

1982059176



U.O.V.S. - BIBLIOTEK

198205917601220000019



HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHED E UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

ROLPRENTRESENSIES:

'N KWALITATIEWE EN KWANTITATIEWE ONTLEDING

DEUR

ANSKÉ F. BASSON (NÉE GROBLER)

VERHANDELING

VOORGELEË TER VERVULLING VAN DIE VEREISTES VIR DIE GRAAD

MAGISTER ARTIUM
(KOMMUNIKASIEKUNDE)

IN DIE

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

AAN DIE

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

STUDIELEIER: DR. G. PUTH
MEDE-STUDIELEIER: DR. H.C. MARAIS

DESEMBER 1981

21-04-1982

21-04-1982

KLA

T 791.43015 BAS

No.

BIBLIOTEK

Opregte dank aan *elkeen* wat hierdie verhandeling moontlik gemaak het.

Besondere dank aan my man Deon, ouers Koos en Bets Grobler, tikster Elna Zijlstra, en vir die proefleeswerk, Carin Combrink. Besondere dank ook aan die studieleiers vir waardevolle leiding.

VERKLARING

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


.....
A.F. BASSON

DESEMBER 1981

INHOUD

HOOFSTUK	BLADSY
1. ALGEMENE INLEIDING	
Rolprentontwikkeling	1
Rolprent as studierrein	3
Die kommunikasiekundige perspektief	4
Probleemidentifisering	5
Doeloriëntering	8
Doelformulering	9
Plan van studie	9
2. PROBLEEMSTELLING	
Inleiding	11
Rolprent as kommunikasieproses	11
Rolprent as kodesisteam	22
Verskille tussen die kodesisteme van taal en van rolprent	33
Die rol van rolprentresensies	37
Samevatting	37
3. DIE AARD EN FUNKSIES VAN RESENSIES	
Inleiding	39
Die uitbeelding van die werklikheid	39
Rolprent as kuns	46
Kuns- en vermaaklikheidsrolprente	49
Die verskil tussen die teater en die rolprent	51
Literêre beoordeling	57
Rolprentbeoordeling: subjektief of objektief?	59
Beoordeling deur rolprentresensies	67
Die dilemma van rolprentbeoordeling	74
Samevatting	78
4. TEORIEË VAN ROLPRENTBEOORDELING: 'N LITERATUUROORSIG	
Inleiding	80
Raamwerke van beoordeling	85
Oorkoepelende indeling	85
Samevatting	106

5.	KRITERIA VIR ROLPRENTBEOORDELING	
	Inleiding	107
	Beoordeling vanuit 'n bepaalde teoretiese kader	107
	Kriteria vir die bepaling van 'n teoretiese raamwerk	108
	Meerdere beoordelingsteorieë	114
	Indikatore binne die raamwerk van beoordelings-teorieë	114
	Samevatting	117
6.	KOMMUNIKASIEKUNDIGE IMPLIKASIES	
	Inleiding	119
	Die resensie as tussenstadium in die kommunikasieproses	119
	Die verhouding medium tot boodskapsinhoud	122
	Die rolprent as boodskap	124
	'n Kommunikasiekundige model van rolprent-resensering	131
	Empiriese navorsing oor rolprentkommunikasie	133
	Samevatting	136
7.	ONDERSOEK I - KOMMUNIKATOR: ONDERSKEID TUSSEN RESENT EN KRITIKUS	
	Rasionaal	138
	Metode	139
	Hipoteses	142
	Statistiese ontledings	143
	Resultate	143
	Bespreking	159
	Gevolgtrekking	163
8.	ONDERSOEK II - BOODSