartoe lei dat die arbitr-re aard van baie van die medium se betekenis verlore gaan. Enkele duidelike arbitr-re tekens (soos die docf en stadige te-po, ens.) is bekend" (Basson, 1981, p28).

In die rolprenttaal is Peirce se indeksale en ikoniese aspekte die belangrikste. Die simboliese is beperk en sekond-r (Harman, 1977).

FIGUUR 4.3

ROELOFSE (1982) SE INDELING VAN TEKENS



Kodes

Barthes (1979 b) sê dat elke teken 'n kode veronderstel en dit is juis die kode wat vasgestel moet word. Die begrip kode in algemene gebruik word vaag omskryf. In 'n tegniese sin beteken die term "boodskap" in De Saussure se terme "langue" of Chomsky verwys daarna as "bevoegdheid" (Chatman, 1977). Die kruis van 'n kode is dat: "The notion, of code can be applied to artworks whenever repeatable forms bear an intended meaning or a set of meanings" (Andrew, 1977, p 34). "Onder code verstaan wij hier de systematiek in de relaties tussen de betekenaars (of tekenvormen) en de betekenden (of betekenisinhoud) van 'n bepaald medium" (Peters, 1973, p 7).

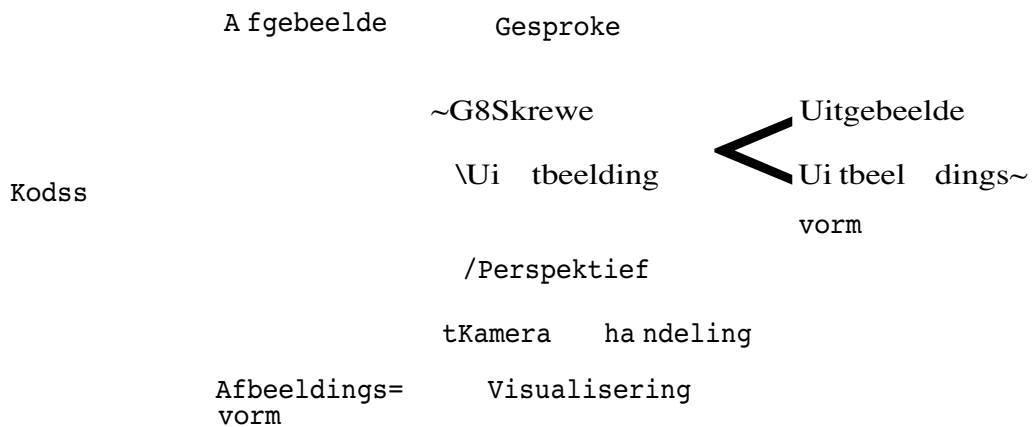
Guirand (1971) en Fiske (1978) onderskei tussen logiese en poetiese kodes, waarvan eersgenoemde leer gekodifiseerd en arbitrêr **is**, terwyl die poetiese kodes in 'n hoër graad gekodifiseerd **is**. Dit beteken dat logiese kodes in 'n mindere mate by die speelprent voorkom.

Peters (1978) onderskei vyf tipes of vlakke van die beeld waarin talle filmiese en nie-filmiese kodes onderskei kan word. Hierdie tekens vorm saam kodes wat verantwoordelik is vir die beeldbetekenis, weens hul verhouding tot mekaar as referent. Fourie (1978) verdieël die beeld in 'n mimetiese en ekspressiewe funksie. Om mimeties te kan

fungeer, moet die beeld in ~ voldoende mate na sy referent lyk. Om ekspressief te funksioneer, moet die vorm van die beeld afwyk van die normale waarneming van die afgebeelde. In die funksie word uitdrukking gegee tot dit wat die beeld uitdruk.

FIGUUR 4.4

PETERS (1978, P 81) SE ONDERSKEIDING TUSSEN KODES VAN DIE AFGEBEELDE EN KODES VAN DIE AFBEELDINGSVORM

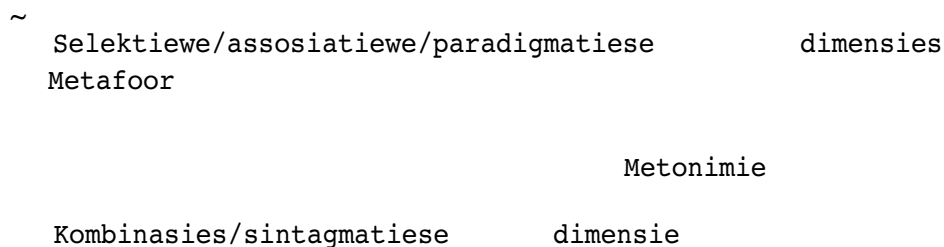


Sintagmatiese en paradigmatische sistematiek

Die element~re organisering van enige tekensisteem, is die strukturele verhouding tussen die paradigmatische en sintagmatiese elemente van kommunikasien Tomaselli (1981) en Mer sham (1982) verduidelik dat die twee begrippe vasgeheg kan word op h stel asse: vertikaal en horisontaal. Skematies word dit s~ voorgsstel:

FIGUUR 4.5

PARADIGMATIESE / SINTAGMATIESE KLASSE



Daar bestaan die gevaar in die semiologie dat dit blyk of die rolprent eerder langs die sintagmatiese as die paradigmatiese as beweeg (Metz uit Mast en Cohen, 1979, P 176). Fell (1975) beskryf die paradigmatiese betekenis as assosiatief en verlang van die Kyker om gebeurde as sodanig te ervaar. Tomaselli (1981) omskryf die begrippe as:

"A syntagm governs the laws of combination of signs and how these laws confer meaning to messages according to agreed rules and conversations ••• A paradigm may be described as a universe of vertical units (words or signs) from which one of the alternatives is selected" (p 49). Omdat die paradigma na die bepaaldheid van h teken verwys, wat uitgekies is uit h spektrum van alternatiewe tekens, word dit as h analogiese steun of bystand beskou.

Roelofse (1982) onderskei s- tussen die begrippe: paradigma en sintagma word gebruik om die tegniese moontlikhede

van seleksie en kombinasie te beskryf. Aspekte wat gebruik kan word in die plek van die teken wat oorspronklik gebruik is, staan bekend as 'n paradigmatische samestelling van kommunikasie. Die tekens wat moontlik kombineer of gekombineer word, word saamgestel deur die sintagmatiese. Volgens Lindeken (1972) vorm die strukturele verhouding tussen die sintagmatiese en paradigmatische elemente van beeldkommunikasie die basis van organisasie van enige tekensisteem.

| PARADIGMA | SINTAGMA |
|-----------------------------|---|
| "langue" ! | "parole" |
| Betekenaar ~ ("signifiant") | Betekende (~ "signifi~") |
| Denotatiewe-betekenis | Konnotatiewe betekenis |
| Vertikaal | Horisontaal |
| Metafoor | Metoniem |
| Kombinasie of ekstensie | Keuse of seleksie (aangepas uit Bassor~, 1981). |

VERSKIL TUSSEN BEELDTAAL EN NATUURLIKE TAAL

Natuurlike en beeldtaal verskil op die volgende vlakke: Gemotiveerdheid, dubbele artikulasie en verskil tussen sisteem ("langue") en gebruik ("parole"). (Vergelyk Fourie, 1978, pp 25 - 40).

Spreektaal is arbitrêr

Woorde of eenhede wat taal konstitueer, is feitlik almal

konvensioneel, met geen natuurlike verhouding tot dit waar=
na verwys word nie. Roelofse (1982) verduidelik dat h
hond 'n "kat" genoem kan word, mits almal daartoe instem.
Daar is absoluut niks aan die klank van "hond" wat die
mens laat dink aan 'n vierpotige, blaffende hond nie. "In
semiological codes it is possible to signify literally,
without the mediation of arbitrarily constructed signs.
The weathervane as a sign, functioning within the spatial
code (and indicating wind direction), provides an example"
(p 32).

Fourie (1978) stel dit duidelik dat fotografie altyd h me=
ganiese reproduksie van die objek voor die kamera is. Die
reproduksie is nie gelyk aan die objek nie, omdat daar slegs
op die denotatiewe vlak h visuele skakel tussen die bete=
kenaar en betekenis is: "die afbeelding 'n herkenbare ge=
lykenis van die objek bied" (p 26).

Dp die konnotatiewe vlak is die betekenis simbolies van aard,
omdat die "vormingsaspek" 'n subjektiewe konnotasie van die
regisseur is. By die gebruikmaking van h ikoniese teken,
sou die referent dit steeds onmoontlik vind om die beteke=
nis, op grond van die ikoniese aard van die beeld, te ont=
leen aan dit wat in die beeld ikonies veraanskoulik is.
"Die siening van sekere outeurs dat die beeld slegs 'n
ikoniese teken is, kan dus die verwarring laat ontstaan
dat daar h ooreenkoms bestaan tussen die substansie van

die beeld en die objek wat afgebeeld is" (Fourie, 1978, p 28).

Dubbele artikulasie

In die beeld bestaan geen dubbele artikulasie soos in die gesproke taal nie. Dit bestaan wel in die spreektaal, omdat foneme en morfeme as die kleinste betekeniseenhede te onderskei is. By die rolprent is dit nie moontlik om die enkelskoot so te onderskei nie, omdat dit meer inligting as h enkele woord bevat (Monaco, 1977). Metz (1974) toon aan waarom dit onmoontlik is om h woord met h enkelskoot te vergelyk. "But unlike verbal language, it cannot be referred back to a pre-existent code" (Wollen, 1969, p 120).

Taalsisteem en taalgebruik

Fourie (1978) verduidelik dat alhoewel daar sekere reëls is wat die filmmaker moet nakom by die skep van die meganiese beeld, bestaan daar nie h grammatika van die beeld, in dieselfde sin as wat gepraat word van h taalsisteem nie. Pasolini (1976) wys daarop dat "taal" van die beeld beskou moet word as h stilistiese grammatika wat uit ingewikkelde betekenisvolle beelde bestaan, wat gevorm word deur kodes en tekens uit die werklikheid self. (In Fourie, 1978).

Die beelde kan nie opgeneem en gestoor word om later gebruik te word nie. Dit impliseer dat beelde slegs in gebruik voorkom. "'nFotograaf kan wel gebruik maak van tegnieke wat deur sy voorgangers beproef is, maar hy is self ook voortdurend besig om h nuwe betekenis aan die objek voor die kamera toe te dig" (Fourie, 1978, p 37)~

Worth (1969) onderskei tussen die videme in cademes en edemes, wat dit moontlik maak om h vergelyking te maak tussen die beeld en natuurlike taal. Volgens Fourie (1978) is die vergelyking van so aard dat dit aansluit by Chomsky se "competance"-teorie. Met die term videme word beeld ("image") verstaan. "Let us call the generalized shot, which corresponds to what I have called previously the Image-Event, a VIDEME. It is the basic sign of film. The camera shot can be shortened to CADEME and shall mean that unit of film which results from the continuous action of the movie camera resulting from the moment we press the start button of the camera to when we release it. The cademe can be one frame long or several miles long, depending on the will of the camera operator and the limitations of the technology involved. The editing shot, or SDEME, is that part of the cademe which is actually used in the film" (Worth, 1969, p 300). Worth stel dit duidelik dat die kamsraman h oneindige keuse van cademes tot sy beskikking het vir gebruik in die film. Uit hierdie groot keuse kies hy h klein aantal wat hy kan verkort, rangskik of manipuleer in h verskeidenheid van vorme.

STADIA VAN DIE ROLPRE~T

Omdat die *l'c,}_prert* h storie *verte1-*, is *deEII'* onder *teo:::'Etici* die tendans om die film met die literatuur te vergelyk. Bergman (*lE* Beja, 1979) meen dat die film as sodanig niks met literatuur te doene het nie, en dat die twee kunsvorme in h gE'durige konflik is. Mailer (*l.J.* Beja, 1979) se dat die film en literatuur so ver van mekaar verwyder is, soos die grottekening van die lied verwyder is. Tog, moet daar h storie wees wat visueel oorvertel word. Die verhaal word op h bepaalde wyse uitgebeeld deur die opname en samevoeging van beelde.

Verhaal

h Blote oorsig van die verhaal word gage8, aangesien die omvang daarvan buite die ve~d van hierdie studie val. Die tradisionele storie verloop gewoonlik binne h logiese en tyd-ruimtelike erda, wat onder meer die volgende ele=mente insluit: die eksposisiE, ontwfkk8ling, konflik, afwyking, klimaks en die ontkr1Clping. "A stcry: a ~,e:::quence of events in time. If the epic poem, the nDvel, the short stcry and the ballad are forms of nerrative, end if all narr2ti\./8s tell a E3tory, then UJe cannot have a novel, say not even the most advanced, subtile novel imaginable - without t~at primitive element, the 'story' ; (Beja, 1979, p 4). DiE filmies6 verhaal word d.m.v. tekens verb88ld en oorv8rtel op die UJyse wat vir die filmmaker

die effektiefste is.

Uitteeniding

Weens die rolprent se moontlikhede kon die film ontwikkel in h masjien wat stories vertel, wat die mens nie werklik in ag geneem het nie (Metz, 1974). In die vorige hoofstuk, ROLPRENT AS UITBEELDI-G VAN DIE WERKLIKHEID, is h breedvoerige uiteensetting van uitbeelding gegee, wat aansluit by Metz (1974) se stelling. Peters (1974) sê: "Er is in de eerste pleats het medium van de uitbeelding (miss-en-scene) van 'et verhael deur middel van het spel dar Be-teurs (en van de verdere hulpmiddelen die daarbij te pas kommen, zoals hun uiterlijk voorkomen, de costuurns, de grime, de decors en de requisieten)" (p 17).

Opname en samevoeging van beelde

Die basiese elemente van die film is volgens Harrington (1973) die raam, die enkelskoot, die toneel en die volgorde of beeldreks. Met die begrip raam, word verstaan h enkele fotografiese beeld gedruk op h film, terwyl h skoot h enkele, onversteurde aksie van die kamer is. h Toneel is h reeks skote wat die Kyker ervaar as gebeure wat vir h paar minute en op een plek afgeneem word. Die beeldreks is die grootste enkele eenheid in die "grammar" van die film en bestaan uit h aantal tonele.

Verskillende skote, tonele en beeldreekse volg mekaar op in h film, binne h bepaalde tyd-ruimtelike kontinuu. Die wyse waarop beelde wekaar kan opvolg, word volledig in hoofstuk sss bespreek.

SAMEVATTING

Die boodskap in beeldkommunikasie is toeganklik vir elke persoon wat dit visueel kan waarneem. Tog bestaan daar verskillende konnotasies van een bepaalde boodskap. h Spesiale betekenis kan aan h foto gegee word, afhangende van die posisie van die kamera voor die afgebeelde objek (Peters, 1961). "Die semiologie van die rolprent streek verby die kognitief aanvaarbare en waarsembare aspekte na h dieper vertolkingsraamwerk vir verskynsels sods opeenvolging, prioriteit, tydsverloop, oorsaaklike verbande en ruimtelike kontinuïteit" (Puth, 1976, p 33).

Dit is juis die skynbare eenvoudig en maklik verstaanbaarheid van die rolprent wat hom so moeilik verklaarbaar maak. sods Met.2 dit stel: "A film is difficult to explain because it is easy to understand" (Uit Monaco, 1977, p 177).

Die rolprenttaal verskil inderdaad van die spreektaal, hoewel elemente van die rolprent al met die van die taal vergelyk is. Byvoorbeeld die woord met h enkelskoot. Vir die Kyker is daar aanvaarde tegnieke wat gebruik word om

skote, tonele en beeldreekse aanmekaar te voeg. Hierdie tsgnieke word breedvoerig in hoofstuk sewe bespreek. In hoofstuk vyf word die algemene dimensies van rolprenttyd en rolprentruimte bespreek.

HOOFSTUK 5

ALGEMENE DIMENSIES VAN ROLPRENTTYD EN ROLPRENTRUIMTE

1. INLEIDING

2. ARTIKULASIE VAN RUIMTE
 - Visie
 - Nabyheid
 - Skaal en verhouding
 - Relatiewe afbakening van ruimte
 - Ruimtelike formaat

3. BEWEGING IN DIE VERDELING VAN RUIMTE
 - Versnelde beweging
 - Stadige beweging
 - Gestopte beweging

4. ROLPRENTTYD

5. SOORTE KINEMATIESE TIEPES
 - Fisies
 - Psigologies
 - Dramaties

6. SAMEVATTING

ARTIKULASIE VAN RUHHE

Lig, klank, ruimte en ritme vertel nie slegs h storie nie, hulle vorm dit en bepaal die betekenis daarvan. Lig en ruimte kan gesien word as die alfabet waardeur die filmmaker sy idees uitdruk. Volgens Johnson (1974) sal h afgebeelde mens op die silwerdoek, ongeag die grootte daarvan, vir die kyker voorkom as die ware grootte van daardie mens en die ruimte-omgewing am die persoon sal in dieselfde verhouding tot die afgebeelde objek staan, al word die persoon van bo-af, van onder af of van die kant bekyk. Harrington (1977) verabsolueer die siening van Gouhier dat: "••• the cinematographic image can be emptied of all reality save one - the reality of space" (p 102). Hierdie verhouding van die ruimte t.o.v. die werklikheid staan juis in die verhouding tussen die afgebeelde objek (bv. mens) en sy verhouding met objekte in sy omgewing.

Wanneer die rolprent ruimte betree word, word die aard van die estetiese afstand oorgedra in geografiese en psigologiese terme. Afgebeelde ruimte van die film besit dieselfde waarde as die uitbeeldingsruimte van skilderkuns, omdat dit dieselfde opeenvolging van uitdrukkingspotensiaal het. Die rolprentmaker het dieselfde elemente as die skilder tot sy beskikking, wat hy kan aanwend in dieselfde diversiteite van komposisies vir h gelyke uitdrukkingseffek. Maar die beskikbare graad van beheer verskil grootliks, afhangende van die toestande waaronder die film gemaak word en die uitdrukkingsbedoeling van die filmmaker.

heid en 8iste-atiese kwaliteit van die verbale taal ontbreek (Johnson, 1974).

Reeds in hoofstuk drie is sekere aspekte aangedui waarin die rolprent verskil van die werklikheid. Maar sodra daar na die situasie van die kyker gekyk word, ervaar hy die objekte op die doek anders as die van sy omringende wêreld. So byvoorbeeld is die onmiddellike omgewing binne die teater verdonker en tweedens is die sintuiglike beïmpak tot die van visie er gehoor. Ruimte word d.m.v. die volgende vyf aspekte uitgedruk binne die filmkomposisie:

Visie

Die ruimtelike ontwerp van die film begin by die proses van visualisering. Volgens Reynertson (1975) is dit sig wat beïmpende gedagtes in die gegewe vorm, wat dan die filmiese idee oordra. Die mens se kennis en ondervinding van konseptuele gedagtes beïmpet sy visie. So weet die mens dat trappe die mure reghoekig ontmoet, dat mense regop loop en dat kameras vierkantig is.

Johnson (1974) sê dat die mens altyd sy omgewing random hom ervaar sods dit werklik is, behalwe in oomblikke van emosionele intensiteit, opgewondenheid of bedruktheid ervaar mense hul omgewing subjektief. Deur die vertaling van die 3-D ondervinding na die 2-D uitbeelding, is die filmiese moontlikhede van die kamera ontdek am gebeure

te ontbloom soos die regisseur dit sien en nie soos dit alledaags ervaar word nie. Medhurst (1982) verwys na Resnais se HIROSHIMA, MON AMOUR (1959) en s~ dat die bestemming geleer moet word om "reg" waar te neem. Dit is moeilik, omdat: "••• sight is an act of mind, of imagination based in feeling" (p 347).

Deur die hoek van visie te verander, kan die rolprentmaker die realiteit van onmiddellike visuele waarneming ontbloom en die dinamiese verbeelding beheer. Die dramatiese potensiaal van h buitengewone hoek van visie is bekend aan enige filmganger en dit kan s6 aangewend word, dat dit h visuele clich~ word.

Arnheim (1969) gee h voorbeeld van die 3-D ondervinding na die 2-D verbeelding: die verfilming van h kubus. In die werklikheid kan h mens am dit loop, van naby of van h afstand bekyk en die kante daarvan tel. Dus kan die mens dit onmiddellik in die geheel identifiseer; dit word in dieselfde w~reld as die mens ervaar. "In the cinema, the spectator is not only outside the spatial framework of the things he sees in the film; he is also immobile. The camera has to move for him, or the object has to move on the screen. If we film a cube from directly in front, the audience will not recognize it as a cube; it will appear on the screen as a flat surface - a square. To be re=

by die statiese model te VOEG. Die bom-tonele in Michael Anderson se DAM BUSTERS wys die opblaas van die Mohne-dam gedurende die oorlog, wat van h klein model, nie grater as h gewone tafelblad nie, verfilm is. Deur die skaal reg te gebruik, kan dit h emosionele toon aan die film gee: h nabyskoot sal in h toneel die gevoel van warmte en betrokkenheid gee, en lang skote h gevoel van formaliteit of koue (Stephenson, 1978).

Die vergelykende grootte tot die verhouding met ander is een van die noodsaaklike en algemene maniere om idees van afstand en diepte te kommunikeer. Die verhouding wat afgebeeld is, moet dieselfde wees as di- van die uitbeelding (Johnson, 1974). Stephenson en Debrix (1978) beskou die volgende maniere as belangrik om diepte te vermeerder of te verminder, binne die verhouding tot ander objekte: deur beligting, verskillende kameranense, kamerahoeke, deur klem te l- op die kontras in grootte en skaal of am dit te vermy, en deur oppervlakkige of diepte agtergrond te skiet. Selfs beweging kan diepte binne die verhouding vermeerder of verminder (Stephenson, 1978).

Die relatiewe afbakening van ruimte

Die kyker se respons van h visuele verbeelding word beheer deur die geheelbeeld of geheelindrukke van die verskillende vorme. Veral by die rolprent is dit van die uiterste belang, omdat die afbeeldings so vinnig na mekaar

volg dat die sekondêre detail ontsnap. Die rede hiervoor is voor-die-hand-liggend: die respondent het nie genoeg tyd om dit te verwerk nie. Dus, indien die filmmaker die kyker se aandag op iets wil vestig, binne die totale verbeeldingsgedagte, hou hy die objek op die doek of hy zoom in daarop vir nadere beskouing.

Van die moontlikhede vir die voorbereiding om so 'n vorm van beeldruimte te skep, is daar een belangrike manier, nl. die graad van insluiting omdat dit die geheelbeeld betrek. By sluiting is daar vergelykende vorme wat die kyker in staat stel om die beeld as voltooid en as 'n selfbehoudende model binne-in die prentuur te sien. Hierdie model is 'n strukturele raamwerk wat die kyker herinner aan die algemene geografiese vorme, en poog -dus om iets na te boots of iets in te sluit (Johnson, 1974).

Die ruimtelike formaat

Hoewel die filmformaat gewoonlik 'n neutrale gedagte skets waarbinne die aksie plaasvind, speel dit soms 'n aktiewe rol in die ruimtelike drama. Algemeen word die horisontale formaat aanvaar, moontlik omdat die mens so gewoon daaraan is: dat alles van links of regs voor die oë gebeur. Reynertson (1974) is dit eens dat die agtergrond staties en horisontaal moet wees: "Such shots, particularly if there is emphasis on the sky (a clear sky occu="

ping a relatively large portion of the frame), tend to give a feeling of space and peace because of the stability of the basic horizontal line. Movement across the frame, in the same horizontal direction, does not disturb this feeling" (Reynertson, 1975, p 102).

Volgens Johnson (1974) hoef die filmmaker nie hierdie reghoekige formaat te gebruik nie. Maskers kan gebruik word om die horisontale cliché te verbreek. Vorms soos harte, sirkels en driehoeke kan gebruik word. Byvoorbeeld h vrou loer deur h sleutelgat, dan word die beeld binne die sleutelgat afgebeeld.

Griffith het reeds in 1916 van die vertikale reghoek gebruik gemaak om die hoogte van die mure van Babilon in sy film INTOLERANCE te identifiseer. Die meeste filmmakers vermy sulke drastiese veranderings in die formaat, moontlik omdat h verandering van die horisontale reghoek die ruimtelike kontinuiteit onderbreek. Die skielike verandering van die horisontale na die vertikale is vir die kyker h visuele skok, omdat hy van sy betrokkenheid in die film weggeruk word na die bewustheid van die "onwerklike en abstrakte" medium (Johnson, 1974). Peters (1978) sluit hierby aan en sê dat die beeld as objek gewoonlik nie deur die kyker ervaar word nie, behalwe as h versteuring die boodskapoordraging beïnvloed.

Bogenoemde elemente kom nooit in isolasie binne die rol=

prent voor nie. Hulle is onderskeibaar, maar nie skeibaar nie. Die ruimtelike voorrang van h bepaalde oomblik word bepaal deur dit wat voorafgegaan is en dit wat nog moet gebeur. Volgens Johnson (1974) kan beweging en verandering slegs vasgevang word deur die dimensies van tyd.

BEWEGING IN DIE VERDELING VAN RUIMTE

"Film, by definition, moves. The continually changing nature of the image, sense of action, of process, gives it life - movement not only of objects within the frame, but the frame itself and the idea. Filmic impressions other than this one of continuous flux and development occur only rarely, and then fleetingly, when as especially arresting image catches the attention and the emotion" (Reynertson, 1975, p 90).

Rotha (1951), Kracauer (1960), Burch (1973), Johnson (1974), Blumenberg (1975) en Fell (1975) is dit eens dat filmruimte deur beweging gedefinieer word. Beweging gee nie net lewe aan die lee, neutrale ruimte nie, maar ook betekenis daaraan.

In die eerste rolprente is die tonele uit h vasgestelde kamerahoek geskiet, sodat die beweging wat plaasvind binne die raam teen dieselfde en onveranderde agtergrond plaasvind. Secertdien is die kinematografie so uitgebrei dat

die kamera van plek tot plek kan beweeg, en beweging kan ook van binne die kamera gereguleer word. Daar is twee soorte ruimtes binne die film. Eerstens is dit die veronderstelde ruimte waar die filmmaker alles skielik aan sy kykers deur aanhoudende beweging, wil ontbloom. Laastens word filmruimte ook deur die regisseur geskep deur die akteurs en die kamera te laat beweeg (Johnson, 1974).

Volgens Blumenburg (1975) is daar vyf soorte beweging in die rolprent:

1. die beweging van die objekte wat verfilm word
2. die beweging wat geskep word deur enige beweging van die kamera, soos die swenk, knik, kraanskoot of volgskoot
3. beweging wat verkry word deur die gebruik van die zoemlens, of die verskuiwing van fokus
4. die beweging wat veroorsaak word deur die raamsnelheid, soos die stadige beweging en versnelde beweging
5. die beweging wat deur redigering veroorsaak word.

Nommer sen sluit aan by Peters (1978) se passiewe kamerablik, terwyl twee tot drie volgens hom die aktiewe kamerablik **is**.

"Motion creates space and time. It creates space either by having objects move within the frame or by creating static shots by means of the nonmoving camera, the film of which moves at a particular framerate speed. This frame-

rate speed creates space through time. The freeze frame stops time, although it is still part of the movement of the film. Time intersects space to create the continuum for the film" (Blumenburg, 1975, p 43)0

Versnelde beweging

Secert die vroegste tye is hierdie tegniek gebruik. Die aksie word verfilm teen h tempo van 12 raampies per sekonde en dan teen die normale 24 raampies per sekonde op die doek geprojekteer. Alles lyk dan asof dit in h versnelde bewe=ging plaasvind, omdat die film in die helfte minder tyd deur die projektor beweeg as wat nodig was vir beweging deur die kamera.

"Not only is the effect funny, but since accelerated mo= tion is obtained by filming at slower than the normal rate while the actors move at their normal speed, the split-second filming on which so much slapstick depends seems to be achieved at a much faster pace than is really the case. It lends a brilliance to the action which could not be obtained by any other means, or in any other medium" (Step= henson, 1978, p 107).

Volgens bogenoemde outeur is versnelde beweging in avon= tuur-, aksiefilms en selfs meer ernstige films effektief. Die effek daarvan is wel humoristies van aard, maar wanneer

twee persone voor h afgrond baklei in versnelde beweging, kan dit die spanningslyn verhoog. Johnson (1974) is dit ook eens dat versnelde beweging h komiese inslag het en veral by die kame die aangewend word.

Stadige beweging

Wanneer aksie teen h tempo van 68 raampies per sekonde geskiet word, en dan teen die normale tempo van 24 raampies per sekonde gedoekbeeld word, dan sal die hele aksie in h geremde beweging plaasvind. Stadige beweging is veral treffend by droombeelde of fantasie en om tragedies voor te stele Johnson (1974) en Stephenson (1978) stem saam hieroor.

Gestopte beweging

Hierdie beweging is soos beide bogenoemde bewegings nie h realistiese beweging nie en dit is veral tot in die laat vyftiger jare vermy. Dit is h beweging wat die effek het dat figure en objekte skielik op die doek verskyn en dan net so skielik weer verdwyn. Ter illustrasie kan Johnson se voorbeeld genoem word: die kamera bly op h bepaalde objek gefokus. Gestel dit is h stoel en dan neem die regisseur dit vir h breukdeel van h sekonde af. Sander am enigsins die kamera te beweeg, word die stoel na h verdere afstand geneem en dan weer vir h breukdeel afgeneem, tot dat die beweging voltooi **is**.

Stephenson en DeBrix (1978) is van mening dat hierdie beweging moontlik vir praktiese oorwegings gebruik word, bv. vir historiese rekonstruksies; waar dit moeilik is om die toneel op die planke te bring en waar rolprentmateriaal nie beskikbaar is nie. Die regisseur kan ook van stilfotols gebruik maak om dieselfde effek te verkry.

Samenvattend kan gesê word dat die gestopte beweging nie so algemeen soos die versnelde en stadige bewegings voorkom nie. Maar al drie tipes bewegings is meganiese modulaties van tyd. Belangrik is dat die effek wat deur enige modifikasie van beweging voortgebring word, hetsy deur vertraging of bespoediging, afhanklik is van die konteks waarbinne dit voorkom.

"Accelerated motion is comic, because the pace overwhelms us, our only recourse is to laugh. Slow motion is tragic because slowing down time makes it interminable, unbearable. The tragic is the absence of any issue: slow motion removes issues, accelerated motion multiplies them" (Stephenson, 1975, p 105).

ROLPRENTTYD

Tempo, aksent en ritme is almal betrokke verhoudinge in tyd. Vir die filmmaker is tyd nie net die pouse of interval waardeur h bepaalde aksie plaasvind nie, dit is h

element wat in dele gevorm word; wat verkort of verleng word, dit rem of versnel en selfs ontdek moet word. DaaI' is nog geen bevredigende antwoord gevind op die vraag wat tyd is nie. Wat die mens wel van die begrip "tyd" weet, is dat dit waargeneem kan word deur die aaneenlopende bestaan daarvan, die herhalende fenomeen, sir~els, ritmes en beweging. (Zettl, 1973)~

"Like movement, time is an element the filmmaker can manipulate at will, for there is no absolute time" (Johnson, 1974, p 60). h Absolute tyd - tyd as h eenvoudige aaneenlopendheid, h skrale opeenhoping van eenhede - sal niks meer wees as geen tyd nie; omdat tyd vsrandering en gebeure betI'ek. Die gebeure as sodanig is niks anders as 'n eenheid van meting wat homself herhaal nie: "Time is a fable and a mystery: it begins and ends the life of every man and each man has his own, a different time" (Wolfe, uit Zettl, 1973, p 247).

Tyd soos dit ondervind word, is h subjektiewe persepsie van verandering en gebeure. Dus, omdat tyd subjektief is, is dit ook elasties en buigbaar; UI'e krimp tot minute en vice versa. Rolprenttyd is losgemaak van enige meting: dit is nie slegs h elastiese element nie, maar oak h buig= same element, wat die filmmaker kan manipuleer~ Daarom kan die filmmaker ~f die tyd naboots (navolg), soos die mens dit daagliks ervaar, ~f hy kan h nuwe tyd skep (Johnson, 1974).

SOORTE KINEMATIESE TYE

Net soos by rolprentruimte, werk tyd in verskillende omstandighede verskillende persepsies aan die hand. Cohen (1979) onderskei tussen verhalende tyd of die tyd wat ooreenstem met die projeksie en die tyd waarbinne die storie vertel is. Fell (1975), Debrix en Stephenson (1978) is dit eens dat daar onderskeid gemaak kan word tussen die kinematiese tye. Laasgenoemde outeurs onderskei drie aspekte van rolprenttyd.

- * Fisiese tyd: is die tyd wat dit neem om h bepaalde aksie te verfilm en so-s dit dan op die doek geprojekteer word.
- * Psigologiese tyd: wat die subjektiewe emosionele indruk of duurte (lengte) is wat die kyker ervaar, wanneer hy na die film kyk.
- * Dramatiese tyd: is die verkorting of soms die verlenging van die tydsduur van gebeure in die "werklike" tyd, as dit in die "filmtyd" omgesit word.

Fisiese tyd

Fell (1975) verwys ook na hierdie tyd as konseptuele tyd, om die lengte van die film aan te dui. Zettl (1973) noem dit objektiewe tyd: "Objective time is what the clock says. It is measured by observable change -" (p 247).

Ter illustrasie kan Stephenson (1978) aangehaal word: die

kyker sien h man loop of h perd spring teen die presiese spoed op die doek as wat dit in die werklike lewe sou neem. Maar die twee tye is nie vergelykbaar nie, omdat die film uit h reeks stilfoto's bestaan wat op die doek geprojekteer word - elke skoot is vir h 48ste van h sekonde sigbaar.

In Podovkin se Film Technique was tydsvariasie vir die eerste keer voorgestel. Hy het die volgorde (beeldreeks) van h man wat gras sny beskryf, waar hy dit voorgestel het vir eksperimentele doeleindes. Elke skoot verteenwoordig h ander soort beweging met h_ander spoed. Hy en Dovzhenko was die eerste wat dit in die praktyk toegepas het. Aanvanklik was dit nie so algemeen in gebruik nie, dit het onlangs eers veralgemeen.

Net soos enige verhaal, kan die rolprent ook die verlede-, hede-, en toekomstige tye uitbeeld. Die manier waarop dit gedoen word, word in hoofstuk 6 volledig bespreek.

- * Die terugflits is h manier om die verlede teenswoordig te maak
- * Droombeelde in die vorm van stadige beweging word na die hede gebring
- * Die vooruitflits bring die toekoms na die teenswoordige

Psigologiese tyd

Uit bogenoemde bespreking kan duidelik gesien word dat die rolprent of presies fisiese tyd kan doekbeeld of hy

kan dit radikaal verander en modifiseer. Die psigologiese tyd dui op die kyker se subjektiewe waarneming van die tydsduur. Soos Stephenson (1978) tereg daarop wys dat die meeste van die mens se kennis deur sy sintuie ervaar word; maar die mens se waarneming van tydsduur blyk ingebore te wees, met die gevolg dat elke individu dit anders ervaar. Omdat dit subjektief ervaar word, word tydsduur ervaar in vergelyking met die horlosie-tyd. Gestel h persoon is ongelukkig, hartseer en alleen, dan stap die tyd stadig aan. Wanneer h mens gelukkig en vrolik is, vlieg die tyd.

Om tyd in die rolprent vinniger te laat omgaan, gebruik die regisseur vinnige, opgewakte musiek. h Gevoel van opgewondenheid en vreugde word geskep. Die tempo-gestelde geld by die vertraagde tydsduurte: sagte, eetnige musiek en stadige snittekope die gevoel van hartseer, nostalgie en verdraagsaamheid (Stephenson, 1978).

Dramatiese tyd

Die verkorting of soms verlenging van die "werklike tyd" word in "film-tyd" omgesit word, soos die 'J8:r.skiLttJSSl"3'1 die teatrisse en filmiese tyd is hier ter sprake (Stephenson, 1973). Reeds in hoofstuk drie - die rolprent as uitleiding 'Jan die werklikheid - is die verskil tussen die rolprent en die teater breedvoerig bespreek.

SA!~EVATTING

Die gebruik of misbr-ik van tyd kan die SUkSBS of d~~ Inis-
 lukking van die rolprent bepaal. A~d9r flaters kan oor
 di3 hoof gesien w~rd, ~aar ooglopende foute in die ritme
 en die tempo ken nie oor di3 hoof gesien word nie. In
 die rolprent is tyd en I'uimte interaf~anklik van mekaar;
 die een is h voortsetting van die andere

Verskillenda bisnbrekers op die gebied van die rolprent=
 w8J8 verabsoluteer verskillende elemente in die film, so
 h3t PODUI/ki:l ges~ d5: di.e rolprent h kuns van tyd f3n ruimte
 is. Reynertson (1975) verhef tyd <:18 di~ best;-jndd:wl, tar:::
 wyl Scheffauer (In Jacobs, 1970) saver terug soos 1920
 ruimte beskou het as: "••• the eternal, all-embracing,
 the all-absorbing" (p 82).

Volgens Stephenson en Debrix (1978) ken die rol~rent deur
 die tydsd.j. nens ie aft e wissel, aand i.e es n kant r~jlm ta vi
 tyd vervang en aan die andsr kant tyd vir ruimte verplaas,
 en dan kom di~ da~rdp neer dat tyd-en-ruillte-dimensies van
 dieselfdc ko,tinum is. Alle beweging het tyd- en ~uimte
 dimensies, maar wet sal gebeur as dear gesn beweging is nie?
 Dus, word daar volstaan met Ren~ Clair sa verabsoluttering
 dat be\lJf3ging die begin en die einde is, nl: IIIIf there is
 an aesthetics of the cinema ••• it can be summarized in one
 word: "movement" (Kracauer, 1970, P 34).

HOOFSTUK 6

TYD EN RUIMTE IN DIE VERHAAL

1. INLEIDING

2. VERTELLING IN DIE SPEELFILM
 - Tektoniese benadering
 - Toneelmatige benadering
 - Organiese benadering

3. METODES VAN VERTELLING
 - Aaneenlopend
 - Gelyktydig
 - Parallele
 - Spiraalvormig

4. TYD SKONTINU
 - Teenswoordige tyd
 - Verledetydskontinuum
 - Verlede
 - Terugflits
 - Vooruitflits
 - Kondisionele kontinuïteit

5. RUIMTELIKE KONTINU

6. SAMEVATTING

IIUrJI ~jTJK 6

TYu EN IILJII'H[IN DIE VJ[-IIA,r~L

INLXIDINC

Eell i;an die LJllieko ~jsμ8kte van d: '3sp8elfLi.II", is dL, .:feit dat dit onderhewig is aan h p8ar beginpunte. Dikwels moet darH' van Ile8t af aan begin tUord. Vu~~ens Bobker (1969) is die oel'ste begin wa~n88r dis skrywer sy gedsgtes op skrif stele In 'lierdi8 Stadi.un ")&tao" di.13 h81e fi.1111 re8ds 3 S " volledige kunswerk. Daarna moet d: 'eI'egisseur d: 'egeskrew8 woord in visuele beelde omskep. Dit is uie begin van die verfilrning. Wanne8~ dis tonele geskiet is en die klank= baan k~a 8 i' OP9e.11F3em is} begin die de:rd8 bel an9I'ike skep= pingsda3d vall verfilmillg, naamlik I'edigeI'ing.

Die reg iss 130 : is veralb y die vu19end e 3118n1) 11ta uan r" di:= gthing betrokke: tyd, rui.llte, vis!Jele en gehoorverhou= di"lgS. Die tydsdillensies van die rolprent, wat een van die belangriksta faktI'e in die red: 'geringsp-oses is, wo~d op twee maniere deur die regisseLJr gekontrolee~. Eerstens kall gewone tyd verleng of verkort wn~d, deur dis gebruik van tuss8nsnitte, en tweedens kan visuele effekte gebruik wo;:d om volgordes 8anmekaar te hsg (Bobker, 1969). In hierdia hoofstuk val die klem op vertelling in die speel= film en die tydruirntelike kontinuum.

VERTELLING IN DIE SPEELFILM

Die kommersiele rolprent het h dominerende verhalende orde, wat beteken dat die film by uitstek h storie vertel. Hierdie film verteenwoordig dan h reeks gebeure, wat meestal karakters betrek met h aaneenlopende kontinuïteit. Volgens Luhr (1977) word speelfilms gemaak om verkoop te word en om in die deursnee-mens se perseptuele en verwagtingsraamwerk te val. Speelfilms sal oor die algemeen grter kykersgetalle as die nie-verhalende films, soos die van die surrealistiese en avantgarde he, omdat laasgenoemde op bepaalde filmgangers toespits.

Die woord verhaal word deur Luhr (1977) omskryf as: Wat enigiemand te s~ het, op enige manier oor enigiets wat kan gebeur of wat gebeur het, of wat nog moet gebeur. Bredsdley (1977) definieer 'n storie soos volg: "Not merely a sequence of events, but a sequence that has some continuity because each stage grows out of previous stages and leads with naturalness to the feature" (p 173).

Luhr (1977) s~ voorts die feit dat kunstwerke h storie vertel, nie noodwendig beteken dat dit h storie verteenwoordig nie. Die wyse waarop h storie vertel word, is soms belangriker as die verhaal self. Individue interpreteer gebeure verskillend, daarom vertel elke individu verskillende feite omtrent dieselfde gebeurtenis. Net soos in

dis novelle ontbloom die estetiese impak homself in die verhaaltegniek. Die verhalende film pong die kyker betrokke by die gebeure te kry. Deelname aan die spelers se duiende en late kan dus as die funksie van die verhaal beskou word. Die verhalende film kan volgens Luhr (1977) ingedeel word met die begin, verloop en die slot, binne 'n bepaalde filmiese struktuur. Johnson (1974) volstaan met drie basiese filmstrukture:

Tektoniese of boukundige benadering

Hierdie Eisensteinse metoda is basies een van fragmentasie. Objekte, figure en aksies word afgetrek bloot opgeneem nie, dit word ontleed en afgebreek om dan weer van vooraf opgebou te word om die nuwe eenheid te vorm. Omdat hierdie styl 'n sterk argitektoniese struktuur het, word daarna verwys as die boukundige styl.

Toneelmatige benadering

Die struktuur is beide analities en sinteties. Dit is die direkte uitwerking van die manier van verfilming waar die kamera die plek voor die toneel inneem en dit afneem asof die kamera die persoon is wat in sy teaterstoel sit en die gebeure op die verhoog waarneem. Orson Welles het hierdie benadering verder gevoer deur die gebruikmaking van skerp fokus in buitengewone wyes in die verfilming van CITIZEN KANE in 1941.

~aniesl3 benadEniOg

Die teatriese of ton8elmatige benadering neem kontinuït, harmDnie an kontras in aksie waar. Eisenstein 8e dialekties8 metoda skryf **kontinulteit**, ha:21lonie, kontras en aksie voor. h Laaste metode van konstruksie skyn na vol'e te kon ~it di8 aksie, die varhaal, die eksposisie an soms uit die dialoog" Hierdie tegniek omsluit alle filmies8 tegnieke: die inslag, die atmosfeeI' **en** die interv8rhoudinge, hetsy dit eenvoudig of kompleks **is**. Die uiteindBlike effek is die buigbaarheid van so h struktuur. Vol~ens Eisenstein word l'itme ook onder die organiese benadering vertolk (JOilflsofl, 197-t) •

JohnSO:l3~ voorts dat die filmmaker se vernuf eel'S dtJi.je~ lik na vore kom ~anneer hy die filmstruktuur omsit **in** die tYd~ruiIntel iks v8rho udillg. Elks element van rui~te, bawe~ gin~ en tyd is h funksie van die andHr end 513 tot ale uitbeeldingseffek is die resultaat van die interverhoudilge r~et maakar. Die een is interafhanklik van die andere Har~ monie is h uniformi~e krag tot die filmmateriaal, terwyl kontras h uiteenskeuring daarvan is.

Die relati8we klem op die een of die ander dra h bepaalde uitdrukkingstQon. h Onvermydelike probleem by die filmkon~ struksie is die vraag: wat ~s die WF3llI'eSep vir harlnoilie en kontras in die filmkonstruksie? Johnson (1974) ge8 'n kart ~ntwoDrd hierop: " ••• he must create varying degrees

of cont.C'-1st. At the same time the filmmaker must establish some kind of relationship among the parts, that is, he must attend to harmony, if he expects to link the parts into a tectonic or organic whole and achieve some sense of unity" (p 84).

Die manier waarop die regisseur tyd en ruimte in die filmstruktuur aanwys, word deur Johnson (1974) breedvoerig uiteengesit. Die volgende metodes van vertelling of eksposisie is h kort samevatting van die vertelwyses.

Aansluitende vertelling

Aansluitende eksposisie implisier bloot die chronologiese opeenvolging van gebeure. Dit was die gebruik tydens die jare van M-lis. Verbandhoudende gebeure het mekaar opgevolg, maar die buigbaarheid van die filmkamera het veroorsaak dat gebeure mekaar nie meer klakkeloos opeenvolgie.

Gelyktydige vertelling

Dit betrek die weergawe van twee of meer gebeure wat op dieselfde tyd, of min of meer op dieselfde tyd op verskillende plekke plaasvind. Die gebeure kan bloot verhalend of dramaties wees, of dit kan enigiets verteenwoordig wat op film vasgelê kan word. Die plek waar die gebeure plaasvind kan

wisHsl of dit kan op een terrein plaasvind. Die mees alge= mene situasie wat so verfilm w-rd, is die klassieke jaag= tonele.

Met die gelyktydige vertelling last die filmmaker die kyker toe om meer vrylik in die afgebeelde ruimte te beweeg om op bepaalde jinge te let. Dus word die kyker " aktiewl3 deelnemer. Terwyl die skoot in di3 kyker se geheue vas= slaan, word deeglik besef dat baie inligting die aandag van die kyker ontglip. Daarom word telkens na h bepaalde objek verwys om die regisseur se bedoeling te beklemtoon.

Parallele vertelling

Parallele vertelling, parallelle redigering en parallelle tyd is terme wat baie gebruik word om metodGs te omskryf wat verwys na gelyktydige en deelnemende vertelling in h definitiewe tyd. h Meer bepaalde onderskeiding tussen die verskillende metodes van tydstrukturering blyk betekenis= vol, omdat die konssp van parallelle struktuur beperk sal word ten opsigts van vertelling en eksposisie wat twee of msier verskillende stories, temas of reeksG van gebeure ontwikkel op verskillende tyee Die uitgerekte vorme van die terugflits en di3 vooruitflits is voorbeelde van paral= lelle vertelling. Maar tog is daar geen direkte of on= middellike interaksie tussen die stories **nie**.

Spiraalvormige vertelling

Die aansienlopende vertelling skets gebeure in h chronologiese volgorde. Gelyktydige vertelling ontbloom twee of meer gebeure wat op dieselfde tyd op verskillende plekke plaasvind; parallelle vertelling verteenwoordig gebeure wat plaasvind op verskillende tye. Spiraalvormige vertelling bring nie slegs die verlede en die toekomstige na die hede nie, maar gee ook h teenwoordige impak daarvan. Die verlede is nie h vergete oomblik wat deur h speler onthou word nie, maar h aansienlopende aktiewe invloed, waar ander verteltrante die beelde vir h oomblik in die hede last verskyn en dan terugflits na die verlede. Nie soos dit op h dag gebeur het nie, maar soos dit plaasvind toe dit gebeur het. Die verlede, hede en die toekomstige word so ingewes, dat die een nie van die ander geskei kan word nie: en die struktuur van die film blyk te bestaan uit een beskrywing van sy skepping. Die regisseur het die idee om h konvensionele raaiselagtige film te skep, opsy gestoot en die tydsvolgordes so vermeng dat die werkswyse daarvan self ~ raaisel word.

EENHEID EN KONTINUITEIT VAN DIE VERHAAL

Omdat die kinematiese eenheid uit aansienlopende visuele gebeure bestaan, word dit soms slags kontinuiteit genoem. In sy eenvoudigste en mees algemene vorm kom dit as h aansienlopende

eenlopende aksie voor. Johnson (1974) gee die voorbeeld van 'n stilstaande skoot van 'n persoon wat loop. Dit betref die persoon se reëlmatige beweging en verdeling van tyd wanneer die arms en bene beweeg. Die aaneenlopendheid van die aksie is feitlik ononderbroke, en die kontras wat voorkom in die verandering van posisies van die liggaam is totaal ondergeskik aan die gehel sodat dit 'n integrale deel van kontinuiteit vorm.

Gestel kontinuiteit is geleë binne die ononderbroke skoot, dan sal dit 'n soort verwantskap tussen verskillende verbandhoudende skote en nie-verbandhoudende skote impliseer. Die regisseur hoef nie te probeer om die gelykmatige samehang in, 'n beweging van skoot tot skoot, of die voortdurende aksie te behou nie. Om verskillende redes, sodat om inligting te voorsien, om die visuele opgewondenheid te versterk, om visuele skok te veroorsaak, om die ritme te verander of om eenvoudig verandering teweeg te bring, kan hy die harmonieuse elemente verminder.

Masselli (1968) sê dat die speelprent die wêreld van beelde, gebeure, feite, fiksie of fantasies is. Die gebeure moet die werklikheid weerspieël. (Vergelyk hoofstuk drie oor die rolprent as uitbeelding van die werklikheid). Dit is belangrik dat visuele beelde en klank in mekaar vervleg word, sodat hulle mekaar kan aanvul om die gehoor te beïnvloed. 'n Professionele speelprent behoort 'n aaneenlopende

logiese vloei van visuele beelde te h~. Dit is die konti= nuiteit wat die sukses of mislukking van die produksia be= paal. h Film wat h perfekte aaneenlopenda storie vertel, word bo h onlogiese, onstelselmatige film verkies: omdat die gebeure reslistieser geprojekteer word.

Verder beweer Mascelli (1968) dat die sukses van die film daarvan afhang of die film op h beplande manuskrip gebaseer is. Sodra die regisseur sy gedagtes op skrif gestel het, kan hy h aaneenlopende opeenvolging van gebeure uitwark. Anders as die nuusfoto, kan die speelfilm nie die gebeure binne h enkele toneel verfilm nie, daarom is dit so belang= rik dat daar h logiese aaneenvolgende verband tussen gebeure is. Die rolprentreeks kan vergelyk word ~et die hoofstukke van h boek. Die regisseur is verplig o~ te dink in terme van h reeks van s~ote. Die reeks van opeenvolgings bou die volledig8 speelprent. Daarom is dit belangrik dat die kameraman ook in terme van die geheel dink, en nie aan die individuele skoot nie.

"Without good continuity, a motion picture would be a jumble of unrelated animated snapshots. While these pictures ~ay have movement in each individual shot, they are not a series of fluid, flowing, merging images • Because of fit s jerky jarring ~is--atched images, poor continuity distracts audience attention from the subject matter. Good conti= nuity encourages the viewer to become absorbed in the storytelling, without bothersome distractions" (Mas:::elli, 1968, p 67).

Die hoofdele van die speelprent is om die kyker se aandag deurentyd in beslag te neem, vanaf die openingskoot tot die laaste uitdoof. Om dit te verkry, moet die film uit visuele beelde bestaan wat die kykers tot deelname aan die filmstorie betrek. Wanneer die kyker eers moet besluit waar die kamera hom bevind, of as daar 'n onverklaarde verandering in die beweging is, word die verhaal onderbreek. Speelprente skep en stagneer illusies. Die verbeelding van die kyker word onderbreek wanneer sy aandag afgetrek word.

TYDSKONTINU

Volgens Mascelli (1968) kan 'n speelprent sy eie tyd en ruimte skep om by enige bepaalde storie-vertelling aan te pas. Tyd kan verkort, verleng, versnel of vertraag word. Dit kan in die teenwoordige tyd gehou word, of terugflitse na die verlede, of vooruitflitse die toekoms in: maar tyd kan ook konstant gehou word vir solank as wat dit nodig is. Ruimte kan verkort of uitgerek word; verder of nader beweeg word. Boonop kan dit weergegee word in ware of valse perspektiewe - of dit kan in 'n totaal nuwe plek geskep word, wat alleenlik binne die film bestaan. Tyd en ruimte kan dus so aangewend word dat dit die kykers help om die film te volg en daaraan deel te neem.

Volgens Mascelli (1968) kan 'n speelprent enige oomblik na enige plek binne die tyd en ruimte gaan. Dus kan die storie

enige oomblik terugflits na die verlede of na h ander w~reld=deel verskuif. Tyd en ruimte kan werklik, of as die waarheid ervaar word: gebeure kan weerspie~l word soos dit werklik gebeur het, of fragmentaries oorgadra word, deur slegs die hoofpunte te doekbeeld. "Abusing time and sp3ce requirements may shatter the audience's receptiveness to the screen happenings" (Mascelli, 1968, P 68).

Ware tyd beweeg alleenlik chronologies vorentoe. Die rolprenttyd word volgens Mascelli (1968) ssepglad ~adoekbeeld. Hy onderskei in sy boek, The Five CIS Of The Cinema, tussen vier kategorie van rolprenttyd, te wete: die verlede tyd, d~e hede, toekomstige en die kondisionele tyd. Die kine=matiesse storie kan een of meer van hierdie tye basit. Die gebruik van ware tyd en droomtyd word slegs beperk deur die verb8elding en die tegniese vermoë van die rolprentspan wat die film skiet. Tog word da3r rekening gehou met die tydsfaktor in die verteltrant van die storie, omdat dit gebaseer is op die tydskontinuum van ~f ware, ~f denkbeeldige tyd.

Teenswoordige tydskontinuum

Gebeure word gedoekbeeld asof dit "nou" voor die oë van die kyker afspeel. Hierdie metode is die mees algemene en die minste verwarrende manier van storievoorstelling. Dit maak nie saak of daar verwickelinge of kontinuïteitsleegtes en

oorgangstadiu-s in die storievoorstelling is nie, omdat gebeure logies en op-die-man-af aan die bestemming oorge=dra word. Mascelli (1968) is van mening dat die kyker die gebeure in die teenswoordige tyd met hdeelnemende waar= naming ervaar. N-g die kyker, n-g die karakters in die storie weet wat volgende gaan gebeur. Dit bepaal die kyker se aandag en maak van ho- h dselnemer.

Verledetydskontinuum

Mascelli (1968) verdeel hierdie begrip in twee dele, -aam=lik die gebeure wat in die verlede plaasvind en die droom=beeld of terugflits van die verlede na die hede.

Verlede tyd

Gebeure wat in die verlede plaasgevind het, word vertel asof dit nou, in die teenswoordige tyd, voor die o- van die kykers plaasvind. Dit word -p dieselfde wyse as die teenswoordige tydskontinuum verfilm, behalwe dat die kykers daarvan bewus gemaak moet word dat daar wel h tydselement bestaan. Ge=skiedkundige gebeure het h verlede tydskontinuum, maar tog is daar byna nie verskil tussen die w8ergaw8 van die hede en die verlede nie; omdat die kykers bewus is van die feit dat dit in die verlede afgespeel het, maar hulle ervaar dit asof die verlede voor hul oe afspeel. Die kyker moet die gebeur.e ervaar so-s Mascelli (1968) sit stel: dit is wat gebeur -oos dit gebeur het. Die storie sal die sukses=volste wees wanneer die kyker teruggevoer word in die peri=

ode met die, ek-w3s-dClar-tegniek.

Die probleem met die weergee van gebeure in die verlede tyd, is dat die kykers ~f die slot van die historiese gebeure ken, ~f hulle voel dat die gebeure verby is en dat hulle klaar hul eie gevolgtrekkings oor die situasie het. Dit sal egter nie die geval wees wanneer die storie in die verlede begin word en die gebeure mekaar opvolg tot in die teenwoordige nie. Tema's soos "eendag was daar ••• " pas baie goed by fantasie en die kykers vind dit moeilik om betrokke te raak en ~et die spelers te identifiseer. Om hierdie reeds misluk dis meGste van die historiese tema's, in die sin d3t die kykersrespons laag is. "Stories of past events succeed only when players, story, and setting 'came alive' on the screen in a way designed to capture both interests and full acceptance of the audience. The events should be depicted as if happening now!" (Mascelli, 1968, P 70). Die idee van skynrealiteit volgens Peters (1978) word geskep.

Die terugflits

Van die vroegste films het hierdie metode gebruik om die verlede na 'die teenwoordige te bring. Gewoonlik was die gebeure in h sagte fokus verfilm om te implisGer dat daar nie werklik iets gebeur nie, maar dat beelde deur die gedagtes van die karakter flits. Volgens Bal~zs (1970) het hierdie primitiewe terugflitse geen psigologiese proses gereproduseer nie.

Mascelli (1968) s~ die terugflits kan gebeure voorstel wat

plaasgevind hat voor die teenswoordige storie begin het. Of dit kan teruggaan in tyd en slegs h gedeelte van die storie verbeeld (grepe uit die verlede). Dus kan die karakter h storie vertel wat jare terug gebeur het, of dinge verduidelik wat nie aan die kykers getoon is in die teenswoordige storie nie.

In spanningsdramas word terugflitse baie gebruik om same-swerings oop te vlek. Dit kan ook die nodige agtergrond gee om die huidige storie in perspektief te stele. Mascelli (1968) is van mening dat h storie slegs uit terugflitse bestaan, wear een karakter aan h ander karakter h storie vertel en hierdie bepaalde karakter weer die storie op sy manier vertel.

Terugflitse het die voordael dat dit o- baie -anier8 aange-wend kan word. Verskillende karakters kan hul weergawe van die storie vertel; so kan uiteenlopende feite aangaande die storie verkry word. Tog het di- terugflits sy nadele. Volgens Mascelli (1968) kan dit die chronologiese kontinui-t-it belemmer en die kyker verwar. Baiekeer verg h terugflits groter aandag by die kyker. Soms ken die kyker die einde van die storie omdat die terugflits dit ontbloom. Gelukkig kan dit oorbrug word daur die verhaal te begin net voor die einds en dan terug te flits en die storie te vertel vanwaar die film begin het. Johnson (1974) spreek ook kritiek uit teen die terugflits: "••• the flashback does little to advance the plot or our u-derstanding; it

is dissociated from the main theme and operates like an aside" (Johnson, 1974, p 187).

Die terugflits moet nie gebruik word tansy die voordele van die verteltrant die nadele oortref nie. Die gebruik van die situasietrugflits kan volgens Mascelli (1968) van groot waarde wees Johnson (1974) s~ dat die tyd wat die terugflits impliseer, die voltooid teenswoordige "present perfect" tyd is: die handeling het in die verlede tyd plaasgevind, maar tog het dit h ooreenkoms met die teensw-ordige. Die d~81 van h terugflits is volgens Dick (1978) drieledig van aard:

- * om inligting te gee wat andersins verlore sou gegaan het
- * om gebeure te dramatiseer, waar woorde nie die selfde impak sou h~ nie
- * om gebeure van die verlede met di~ van die hede te versoen.

Die vooruitflits

Dick (1978) s~ dat dit veral gedurende die sestiger jare baie voorgekom het. Hierdie tegniek kan, net soos die terugflits, op twee maniere toegepas word. Eerstens volgens die toekomstige tyd en dan ook die vooruitflits van die hede na die toekomstige. Gebeure in die toekomstige tyd kan verfilm word as h epiloog of slotgedagte van die teenswoordige

film, of gebeur wat verb8el word deur h karakter in die huidige storie. Die kyker word dan vooruitgevoer na die toekoms en ervaar die storie SODS dit sal gebeur of SODS dit moet gebeur. Die gebeure word dan verfilm -et die teenswoordige tydskontinuum, asof dit nou gsbeur.

Die vooruitflits is die teenoorgestelde van die terugflits. Voorts s~ Mascelli (1968) dat die film vooruit beweeg om gebeure te D-skryf wat moet, of sal, of kan gebeur. Net SODS die terugflits die kyker kan verW3r, net so kan die vooruitflits die bestem-ing verwar. Beide Bal~zs (1970) en Johnson (1974) is dit eens dat daar eintlik geen tyd anders as die teenswoordige in die film is nie: "Critics and theoreticians frequently point out that the motion picture exists in the continuous present, that there are no tenses in film. But the notion that film exists in the continuous present requires some examination" (Johnson, 1974, P 186).

Die kondisionele of toestandskontinuiteit

Hierdie begrip is glad nie verwant aan "ware" tyd nie. Dit is die voorstelling van tyd SODS dit deur bepaalde elemente voorgestel word. Mascelli (1968) noe~ die voorbeeld van die geestelike houding van h karakter sy geheue, verbeelding en gedagtes. Omdat die t08standskontinuiteit denkbeeldig is, is die manier waarop dit aangewend kan word,

on!::Jeperk. Dit implis8er nie dat kondisionele tyd nie sin maak nie; die kyker moet kan besef wat gebeur. Voorbeelde van die tydstruktuur is nag-erries en die uitbeelding van bedwelnde of baskonke karakters. Kondisionele tyd kan volgens Masselli (1968) aangewend word om die terugflits in te lei. Hy noem die voorbeeld van h verdrinkende persoon wat sy hele lewe voor hom sien varbyflits. Wanneer hierdie struktuur deeglik uitgebeeld word, sal dis kykers dit interpreteer en aanvaar in die situasie, onder die omstandighede waarin dit uitgebeeld word.

RUIMTELIKE KONTINU

Deur h storie te vertel waar die aksie van een plek na h ander verskuif, word die ruimtelike aaneenlopendheid beperk. Net saos by die tydskontinuum is dit ook moontlik om vorentoe en agtertoe in ruimte te beweeg. Die verskuiwing van ruimte kan versnel of vertraag word - of dit ken na h alternatiewe plek verskuif word. h Belangrike reel geld hier, naamlik dat die kykers altyd bewus moet wees van die plek waar die aksie plaasvind, asook van die rigting waarbinne beweging geskied.

Volgens Mascelli (1968) is dit die enigste manier om die kyker te laat besef dat die objekte "hiervandaan kom en daarheen gaan". Ruimte word selds oorgedra in die speelprent soos dit werklik bestaan; behalwe in die enkele raam.

Bo~no~ kan ruimte deur faktore soos die optiese- en redi= geringstegnieke be!nvloed word. Ruimte kan verkort of uitgereg word, deur die gebruik van optiese oorgangs= metodes. Mascelli (1968) is van ~ening dat die kykers al gekondisioneer is in hierdie ruimtelike verskuiwing.

Ten slotte kan genoem word dat h fil~ wat slegs binne h enkele toneel plaasvind, slegs in die tydskontinuum vertel word. Daarteenoor kan h konstant bewegende film, wat byvoor= beeld sods Mascelli (1968) dit stel, h tydren doekbeeld, wat slegs in die ruimtelike kontinuum plaasvind. Maar in die meeste gevalle word beide die twee begrippe verant= woord: party in h eenvoudige chronologiese opeenvolging van gebeure en and3r meer kompleks. Bal~zs (1970) stel duidelik dat dit die regisseur sa plig is om toe te sien dat gebeure mekaar opvolg sonder onderbreking. Hy s~ ook dat die geestelike bewegings egalig inmekaar moet vloei.

Solomon (1972) s~ dat die mens se waarneming van gebeure altyd aaneenlopend is. Dit is belangrik om op ~ierdie stelling klem te l~, o~dat diskontinuiteit in die speal= fil~ aanleiding gee tot verwarring: "Because we see con= tinuously (unless we deliberately distort our vision, or say, close our eyes, turn our heads, open our eyes, close them, turn our head, etc.) we rarely totally exclude the rest of the visual area when we concentrate on ona object" (Solomon, 1972, p 254).

SAME VATTING

Omdat die kommersiele films meestal die storie vertel en soos Pudo'Jkin (1958) verd. Jidelik d3t die film die kuns van tyd en ruimte is, is dit belangrik dat die verhaal binne die tydruimtelike bestek so treffend moontlik uitgebeeld word. Die regisseur moet "••• not only achieve proportion and equilibrium in his composition of each shot, but should also ensure the composition which will best suit the relationship between the shots as they follow one another" (Stephenson, 1978, p 99).

Volgens Boggs (1978) bestaan die goeie storie uit onder meer die samehangende komplot, geloofwaardigheid, interessante, agterdog, aksie en die eenvoudige, dog komplekse storie. Probleme ontstaan egter wanneer die storie gevisualiseer word, soos watter metodes van vertelling gebruik word en in watter tydruimtelike kontinuum die gebeure afspeel. In die volgende hoofstuk word die metodes van samevoeging van beelde geaksensueer, om die diskontinuiteit van oorgange te beklemtoon.

HOOFSTUK 7

TYD EN RUIMTE IN REDIGERING

1. INLEIDING

2. MODIFIKASIE VAN TYD DEUR REDIGERING

Skoo t

Beeldreeks

Toneel

Sekwens

3. INLEIDING TOT MONTAGE

4. EISENSTEIN SE TEORIE

Metries

To na Ie

Ritmiese

Botoniese

Intellektuele

5. hIHITAKER (1970) SE TEORIE

Substantiewe montage

Kondisionele montage
Ontvanklikheids montage
Filmiese simbool
Kontras

6. BASIESE BEGINSELS VAN REDIGERING

Doof

Meng

Vee

Maskerskoot

7. SNYTEF'JPO TUSSE N SKOTE

8. SAMEVATTING

HOOFSTUK 7

TYD EN RUIMTE IN REDIGERING

INLEIDING

Rolprenttyd is baie arbitrêr, omdat die regisseur h dag kan verkort in h paar minute en h paar minute soos eeue kan laat voel (Dick, 1978). Manchel (1973) verduidelik dat die film ruimte net so manipuleer soos tyd, en dat buigbaarheid van die tydruimtelike kontinuum die sleutelwoord geword het. Tudor (1974) beklemtoon die belangrikheid van tempo en lengte van die beeldreeks omdat dit die individu se indrukke omtrent tydservaring beheer: "••• we lose sense of 'normal' time, participating instead in subjective time experience of characters ••• it is the 'real' time of the film which is accentuated by structuring sequences in ways analogous to the devices applied at the level of the shot" (p 125).

Tyd- en ruimteverhoudinge is volgens Dick (1978) van die belangrikste beginsels van redigering, terwyl Fell (1975) meen dat die regisseur se besluite in die redigerings-tegniek beïnvloed word deur die tydskontinuum. In hierdie hoofstuk word aandag geskenk aan die regulering van tyd in redigering, asook h oorsigtelike bespreking van montage, met die aksent op die teorieë van Eisenstein en Whitaker

(1970). Meer aandag word aan montage afgestaan, omdat dit algemeen beskryf kan word as: "••• continuity out of dis=
continuity ... " (Cohen, 1979, p 84). Laastens is aandag gegee aan die beginsels van redigering en die snytempo tussen skote.

MODIFIKASIE VAN TYD DEUR REDIGERING

Johnson (1974) en Dick (1978) is dit eens dat die filmstruktuur uit tydseenhede bestaan. In die algemeen onderskei teoretici drie basiese eenhede. Di~ bespreking is aan die hand van Johnson (1974) se indeling gedoen. Na die "series" word as beeldreeks verwys, terwyl "sequence" as sekvens vertaal is, om verwarring te voorkom.

Die skoot

Die skoot word omskryf as h eenheid wat interne volledigheid tentoonstel, omdat die kamera aaneenlopend rol (Johnson, 197~). Hy verabsoluteer die skoot as di~ basiese eenheid van die filmstruktuur. Dick (1978) is dit ook eens dat h skoot uit h enkele werking van die kamera bestaan: van die tyd dat die kamera begin afneem totdat hy stop. "A shot can make a factual or a symbolic statement, but it cannot tell a story" (p 13). Hier kan afgelei word dat 'n skoot bloot gedeeltelike inligting bevat, tog meen die teoretici dat dit die relatief element~rste komponent van die filmtaal is. h Mens kan nie vanuit bogenoemde inligting aflei dat die skoot h maklik verstaanbare element

van die speelfilm is nie. "Each shot also takes a definite amount of time to project upon the screen. This time has an important effect upon the spectator's understanding of the meaning of the shot" (Feldman, 1952, p 44).

Dit kan volgens Dick (1978) ingewikkeld wees, omdat die filmmaker die skoot op verskillende maniere kan neem. Skote kan onderskei word deur afstand, kamerahoeke en of dit uit bewegende of statiese objekte geskiet **is**. Vir die doel van hierdie literatuuroorsig is dit nie nodig geag om breedvoerig hierdie terrein te verken nie.

Die beeldreeks

Dit bestaan uit h opeenvolging van skote wat h toneel beskryf. Die beeldreeks is h aaneenlopende, ononderbroke aksie wat vanuit verskillende hoeke en afstande afgeneem word: "A series is a succession of shots describing a setting, one continuous action, or the like, examining it from different angles and different distances" (Johnson, 1974, p 61).

Die toneel

Die toneel verwys na h opeenvolging van skote wat gewoonlik binne die al-emene toneel plaasvind en wat ontwikkel in h onderskeibare, dog sekond-re fase van aksie, verhaal of uiteensetting, of die bereiking van h klein klimaks.

Die sekvens

Net soos die skoot die basiese eenheid vir die uitdrukking van bepaalde inligting is, so is die sekvens h versameling van verskillende skote, waar elke segment van handeling in die film die basiese komponent vir die uitdrukking van idees is. Volgens Solomon (1972) word die film aanmekaar gesit in terme van sekwense. Dit kan ook vergelyk word met die toneel in h opvoering, behalwe dat dit baie korter is. In die algemeen skiet die regisseur h grater hoeveelheid gebeure as wat nodig is om h film van te maak, maar dit gee aan hom die voordeel dat hy die beste materiaal vir sy sekwense kan uitsoek. Die keuse van hoe om die sekvens te redigeer, is letterlik onbeperk.

Volgens Dick (1978) is die filmganger nie daarvan bewus dat hy h toneel dophou nie. Daarom verwys hy liefs na die sekvens as na die toneel. Hy s~: "We remember a shot because of its incisive brevity, a sequence because of its dramatic unity. But it is extremely difficult to remember a scene because it is neither a striking image, nor a selfcontained drama" (p 24). Hy onderskei tussen drie soorte sekwense: die lynregte-, die verbindings- (of vergelykbare) en die episodiese sekvens. Slegs die eerste twee verbindings is vir hierdie ondersoek van belang, omdat die episodiese sekvens bloot op die vervolg van die verhaal van toepassing is.

Die lynregte sekvens gebruik een aksie om die gebeure saam te voeg. Dit is h miniatuur drama, met h aanvang, verloop en h slot. h Enkele handeling verbind al die gebeure. By die verbindings of die assosieerbare sekvens word die begin, verloop en die slot deur verskillende sekvens en gebeure aanmekaar geheg. Johnson (1974) s~: "A sequence, made up of a succession of shots, series, or scenes, completes a major phase of the action, narration, or exposition, or may reach a major climax" (p 61). Gewoonlik impliseer elke op=eenvolgende eenheid - skoot, beeldreeks, toneel en sekvens h langer periode van tyd, as die voorafgaande eenheid. Soms is die eenheid vervleg, maar tog bly dit moontlik om tuisen skote binne h beeldreeks en skote binne h sekvens te onderskei. Harrington (1973) s~ dat die sekvens die grootste eenheid van die visuele taal is.

"Visual boredom is not a result of a shot of lengthy duration but of inaction filmed in any detail by the camera - and inaction is, of course, more noticeable when the angle of filming remains the same. Thus, in many films, different shots appear in a sequence not because they tell us something that the previous shot did not say as well but because the editor wants variety. The desire for variety results in that constant switching back and forth from speaker to speaker so characteristic of dull, talky films" (Solomon, 1972, p 37).

INLEIDING TOT MONTAGE

Skate wat mekaar opeenvol, kan volgens Peters (1978) op twee maniere plaasvind, naamlik decoupage en montage. Teoretici verskil oor die begrippe, maar daar kan aanvaar word dat met decoupage bedoel word dat die skote van h enkele bepaald8 objek in h kontinuum plaasvind, dus word een bepaalde aksie van begin tot einde deur verskillende skote saamgevoeg. Letterlik beteken decoupage, "om in stukke te sny". Montage, daarteenoor, is die samevoeging van skote wat na verskillende objekte, gebeure of aksies verwys. Binne montage is daar geen ruimtelike, tempor~re of kousale verhoudinge tussen die objekte voor die kamera nie, maar h geestelike verhouding word deur die filmmaker geskep (Peters, 1978).

Na die Russiese Revolusie van 1917 word die filmmaker, Kuleshov, hoof van h rolprentwerkswinkel waar Pudovkin en Eisenstein studeer het. Hulle was nie by magte om h ge=noagsame hoeveelheid filmvoorraad op te bou vir hul per=soonlike projekte nie, daarom het hulle bestaande films geneem en dit weer geredigeer. **In** die proses het hulle h hele aantal waarhede omtrent die filmtegniek, montage, ontdek. Hierdie tegniek het hulle "verwante redigering" genoem. Vir Pudovkin was montage die metode wat die psigo=logiese leiding (rigsnoer) van die kyker beheer. "He saw montage as the complex, pumping heart of film, but he also felt that its purpose was to support narrative rather than

alter it" (Monaco, 1977, P 309). Nietemin het hy vyf verskillende soorte montage onderskei, naamlik: kontras, parallellisme, simbolisme, gelyktydige montage en tema-gerigte montage.

Eisenstein het sy eie teorie rondom montage gebou eerder as 'n verbinding - direk die teenoorgestelde as Pudovkin se teorie. Vir hom het montage as doel die skepping van idees van 'n nuwe realiteit eerder as 'n ondersteuning van die narratiewe.

In die VSA word die samevoeging van skote in die film die "sny" of die "redigeer" van skote genoem: terwyl die term montage in Europa gebruik word. Waar miskenning gekenmerk word deur ingewikkeldheid, is nontdige volgens Monaco (1977) baie eenvoudig op die fisiese vlak. Daar bestaan moontlikhede in die samevoeging van filmmateriaal. Dit kan oorvleuel word, of die onderskeie ente kan aanmekaar gevoeg word. Voorts sê hy dat montage nie slegs gebruik word om 'n kontinu-m tussen skote in 'n toneel te vorm nie, maar ook om die tydslyn van die film te buig.

Die Frans term, decoupage, verskyn in die algemeen eerstens na die finale vorm van die filmteks, dus ook die inligting en tegnieke wat die regisseur op papier neergelê het. Tensiedens verskyn dit na die afbreek van die verhalende aksie in verskillende onderskeie skote en volgordes, voordat daar

begin word met die verfilmingsproses. "The dialectical notion inherent in the term d-coupage enables us to determine and therefore to analyze the specific form of a film, its essential unfolding in time and space. D-coupage as a structural concept involving a synthesis is strictly a French notion" (Burch, 1973, p).

EISENSTEIN SE TEORIE VAN MONTAGE

Eisenstein het sy metoda van die organisering van filmmateriaal as montage oltiskryf. Hy beperk nie sy teorie tot die basiese begrip van konflik nie, maar veronderstel 'n afsonderlike rigtings waarin die skote of montage-selle verwant aan mekaar is, in die filmiese organisme:

Metriese montage (volgens die metrieke stelsel)

In die metriese montage word die duur van die skote bepaal deur 'n onontbeerlike, noodsaaklike skema of plan en 'n digrwtiese tempo word voorgelê op die snytlyn, sonder die inagneming van die inhoud van die skote. Johnson (1974) noem die voorbeeld dat die filmmaker kan bepaal dat al die skote dieselfde tydsduur sal hê, of dat skote met 24 raampies in lengte h plaasvervanger is vir skote met 12 raampies in tydsduur; of die lengte van skote kan reelmatig en voortdurend vermeerder.

Ritmiese montage

Die Bard van beweging, hetsy dit aktuele beweging van figure of stilswjgende beweging van staties8 voorwerpe is, 'J)ordill ag gen8Din by die bepaling van die tydsduur van elke skoot. Dit word gedoen sodat die snytempo ver= want is aan die betrokke aksie, eerder as gedwonge aan= passing aan h willskeurige skema of plan.

Tonale montage

By die tonale montage word die dramatiese en emosio= nele toon van die skoot in ag geneem - die gewaarwor= ding van geluk of geluilligheid; van kalnte of oproerig= heid; die ruimtelike organisasie; lig en donker patrone; die klank, of enige kombinasie van bogenoemde. Die domi= nerende klank in die skoot van naderende soldate **is** h samestelling van dreigende wreedheid en doelgerigte on= bedagte krag - eienskappe wat in hierdie konteks deur h uitflits nouliks uitgedruk kan word.

Die kyksr moet die stewels van die soldate oor h lang tydperk sien masjeer, tydsaam, aanhoudend na~y, werk= tuiglik en meganies, as die volle krag van die bedrei= ging vasgevang wil word. Die dominante klank van die skoot; met die soldate om te vuur, kombineer skok en vrees, waarvoor die verkorte skoot voldoende sal wees (Johnson, 1974). Tonale montage kan nie van die

ritmiese en metriese montage geskei word nie: dit ontsluit beide in die emosionele beklemtoning.

Botoniese montage

Tonies8 montage skep die dominante stemming, terwyl botonies9 montage die sekond-re ondergeskikte stemming inlei. Net soos enige dimensie of aspek van die film die klank kan uitdruk, net so kan enige dimensie of kombinasie van aspekte die botoniese oordra (Johnson, 1974).

Intellekt-ele montage

Hierdie vorm van montage konsentreer op die uitdrukking van idees, eerder as op die bepaalde klanke of stemmings en aksies; hoewel dit nie een van hulle uitsluit nie. Die driehoekige of sirkelvormige temas domineer die doek en die geheel, terwyl snitte h indrukwekkende patroon van variasie en vooruitgang in lengte vorm (Johnson, 1974).

Volgens Solomon (1972) dui Eisenstein se analitiese teorie op h intellektuele aanname. Dit kom daarop neer dat skoot A, wat opgevolg word deur skoot B, op die doek verskyn, maar in die geheue van die kyker word skoot A naq deur B gevolg, nog het A en B gesamentlik (A + B) of AB gevorm. Wat volgens Eisenstein gevorm is, is X, h totaal nuwe waarneming. "The collision of shots A and B to produce the new element X underlies Eisensteins concept of cinematic art: images in visual conflict" (Bobker, 1969, p 303).

Metriese, ritmiese, toniese, ~otoniese en intellektuele montage is almal interafhanklik van mekaar. Vir Eisenstein veronderstel dit h hi~rargie van kompleksiteit en waarde, wat h vooruitgang in konflik in die dialektiese metode weerspieel - dit vorm die basis van sy kuns.

WHITAKER (1970) SE TEORIE

Die einddoel van redigering is om tevredenheid te orden en te verhoog, terwyl die doel van montage die skepping van die tevredenheid is. "Montage is the arrangement in time of the film's linguistic elements so that they interact to create a total message that is greater than, or different from, the sum of the messages considered separately. The time relationships between two or more elements may be either juxtapositional or simultaneous, and the elements may be image to image, sound, or image to sound" (Whitaker, 1970, p 128).

Whitaker s~ verder dat montage h unieke element is wat net by die Film voorkom. Dit is dan juis ook die rede waarom montage die film van die ander kunsoorte soos die verhaal, die drama, die skilderye en musiek skei. Sonder montage sou die film bloot h gerieflike draer vir die bovermeld~ kunsoorte wees. Die term montage word op twee maniere gebruik, naamlik as die naam vir die tegniek wat tevredenheid skep en as die naam vir daardie tevredenheid.

In sy boek, The Language Of Film, gee Whitaker twee breekkategoriee waarbinne montage kan plaasvind: die substantiewe of addisionele montage en kondisionele montage. Onderling word kondisionele montage in drie sekond-re soorte ingedeel.

Substantiewe montage

Dit kan omskryf word as 'n reeks skote wat saamgevoeg is om, 'n konsepsie van die selfstandige naamwoord te vorm, 'n totale effek enkodeer in een of meer selfstandige naamwoorde. Substantiewe montage wat opgebou word deur skote na skote, soos byvoorbeeld persone wat in hul bure se ore fluister, of oor heenings staan en praat, versterk die konsep, of selfstandige naamwoord, "gerug". Hierdie effek sal dan beskryf kan word as die montage van gerug. Vir die navorser skep hierdie montage 'n groot probleem, naamlik hoeveelheidsbepaling. Whitaker gebruik bogenoemde voorbeeld: verskeie skote van verskillende persone, wat praat, word geneem. Dit alles lei tot 'n finale konsep, naamlik die gerug.

Kondisionele montage

Dit verteenwoordig die ander been van die montageverhouding. Hierdie montage kan gedefinieer word as al die inhoudsproduksies wat gebaseer is op aangrensing en gelyktydigheid - anders as substantiewe montage. Nooit mag

uit die oog verloor word dat daar ook in die substantiewe montage, sekere kondisionele verhoudinge bestaan tussen die verskillende opeenvolgings wat die klem op die selfstandige naamwoord vorm. Dit word kondisionele montage genoem, omdat dit die groter inhoud, wat die kyker moet evalueer deur die blootstelling aan die eerste skoot, beïnvloed in terme van wet waargeneem word in die daaropvolgende skoot. Whitaker (1970) onderskei drie tipes kondisionele montage:

Ontvanklikheids- of predisposisionele montage

Ontvanklikheidsmontage is die mees algemene en die mees suksesvolste van alle montage. Dit funksioneer deur die kyker bloot te stel aan inligting van h latere boodskap, op h manier waarop hy ontvanklik was in h vroe-re boodskap. Dit is noodsaaklik om die effek van die ontvanklikheidsmontage te skei van die eenvoudige, lini-re en logiese verteltrant. Die filmmaker berei die kyker telkens voor op die boodskap wat kom.

Die inhoud wat gevorm word deur die samevoeging van twee verskillende skate in die ontvanklikheidsmontage, is waarneembaar en nie intellektueel nie. Dit vind spontaan plaas met die oomblik van waarneming, eerder as wanneer dit die resultaat is van die logiese manipulasie van visuele inligting. Na die eerste skoot is die kyker ontvanklik vir inligting wat kan volg, en die daaropvolgende data evalueer hy dan aan die hand van die eerste inligting.

Die filmiese simbool

Dit is algemeen bekend dat die filmmaker voordeel kan trek uit beide kulturele en literêre simbole, sonder om dit deur montage vas te stel. So beeld hy landskap trots uit en die pluk van die blom dui op die gebroke maagdelikheid. Wanneer die simbool eers geïdentifiseer is -et die simboliese, kan dit gesien word as blote toeval dat dit daar is toeval het hy hoër inslag as die gebeurde self.

Kontras

Die primêre effek van montagekontras is verskerping; die sekondêre effek is die skepping van populêre konsepte en die potensiele kontinuum. Whitaker (1970) noem die voorbeeld waar die rykes ryker blyk te wees, wanneer daar ingesny word: in hul aktiwiteite en beelde van verarming gedoekbeeld word, en dan skyn dit terselfdertyd dat die armes armer word.

Eisenstein het gesê dat montage konflik is: "If montage is to be compared with something, then a phalanx of mounted pieces, of shots, should be compared to the series of explosions of an internal combustion engine, driving forward its automobile or tractor: for similarly, the dynamics of montage serve as impulses driving toward the total film" (MacCann, 1966, p 36). Volgens Dick (1978) is montage op konflik en kontras gebaseer. Dit kan binne die skoot, toneel of in die totale film plaasvind.

DIE BASIESE BEGINSELS VAN REDIGERING

Redigering mag nooit as die finale afrondingswerk van h film beskou word nie. Soms gebeur dit wel dat h relatiewe swak rolprent reg "gedokter" kan word deur redigering. Verlengde beeldreekse en skate kan verkort word deur redigering en Alice versa (Solomon, 1972). Feldman en Feldman (1952) stel twee vereistes vir redigering: eerstens moet die skate mekaar in h tegniese en verstaanbare volgorde opeenvolg en tweedens is dit noodsaaklik om vas te stel hoe lank elke skoot op die doek moet verskyn, sodat die bestemming dit moet verstaan.

Solomon (1972) verskil in die sin dat hy s~ die twee basiese prosedures van die vervaardiging van h film, die skiet van tonele, en die versameling van skate, **is**. Die skate word aanmekaar geheg deur h beperkte aantal maniere. Hiervan is die mees algemene tegniek die snit. Negentig persent van alle verbindings bestaan deesdae uit snitte. Volgens Dick (1978) is daar vier basiese soort skote, naamlik:

- * eenvoudige snit: waar een beeld die ander vervang
 - * kontrassnit: waar twee teenoorgestelde skote mekaar o~volg
 - * parallelle snit: dit verteenwoordig twee aksies wat gelyktydig plaasvind
 - * sprongsnit: hier word die kontinuïteit verbreek en die kyker word na h onbekende aksie gebring.
- Dit impliseer dat twee verskillende skote aanme-

kaar geveg is, nadat daar h tydsverloop tussen die twee skote plaasgevind het.

Hierteenoor beskik die filmmaker oor vier algemene oorgangsfases tussen skote. Johnson (1974) noem die oorgangsfase ook beweging, wat deur die laboratorium geskep kan word.

Die indoof en die uitdoof

Die doof ("fade") is die verandering in die relatiewe graad van donkerte en beligting, die kontras, en die graad van duidelike waarneing van die visuele beeld. Volgens beide Johnson (1974) en Dick (1978) word die indoof gewoonlik in h oorgangspunt gebruik waar die doek h waarnembare donker beeld voorstel wat verbeeld word na h sigbare objek. Die uitdoof, daarenteen, impliseer weer die teenoorgsstellende.

Dit kom gewoonlik voor by die aanvang van die film, asook by die slot, of tussen een segment van die film na h ander. Wanneer daar in die algemeen van die doof gepraat word, dui dit gewoonlik op die uitdoof - waar sigbare beelde verdonker totdat die doek pikswart is (Dick, 1978).

Die meng of smelt

Dit beteken dat wanneer h skoot uitdoof en h ander indoof, die twee beelde geleidelik saam een beeld vorm, naamlik die beeld wat ingedoof word. Algemeen word na hierdie tsgniek as

meng verwys. Dick (1978) onderskei tussen twee soorte van meng, naamlik: die metaforiese meng en die vorm-meng. Eersgenoemde beteken dat wanneer twee beelde - algemeen herkenbare beelde - so saamgevoeg word, dat hul eenheid 'n simboliese gelykstelling vorm. So byvoorbeeld simboliseer die kleur groen "ry". Die woord "brood" in die volgende sinsnede: "Gee ons vandag ons daaglikse brood", simboliseer voedsel vir die dag. By vorm-meng word gewoonlik twee beelde van diesslfde vorm en kontoere weg-gesmelt om een beeld te vorm. Hierdie soort meng is makliker herkenbaar (Dick, 1978).

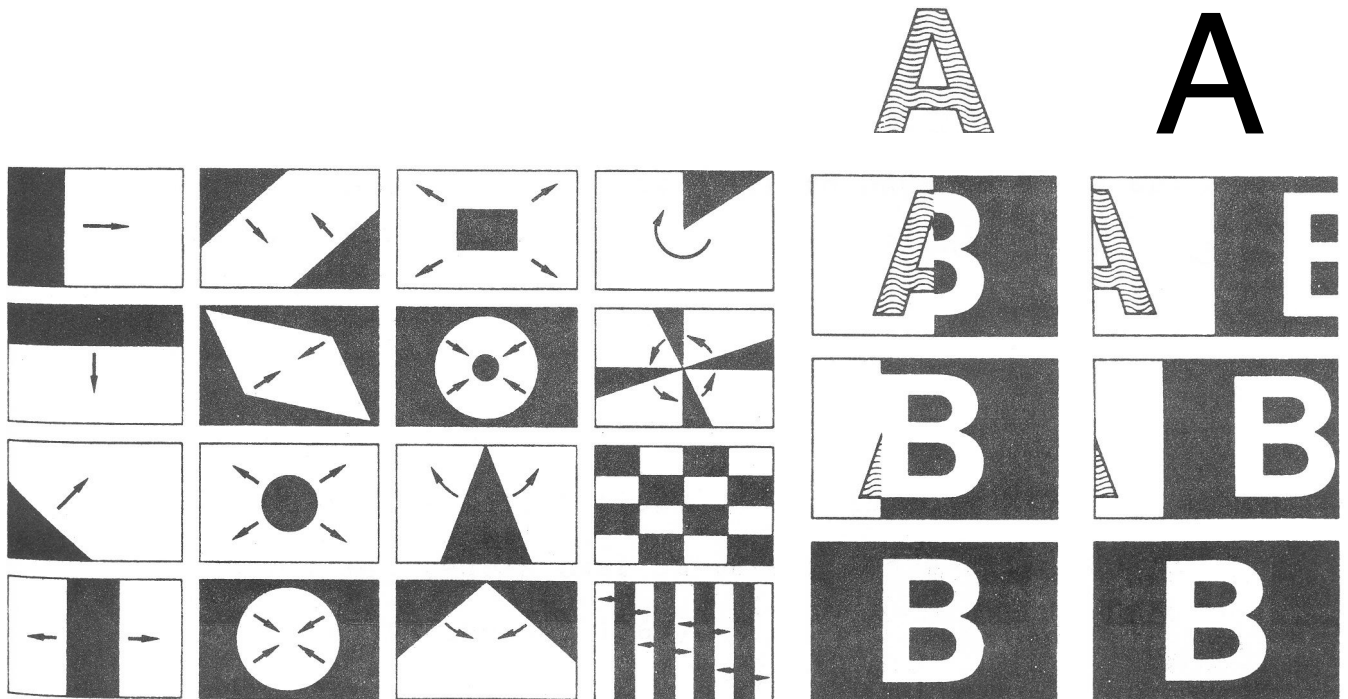
"A dissolve results when a shot that is fading in is laid over a shot that is fading out to create a link between the two" (Johnson, 1974, p 42).

Die vee

Die vee kan soos die meng toegepas word, waar een beeld deur 'n ander verplaas word. Die tegniek word vee genoem, omdat net een gedeelte van die doek weggevee word. Vergelyk Johnson (1974) se skematiese voorstelling, waar die swart gedeeltes van een punt na h ander gevee word om die wit gedeeltes te verplaas.

FIGUUR 7.1

JOHNSON (1974, p 45) SE SKEMATIESE UITEENSETTING VAN VEE

Die maskerskoot

Gewoonlik word die maskerskoot (of iris) uitgebeeld in h skoot wat "deur h verkyker" geneem is. Die beeldobjek word deur h swart agtergrond omring. Ander voorbeslde is onder meer die blik deur h sleutelgat, h gleuf in h deur en h periskoop van h duikboot. Beide Johnson (1974) en Dick (1978) onderskei tussen die binne-masker en die buite-masker.

"Irising in consists of opening up the darkened frame with a circle of light that keeps expanding until the picture fills the frame. Irising out is the opposite; it is as if darkness is seeping into the frame from all sides,

facing the diminishing picture into some part of the frame until it becomes a speck and disappears" (Dick, 1978, p 38).

SNYTEMPO TUSSEN SKOTE

In die omgewing van 1910 het Griffith begin met die opbou van verskillende tonele deur verskillende skote en dan word dit geherorganiseer tot h toneel met h lang volgorde. Griffith se tempo's was gewoonlik vinnig en kort. Van sy duidelikste voorbeelde is die sluipmoordtoneel op Lincoln in sy BIRTH OF A NATION (1915). Die toneel het slegs vyf minute geduur, waarin daar 55 verskillende skote mekaar opgevolg het (MacGowan, 1965).

Die snytempo is die visuele teenoorgestelde van die ritme in die tydslag van musiek. h Film se tempo is h samestelling van baie elemente, soos Whitaker (1970) dit noem: snytempo, musiek, dialoog, aksie en kamerabeweging. So skep h hoe tempo, dit wil s~ vinnige opeenvolging van skote, chaos, desperaatheid en die onvermoe om te kommunikeer. Daarteenoor is die stadige tempo vervelig (Spottiswoode, 1955).

Whitaker opper die vraag: "Hoe lank moet'n skoot aanhou?" Verskillende antwoorde is al op die vraag gegee, maar algemeen kan aanvaar w-rd dat h objek op die doek moet verskyn totdat die bestemming dit herken. Nou ontstaan die vraag: wannaer sal die kykers dit herken? Buite die veld van her-

kenning van die skoot, l~ di~ van kognisie of waarneming: dus, die tyd waarin die kyker die skoot evalueer. Hy evalueer die implikasie en betekenis volgens Whitaker met sy eie ervarings, belange en verbeeldinge. Hy s~ voorts dat die skoot op die doek moet verskyn tot die proses van kognisie ervaar is. Niemand gee eintlik om vir die snytempo nie. Die regisseurs soek na h perfekte snytempo en die kykers wGrd daardeur getref en ervaar dit as die veronderstejde snytempo. Bal~zs (1970) s~: "The art of cutting consists in the first place in determining the length of each shot. The length of a shot can be measured on the film strip only" (p 131). JohnslJn s~ dat die snytempo afhang van die skoot, volgorde en die reeks. Dus moet h mens in die geheel daarna gaan kyk.

Skote met baie dow8 en uitwissings sal h baie laer snytempo h~ as in gevalle waar nabyskote gebruik word, omdat dit h vinnige snytempo het (Whitaker, 1970). Bal~zs vergelyk die snit met die stDrieverteiling. Die skrywer vertel sy bestemming dinge SODS hy dit sien. Maar SDms wil hy sekere dinge volgens sy standpunt ontbloot. Dus maak hy van h subjektiewe snit gebruik, volgens sy ervaring en vi~ie am sy persoonlike stempel af te druk.

SAMEVATTING

Redigering is net so belangrik saos die skiet van die film: tog kan h film h storie vertel sander dat daar van

redigering gebruik gemaak is, of wanneer daar bloot van h geringe mate van redigering gebruik gemaak **is**. Solomon (1972) noem as voorbeeld die films voor Griffith se tydperk. Bobker (1969) s~ dat die verhouding tussen verbeelding en uitbeelding een van die belangrikste faktore in die filmredigering is. Dit is deur hierdie verhouding dat ko-munikasie bereik wJrd en die stemming van elke volgorde bepaal word.

Solomon (1972) s~ varder dat die doel van redigering nie bloot gaan am h verhalende kohesie tussen skote te vorm nie, maar prim~r gaan dit om die film kinematies uit te beeld, "••• to make the film expressive cinematically" (p 38). Montage is die enkele element wat aan die film sy kinematiese uniekheid gee. Beide Feldman en Feldman (1952) en Eisenstein (1977) het dit beklemtoon. "The full picture of the whole, as determined both by the shot and by montage, also emerges, vivifying and distinguishing both the content of the shot and the content of the montage. It is cases of this kind that are typical for cinematography" (p 19).

HOOFSTUK 8

BESPREKING EN GEVOLGTREKKING

1. INLEIDING
2. VAN LEENT (1972) SE OPERASIONELE DIMENSIES
 - Breedtedimensie
 - Hoogtedimensie
 - Dieptedimensie
3. AARD VAN ROLPRENTERVARING
4. OPSOMMING
 - Die probleem
 - Die ontwikkeling
 - Uitbeelding van die werklikheid
 - Wetenskap van tekens
 - Tydruimtelike dimensies
 - Tyd en ruimte binne die verhaal
 - Tyd en ruimte in redigering
5. BESLUIT
 - Boodskapoordraging
 - Bestemming
 - Tydruimtelike waarneming
6. AANBEVELINGS

HOOFSTUK 8

BESPREKING EN GEVOLGTEKKING

INLEIDING

Die doel van die laaste hoofstuk is om 'n opsomming van die inhoud en vorm van die studie te gee en om 'n kritiese en algemene besluit omtrent die studie, en in besonder die veld van die rolprentruimte en rolprenttyd te gee. In die hoofstuk word verduidelik waarom die studie op die vlak van Van Leent (1972) se dieptedimensie gelokaliseer word. Besondere aandag word ook gegee aan die intrapsrsoonlik-subjektiewe en onbewustelik-kognitiewe aard van rolprent-ervaring, wat juis die ervaring van tyd en ruimte so moeilik meetbaar maak.

VAN LEENT (1972) SE OPERASIONELE DIMENSIES

Daar moet in gedagte gehou word dat hierdie studis nie uit-sluitlik net op een dimensie geïdentifiseer kan word nie. Alhoewel ander dimensies ook toegepas kan word op hierdie kommunikasiekundige ondersoek, is die dieptedimensie tog as die mees geskikte beskou.

Breedtedimensie

Alledaagse probleme binne die kommunikasieverskynsel word

volgens Marais (1979) deur middel van die breedtedimensie onde-soek, veral die maatskaplike manifesterings van die kommunikasieverskynsel. Die mees algemene vorm van die ondersoek is die opname-ondersoek. Volgens Van Leent (1972) val die klem op die akkurate weergawe van die verskynsel. Betroubaarheid en ewekansige steekproewe is van belang vir h objektiewe werkswyse. Marais (1979) beklemtoon ewekansigheid ten opsigte van eenhede van studie en die resultate moet veralgemeen kan word en ekstern geldig weese

Hoogtedimensie

Die klem val hier nie op die antwoord op h praktiese vraag nie, maar volgens Marais (1979) op die prim-re en eksplisiete uitbou van teorie. Van Leent (1972) stel dit so: "••• maar het is karakteristiek voor de tweede dimensie dat de problemen niet in een maatschappelijk, maar in een theoretisch spanningsveld ontstaan" (p 46).

Wanneer oorsaaklike verbande ondersoek word, word voorkeur aan die eksperimentele navorsingsopset gegee. Van Leent (1972) s- dat die verskynsel spesiaal vir die doel van h bepaalde ondersoek opgeroep word, terwyl die omgewing saver moontlik gekontroleer word. Kenmerkend van di-dimensie is die teorievorming. Veral die hipoteties-deduktiewe teorievorming, waarin die teorie opgebou word uit h beperkte aantal elemente, Faktore of veranderlikes deur die sistematiese toetsing van h reeks hipoteses.

Dieptedimensie

Marais (1979) verduidelik dat verwag kan word dat toene-
mend op die dieptedimensie geopereer sal word. Van Leent
(1972) s~ dat di- dimensie die verskynsel self deurdring
op soek na die kern, die essensie en die diepste betekenis
daarvan. h Dieptebenadering wat volgens Marais (1979) in
kommunikasiekunde voorkom, is byvoorbeeld die semiologie-
strukturele benadering van Peters se werk oar beeldkom-
munikasie.

Uiteraard is hierdie studie h diepte-onderzoek am van die
oppervlakkige na die diepere sin van die verskynsel te'
beweeg; weI am die volgende redes: h opname-onderzoek
sal nie aangewese wees nie, omdat alle begrippe random
tyd en ruimte, redigering, semiologie, ens. aan die res=
pondente verduidelik sou moes word. Omdat bogenoemde
begrippe so h wye veld van beeldkommunikasie dek, sal dit
baie tyd in beslag neem am die begrippe aan die steekproef
te verduidelik. Dan is daar oak geen sekerheid dat al
die persone die begrippe duidelik verstaan en dieselfde
betekenis daaraan heg nie.

Die hoogtedimensie (die eksperiment of oorsaak en gevolg)
word oak nie as die aangewese dimensie van onderzoek be=
skou nie, omdat hierdie studie nie die kousale verbande
van die begrippe soos genoem onderzoek nie. Om navorsing
van die kousale verbande van die begrippe te doen, sal h

vermorsing van tyd wees en daar sal ook afgewyk word van die doel van hierdie verhandeling.

AARD VAN ROLPRENTERVARING

Gombrich (1972) sê dat daar nie 'n onskuldige oog is nie. Wanneer 'n mens iets wil visualiseer kan 'n persoon onmoontlik alles weergee wat hy sien, omdat die werklikheid te kompleks en te ryk is aan detail. Binne die konteks van waarneming van die werklikheid het elke individu die normatiewe keusevryheid om waar te neem wat hy wil. Net so het die rolprentregisseur die vrye keuse om die werklikheid deur 'n bepaalde soort modifikasie van tyd en ruimte aan sy bestemming oor te dra; vandaar die subjektiwiteit in die waarnemingsproses.

Hochberg (1978) stel die geestelike konstruksie as 'n belangrike element in waarneming. King (1979) verduidelik vyf basiese beginsels van waarneming:

* Waarneming is subjektief en beperk, omdat dit 'n geestelike proses is. Volgens laasgenoemde outeur is die ontvanger 'n aktiewe deelnemer aan die proses. "The principle of subjectivity reminds us that when we talk about what something is or how something is, we are really talking about what (or how) it seems to us" (King, 1979, p 94).

* 'n Mens leer om waar te neem en ook wat om waar te neem. Hier onderskei King (1979) dat kondisione-

- ring van kultuur tot kultuur verskil.
- * Waarneming omsluit ook betekenis. Mens assosieer betekenis met sensasies wat eindig in h idee of interpretasie.
- * Mens poog voortdurend om waarneming stabiel te hou, en probeer geestlike aanpassings te maak, om te verhoed dat die indruk wat van h bepaalde objek verkry is, nie maklik verander nie. "The principle of stability refers to the mental adjustments that we make to keep our perception of something from changing just because the stimuli we are receiving give the illusion of change" (King, 1979, p 95).
- * Die individu is voortdurend besig om waarnemings te organiseer en dieselfde waarnemings te groepeer. Volgens King (1979) was Festinger (1957) die eerste navorser wat bevind het dat verhoudings tussen konsepte konsonant (in balans) of dissonant (onbalans) kan wees.

Pace, Peterson en Burnette (1979) sê dat die mens voortdurend besig is om selektief waar te neem. King (1979) beweer dat wanneer h persoon in aanraking kom met inligting wat teenstrydig met die wêreldsiening, wat hy vir homself reeds gekonstrueer het, is, ervaar daardie persoon kognitiewe dissonansie.

Arnheim (1979) s~ dat wanneer h mens waarneming ondersoek, die navorser by stimuli moet begin. Volgens Barker (1981) kan stimuli in intrapersoonlike kommunikasie verdeel word in interne en eksterne stimuli. Intern deur die sensustel= sel binne die liggaam en ekstern, deur stimuli van buite die liggaam. "The pictorial nature of a stimulus, jUst like beauty, lies in the eye of the beholder" (Deregowski, 1980, p 97).

Volg^{ens} Vernon (1977) en Monaco (1978) beweeg die mehslike oog altyd rand am die totale omvang van h objek waar te neem. Die funksie verskil van peragoon tot persoon. Die intrapersoonlik-subjektiewe en onbewustelik-kognitiewe aard van rolprentervaring maak die wetenskaplike meting daar= van moeilik. Elke individu ervaar dinge anders, kulture ervaar dinge anders; daarom aou dit moeilik wees am resul= tate te kon veralgemeen, wat h nadeel vir hie~die studie op die breedte-, sowel as die hoogtedimensie inhou.

OPSOMMING

Om die opsomming sistema ties te hou, word elke hoofstuk kortliks afsonderlik behandel.

Die probleem

In die eerste hoofstuk is algemene beskrywing van die belang= rikheid van beeldkommunikasie gegee. Daar is aandag gegee

aan die proses van beeldkommunikasie en hoe die rolprent by die proses inskakel. Monaco (1977), Peters (1978) en Basson (1981) stem saam dat die speelprent deel van massakommunikasie is en die sender van die boodskap nie altyd identifiseerbaar is nie.

Twee aannames is in die hoofstuk gemaak. Eerstens dat die rolprent h uitbeelding van die werklikheid is, wat aan die kykers oorgedra word. Tweedens dat as sodanig, die rolprent beskou word as h kommunikasievorm. Breitrose (1973) beskryf die proses as bestaande uit "••• recording image, photographically, selecting and reordering these images ... " (p 560). Dadelik kan gevra word hoe die regisseur daarin slaag om die greep uit die werklikheid sinvol aan die bestemming oor te dra, wanneer hy die beeldreeks uitsoek en orden binne h bepaalde tydsverloop? Teoretici verskil in hul benaderings ten opsigte van rolprenttyd en rolprentruimte: Mascelli (1968) en Johnson (1974) klassifiseer filmtyd in die verlede, hede en toekomstige, Balzs (1970) beweer egter dat daar nie van verskillende rolprenttye gepraat kan word nie. Daar is tot die gevolg gekom dat daar wel verskillende rolprenttye bestaan, maar dat die enkeling die subjektiewe rolprenttyd ervaar asof dit "nou" voor hul oë afspeel.

Die ontwikkeling

Hoofstuk twee het gehandel oor die historiese ontwikkeling van

die rolprent. Die aandag is ook gevestig op die verandering in die benaderings ten opsigte van die uitbeelding en afbeelding van objekte. Nadat die fotografiese afbeeldingsaspekte bemeester het, is eksperimenteer met die uitdrukking van h bepaalde atmosfeer.

Die lengte van speelfilms in die algemeen is nie langer as 120 minute nie (Eidsvik, 1978). Aanvanklik was die films te kort gewees en is die gebeure agterstevoor teruggespeel tot die genot van die kykers. Nadat die verhaal-element bygevoeg is, kon die eeu-oue wens vervul word naamlik om h stories visueel uit te beeld.

Tegnologies het die rolprent steeds ontwikkel; beters tegniska is toegepas om spesiale effekte te verkry, klank is vervolmaak, kleur is bemeester en beligting as uitdrukingsfunksie is vervolmaak. Dit blyk asof die rolprent sy plafon bereik het, betreffende die tegniese ontwikkeling.

Uitbeelding van die werklikheid

In hoofstuk drie is die aanname wat in hoofstuk een gemaak is, breedvoerig bespreek. Oorsigtelik is aandag gegee aan visuele persepsie. Daar is in dis besonder na Asch (1956) se eksperiment verwys, en is tot h gevolgtrekking gekom dat groepsdruk h invloed op die individuele waarneming kan hê.

Sou die rolprent h wetenskap of h kunsvorm wees? Gevolglik is aangedui dat die rolprent h kunsvorm is omdat kuns beskou word as h soort uitdrukkingsvaardigheid. Die rolprentmaker ervaar gebeure vanuit sy leefwyse. Die term "werklikheid" is breed omskryf om ooreen te stem met die fisiese, geestelike en emosionele w-reld waarbinne die kunstenaar homself bevind.

Wetenskap van tekens

Bathes (1979 a), Carroll (1980) en Todorov (1982) stem saam dat semiologie algemeen aanvaar word as die wetenskap van tekens. In hoofstuk vier is h verskil tussen die begrippe semiotiek en semiologie aangedui. h Storie word visueel o-gedra, deur die opname en samevoeging van beelde of beeldtekens.

Samevattend is ges- dat daar wel h verskil tussen die spreektaal en rolprenttaal is. Die taal van die beeld is gemotiveerd, terwyl spreektaal arbitr-r is. Hierdie verskille tussen die beeldtaal en natuurlike taal is hoofsaaklik aan die hand van Fourie (1978) gedoen. Teoretici stem saam oor die feit dat daar h besliste eiesoortige kodesisteen van die rolprent bestaan, maar oor die aard en grense van so h kodesisteen is daar verskille.

Tydruimtelike dimensies

In hoofstuk vyf is die aandag gevestig op die algemene dimensies van rolprenttyd en rolprentruimte. Omdat die ruimtelike ontwerp van die film by die visuele proses begin, is ook in die hoofstuk stilgestaan by die begrip, visie. Belangrik is die feit dat die verhandeling nie gaan om fisiese ruimte nie, maar die ervaring van verskillende plekke.

Konsensus bestaan tussen navorsers dat rolprentruimte deur beweging gedefinieer word, daarom is die verskillende soorte beweging bespreek. Tyd, binne die film, kan verdeel word in die objektiewe (werklike tyd) en die psigologiese tyd of die kyker se subjektiewe ervaring daarvan. Gevolglik is volstaan met die siening dat tyd en ruimte interafhanklik van mekaar is - die een is h voortsetting van die andere

Tyd en ruimte binne die verhaal

Speelfilms word volgens Luhr (1977) gemaak om verkoop te word en om in die deursnee mens se verwagtingsraamwerk te val. In hoofstuk ses is die verskillende maniere van vertelwyses ondersoek, want soms is die wyse waarop die storie vertel word belangriker as die verhaal self.

Johnson (1974) se vier algemene metodes van vertelling, naamlik die aaneenlopende, gelyktydige, parallelle en

spiraalvormige is voldoende geag vir die hoofstuk. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die vertelswyse belangrik is, maar die aaneenlopendheid van die verhaal is belangriker, omdat dit 'n narratiewe gesl. vorm. Dus is daar veral klem gel. op Mascelli (1968) se beskouing van tydruimtelike kontinuïteit.

Tyd en ruimte in redigering

Die film bestaan letterlik uit 'n samevoeging van skote, beeldreekse, tonele en sekense. Daarom is aan die begin van hoofstuk sewe aan hierdie aspekte aandag gegee.

'n Kort historiese oorsig van montage is gegee as aanloop tot Eisenstein en Whitaker se teorieë. Die aksent van die hoofstuk is veral geplaas op die verbindings tussen verskillende skote. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die tegnieke waarop skote vasgeheg en gesny word, 'n belangrike rol in redigering speel. Dit is hierdie oorgange wat die verbinding tussen die verskillende tydruimtelike eenhede bewerkstellig.

BESLUIT

Die gevolgtrekking wat gemaak kan word na afloop van die studie, is vanselfsprekend: die filmmaker het sekere tyd en ruimtelike probleme wat oorbrug moet word om sy boodskap suksesvol te kan oordra. Hierdie besluit kan veral

op drie maniere geoperasionalisier word: (i) Boodskap-oordraging moet in ag geneem word, (ii) h deeglike kennis van die bestemming word vereis en (iii) die hele konssp van tydruimtelike waarneming moet in gedagte gehou word.

Boodskapoordraging

Die reghisneur speel h belangrike rol in die besluitnemingsproses oor hoe hy die boodskap gaan oordra. Die hele gedagte van suksesvolle redigering kom hier ter sprake, en meer spesifiek gaan dit om die samevoeging van beelde.

Die filmmaker moet h deeglike kennis van sy medium h~, asook van die metodes van samevoeging van beelde. Hy moet dok in staat wêes om sy storie logies en met h aaneenlopendheid te kan visualiseer. Veral wanneer nie-verbandhoudende skate en sekense mekaar opvolg.

Bestemming

Die teaterganger moet in gedagte gehou word by die boodskapformulering, en daar mag geen twyfel bestaan oor sy interpretasievermoe nie. Die veld van perseptuele waarneming is te wyd in omvang om alles van die begrip in die verhandelinge te noem, maar tog kan die gevolgtrekking gemaak word dat elke individu objektie anders waarneem.

Hoewel dit blyk dat die film tegnologie sy plafon bereik

het, kan die filmmaker nie bloot aanneem dat die kyker die filmiese tegnieke verstaan nie.

Tydruimtelike waarneming

Binne die filmiese konteks word gebeure oudiovisueel uitgebeeld, met die beklemtoning eerder op die visuele. Soos reeds aangedui, bestaan daar kulturele, sowel as individuele probleme rondom persepsie van tyd en ruimte.

Die kunstenaar, skepper of filmmaker dra h subjektiewe "werklikheid" aan die bestemming oar, wat op hul beurt weer die gebeure subjektief interpreteer. Hierdie werklikheid word ervaar asof dit in die teenswoordige tyd afspeel, en kan daar dus net van h kinematiese tyd gepraat word, mits die gebeure mekaar logies en aaneenlopend opvolg.

Dit is belangrik dat die filmmaker nie tyd en ruimte as afsonderlike konsepte beskou nier maar as elemente wat interafhanklik van mekaar is. Beweging is die enkele komponent wat tyd en ruimte verbind en word volstaan met Kracauer (1979) se stelling: "Movement is the alpha and omega of the *medium*" (p 158).

AANBEVELINGS

- * Nuwe mediums en tegnologiese vooruitgang soos Martin (1978) beweer, veroorsaak nie noodwendig die ondergang

van ouer media nie: "Television did not kill radio or motion **pictures** ... " (Haigh, 1981, p 3). Die vervaardiger wend homself eerder op die filmtegniek aan, en nie soseer op die video- of TV-tegnieke, wanneer h film vervaardig word.

- * Omdat die kommunikator in die massakommunikasie se doel is om niemand toegang tot die boodskap te ontnem nie (Puth, 1980, p 131), blyk dit noodsaaklik om die algemene kykerspubliek op te voed om die taal van die beeld beter te verstaan en te begryp. Die wens sou hier wees om soos Basson (1981) beklemtoon, h aantal spesialiseringstydskrifte met volwasse rolprentresensente daar te stel.
- * Die aanmoediging van rolprentopleiding (met h teoretiese inslag) vir filmmakers. McLuhan (1968) se filosofie van sosiale verandering bevraagteken die menslike beheer oor tegnologie: "By understanding the media, we become conscious of our victimization and develop strategies for intelligent survival" (Orvell, 1982, p 26).
- * Teoretiese navorsing, veral oor die tegniese aspekte, is h leemte in beeldkommunikasie en die navorser moet eerder die kern van die verskynsel ondersoek, as die maatskaplike manifestering van die kommunikasiever-skynsel.

Die doel van hierdie ondersoek was om die probleme random tyd en ruimte te identifiseer en te eksploiteer, en word die hoop uitgespreek dat hierdie verhandeling kan dien as 'n basis vir verdere relevante navorsing.

ABSTRACT

The purpose of this study is to identify and explore the problems surrounding time and space as narrative elements of the narrative film. Theorists differ in their views on cinematic tenses. Some claim there is only one specific time - the time the viewers perceive the events as they are taking place "now" before their eyes. Others classify time in "true" and cinematic time with a past, present and future tense.

For the purpose of this study the allocation of space is the perceiving of different places and not physical space. The question now arises: how does the director link the different images, shots, sequences and scenes together without any discontinuity and within the limited time?

Due to the fact that the interpersonal, subjective and unconscious-cognitive nature of film perception makes the testing of time and space difficult, the methodology used in this study is Van Leent's depth dimension.

The result of this inquiry is that there exists no golden rule on film editing at present but that there is room for improvement in the application of film techniques so that better continuity in the story is created. The

director must know his medium and the destination of his message.

Finally, a number of proposals were put forward on how to improve the cinematic technique of story-telling in order to make the message more perceptible to the audience.

VERWYSINGS

A

- Andrew, J D (1976) The Major Film Theories: an Introduction. Londen : Oxford University Press.
- Andrew, J D (1977) To Step Beyond Semiotics. In Quarterly Review of Film Studies : 2, pp 33 - 42.
- Arnheim, R (1969) Film as Art. Londen: Faber en Faber.
- Arnheim, R (1979) On order, simplicity and entropy. In Malina F J Visual art, Mathematics and Computers. Oxford: Pergamon Press. pp 40 - 42.
- Armes, R (1975) Film and Reality, An Historical Survey. Middlesex: Pelican Books.
- Asch, S E (1956) Studies of independence and conformity: a minority of one against a unanimous majority. Psychological Monographs : 70/9.
- Aucamp, H (1983) "Verspeelde Lengte" is groot artistieke deurbraak. In Die Burger: 23 Maart, p 20.

B

- Bal-zs, B (1970) Theory of the Film. New York Dover Publications.
- Basson, A F (1981) Rolprentresensies: h Kwalitatiewe en Kwantitatiewe ontleding. Ongepubliseerde M.A.-Verhandeling : Bloemfontein, UOVS.

- Barker, L L (1981) Communication. Englewood Cliffs
Prentice-Hall, Inc., twssde uitgawe.
- Barthes, R (1979 a) Mythologies. Londen Paladin
Granada Publishing.
- Barthes, R (1979 b) Image, Music, Text. Glasgow
Fontana.
- Bazin, A (1968) The evolution of film language. In
Graham, P The New Wave. Londen: Secker & Warburg.
- Bazin, A (1971) What Is Cinema: Volume II. Londen:
University of California Press.
- Beja, M (1979) Film And Literature. New York: Longman.
- Berger, A A (1980) Film And Society. Londen: Trans=
action Books.
- Blumenburg, R M (1975) Critical Focus: An Introduction
To Film. Belmont: Wadsworth Publishing Co.
- Bobker, L R (1979) Elements of Film. New York Har=
court, Brace, Janovich, derde uitgawe.
- Bondi, H (1970) The Movies. Landen : Cavendish Books Ltd •
- Boggs, J M (1978) The Art of Watching Films: A Guide
To Film Analysis. Londen: Benjamin/Cummings.
- Breitrose, H S (1973) Film as Communication. In
Pool, I de S, e a Handbook of Communication.
Chicago: Rand McNally College Publishing Co. PP 559 -
576.
- Buckle, F G (1970) The Mind And The Film. New York
Arno Press.
- Burgin, V (1975) Photographic Practise And Art Theory,
Deel III. Studio International. Aug. 1975. P 42 - 44.

C

- Carrol, J M (1980) Toward a Structural Psychology of Cinema.
New York: Mouton Publishers.
- Cassata, M B en Asante, M K (1979) Mass Communication: Principles And Practices. New York: MacMillan
- Chatman, S (1977) Discussion of Gilbert Harman's Paper,
"Semiotics And The Cinema". Quarterly Review Of Film Studies : 2. pp 25 - 33.
- Cohen, K (1979) Film And Fiction / The Dynamics Of Exchange. Londen: Yale University Press.
- Culler, J (1976) Saussure. Sussex: The Harvester Press.

D

- Deregowski, J B (1980) Illusions, Patterns and Pictures.
London: Academic Press.
- Dick, B F (1978) Anatomy of Film. New York st Martin's
Press.

E

- Earle, W (1979) Revolt against realism in the films. In
Mast, G en Cohen, M Film Theory and Criticism. New
York: Oxford University Press. pp 33 - 44.
- Eco, U (1977) On The Contibution Of Film To Semiotics.
Quarterly Review Of Film Studies: 2. pp 1 - 15.

- Eidsvik, C (1978) Cin literacy Film Among The Arts. New York Horizon Press.
- Eisenstein, S (1977) The Film Sense. Londen Faber and Faber.
- Ellis, J C (1979) A History of Film. Englewood Cliffs Prentice-Hall.
- Emery, E, Ault, P H en Agee, W K (1975) Introduction To Mass Communications. New York : Dodd, Mead & Company, vierda uitgawe.
- Erasmus, P F en Pelser, J J (1973) Die Rolprent As Massakommunikasiemedium. Pretoria: R G N, Komm 4.

F

- Fauconnier, G (1975) Mass Media And Society. Leuven Universitaire Pers.
- Feldman, H en Feldman, J (1952) Dynamics of The Film. New York : Hermitage House.
- Fell, J L (1975) Film: An Introduction. New York Praeger Publications.
- Fisher, B A (1978) Perspectives On Human Communication. New York : MacMillan.
- Fielding, R (1968) The Technique of Special Effect Cinematography. New York: Hasting House
- Fiske, J en Hartley, J (1978) Reading Television. Londen : Methuen.

Fourie, P J (1978) Bee Ide teen apartheid: h Semiologiese analise van die retoriese werking in die fotoportefeulje: "Southern Africa - the imprisoned Society". Ongepubliseerde M.A.- verhandeling, Potchefstroom : P.U. vir C H O.

Fourie, P. (1982) Interkulturele Probleme In Beeldkommunikasie. In Communicare. Bloemfontein: SAKOMM
PP 60 - 73.

G

Gianetti, L D (1981) Masters of The American Cinema.
Englewood Cliffs: Prentice-Hall.

Gianetti, L D (1982) Understanding Movies. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, derde uitgawe.

Gillian, G (1982) From Sign to Symbol. Sessex: Harvester Press.

Gombrich, E H (1972) Art and Illusion. Londen Phaidon, vierde druk.

Gordon, G N (1980) Erotic Communications: Studies in Sex, Sin and Censorship. New York : Hastings House.

Groenewald, H J (1979) Ontmoeting in interpersoonlike Kommunikasie met toepassing op interkulturele kommunikasie. Bloemfontein: Ongapubliseerde proefskrif, UOVS.

Guirand, P (1971) Semiology. Londen: Routledge & Keagan Paul.

H

- Harman, G (1977) Semiotics And The Cinema: Metz And Wollen. In Quarterly Review Of Film Studies; 2. pp 15 - 25.
- Haigh, R W ,Gerbner, G en Byrne, R B (1981) Communications In the Twenty-first Century. New York : John Wiley.
- Harrington, J (1973) The Rhetoric Of Film. New York Holt, Rinehart & Winston.
- Harrington, J (1977) Film And! As Literature. New Jersey: Prentice-Hall.
- Hawkes, T (1978) Structuralism And Semiotics. Londen Methuen.
- Hiebert, R E ,Ungurait, D F en Bohn, T W (1979) Mass Communication. Londen: Longman.
- Hochberg, J (1978) Art and Perception • .IQ Carterette, E C en Friedman: Handbook of Perception. New York : Academic Press. pp 225 - 258.
- Hurt, J (1974) Focus On Film And Theatre. New Jersey Prentice-Hall.

J

- Jacobs, L (1970) Introduction To The Art Of The Movies. New York : Octagon Books.
- Jarvie, J C . (1970) Towards A Sociology Of The Cinema. Londen : Routledge & Kegan Paul.

- Jinks, W (1971) The Celluloid Literature: Film In The Humanities. Beverly Hills: Glencoe Press.
- Johnson, L F (1974) Film Space Time Light And Sound. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Joubert, D D en Steyn, A F (1976) Groepsdinamik~. Stellenbosch : Universiteits-Uitgewers, derde druk.

K

- King, R G (1979) Fundamentals Of Human Communication. New York : MacMillan.
- Kracauer, S (1979) Theory of Film. New York Oxford University Press.

L

- Le Raux, A en Fourie, L (1982) Filmverlede. Pretoria Universiteit van S A.
- Lindekens, R (1972) Inleiding Tot [en Analyse Van Boodschappen Volgens Strukturele, Linguïstische Metode. Leuven : Katolieke Universiteit.
- Luhr, W en Lehman, P (1977) Authorship And Narrative In The Cinema. New York: Capricorn Books.

M

- MacCann, R D (1966) Film: A Montage Of Theories. New York: Dutton.

- MacGowan, K (1965) Behind The Screen. New York Dell Publishing.
- Madsen, R P (1973) The Impact Of Film. New York Macmillan.
- Manchel, F (1974) Film Study: A Resource Guide. Rutherford Fairleigh Dickinson University Press.
- Manvell, R (1946) Film. Londen: Penguin Books.
- Marais, H C (1979 a) Kommunikasiekunde: h Navoringsperspektief. Bloemfontein: Ongepubliseerde Intereerede.
- Marais, H C (1979 b) Kommunikasie In Kleingroepe. Bloemfontein : P J de Villiers.
- Mascelli, J V (1968) The Five cis Of Cinematography. Hollywood : Cine / Grafic
- Mast, G en Cohen, M (1979) Film Theory And Criticism. Londen : Oxford University Press.
- McConnell, J V (1974) Understanding Human Behavior. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- McLuhan, M (1968) Understanding Media. Londen: Routledge & kegan Paul, Ltd, vierde druk.
- Medhurst, M J (1982) Hiroshima, Mon Amour: From Iconography to Rhetoric. ~ The Quarterly Journal of Speech: Vol 68 no 4.
- Mersham, G (1982) The Role Of The Pictorial sign In Intercultural Communication. Unizulu: November, 1982.
- Metz, C (1974) Film Language: A Semiotics Of The Cinema. New York: Oxford University Press.

- Michael, P (1980) The Great American Movie Book. New Jersey Prentice-Hall,
- Millerson, G (1972) The Technique of Television Production. Landen: Focal Press.
- Monaco, J (1977) How to Read A Film. New York Oxford University Press.
- Montagu, I (1964) Film World, A Guide To Cinema. Londen PengUin Books.
- Murphy, R D (1977) Mass Communication And Human Interaction. Boston: Houghton Mifflin.
- Meyers, B L (1970) The Movies. Londen Marshall Cavendish.

N

- Nicoll, A (1966) Film And Theatre. IRR MacCann, R D Film A Montage Of Theories. New York: E P Dutton. PP 113 - 123.
- Nichols, B (1976) Movies And Methods, An Anthology. Los Angeles: University of California.

O

- Orvell, M (1982) Another Look At Marshall Mcluhan. ID. Dialogue: 58 / 4, PP 24 - 29.

P

- Pace, R W, Peterson, B D en Burnett, M D (1979) Techniques For Effective Communication. Landen: Addison-Wesley.
- Panofsky, E (1979) Style And Medium In The Motion Pictures. IRR Mast, G en Cohen, M: Film Theory And Criticism. Londen : Oxford University Press.

- Perkins, V F (1978) Film As Film. Harmondsworth Penguin Books.
- Peters, J M (1961) Teaching About Film. Switzerland UNESCO.
- Peters, J M (1972) Theorie van de Audiovisuele Communicatie. Groningen : H D Tjeenk Willink.
- Peters, J M (1973) Retoriek van de Communicatie. Groningen H D Tjeenk Willink.
- Peters J M (1974) Roman En Film. Groningen H D Tjeenk Willink.
- Peters J M (1978) Pictorial Communication. Kaapstad David Phillip.
- Pudovkin, V I (1958) Film Technique And Film Acting. Landen: Vision/Mayflower, memorial edition.
- Puth, D (1976) Inhoudsanalise Van Suid-Afrikaanse Rolprente (1972-1974) Met Spesifieke verwysing na die toepassing van Peters se teorie van Beeldkommunikasie. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Johannesburg: RAU.
- Puth, G (1980) Die Proses. Irr Marais, H C et al, Aspekte van massakommunikasie. Bloemfontein: P J de Villiers PP 23 - 39.
- Puth, G (1981) A Functional Model And A Componental Analysis of Advertising As Communication. Bloemfontein: Ongepubliseerde proefskrif, UOVS.

R

- Reynertson, A F (1975) The Work Of The Film Director. Landen : Focal Press.

- Rissover, F en Birch, D C (1977) Mass Media And The Popular Arts. New York : McGraw-Hill.
- Roelofse, J J (1982) Signs And Significance. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Rosenblatt, S B , Cheatham, T R en Watt, J T (1977) Communication In Business. Englewood Cliffs : Prentice-Hall
- Rotha, P (1951) The Film TIII Now. Londen Vision.

S

- Sandman, PM, Rubin, D M en Sachsman, D B (1976) Media. New Jersey: Prentice-Hall.
- Severin, W J en Tankard, J W (1979) Communication Theories. New York : Hastings House Publishers.
- Schickel, R (1965) Movies. Landen: MacGibbon & Kee.
- Scott, J F (1975) Film, The Medium And The Maker. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Silverstone, R (1981) The Message Of Television. Landen : Heinemann Educational Books.
- Sitney, P A (1979) Visionary Film: The American Avant - Gards. New York: Oxford University Press, twsede uitgawe.
- Solomon, S J (1972) The Film Idea. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Spottiswoode, R (1955) A Grammar of Film. Londen Faber & Faber.

- Sontag, S (1978) On Photography. New York Farrar, Strauss & Giroux, vierde druk.
- Sontag, S (1979) Film and theatre. ID Mast, G en Cohen, M. Film Theory And Criticism. New York: Oxford University Press. PP 359 - 377.
- staples, D E (1973) The American Cinema. Washington USA Information Agency.
- Stephenson, R en Debrix, J R (1978) The Cinema As Art. Middlesex Penguin Books.
- Strauss, D F M (1980) Enkele Opmerkinge oar Die Studiegebied Van Die Kommunikasiekunde. ID Communicare. 1 (1). PP 24 - 33.

T

- Tan, A S (1981) Mass Communication Theories And Research. Columbus : Grid Publishing, Ina.
- Tomaselli, K G (1980) Semiotics of Film: An investigation of some influences on the language of Film. Ongepubliseerde M A - verhandelihg, Johannesburg: Wits.
- Tomaselli, K G (1981) Semiotics, Semiology and Film. In Communicare. 2(1). PP 42 - 62.
- Todorov, T (1982) Theories Of The Symbol. Oxford Basil Blackwell.
- Tudor, A (1974) Image And Influence. Landen George Allen & Unwin.

V

- Van Leent, J A A (1972) Sociale psychologie in drie dimensies. Utrecht: Uitgeverij het Spectrum N V, sesde druk.
- Van Iyl, J A F en Tomaselli, K G (1977) Media And Change. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Vernon, M D (1977) The Psychology Of Perception. Meddlesex : Penguin.

W

- Whitaker, R (1970) The Language Of Film. Englewood Cliffs : Prentice-Hall.
- Willis, J (1980) Screen World. Landen Frederick Muller, 31.
- Wolf, W (1979) Landmark Films. Landen Paddington Press, Ltd.
- Wollen, P (1969) Signs And Meaning In The Cinema. Landen Secker en Warburg.

I

- Iettl, H (1973) Sight Sound Motion, Applied Media Aesthetics. Belmont: Wadsworth.
- Iimmer, A en Iimmer, F (1978) Visual Literacy In Communication: Designing For Development. Tehran Hulton.

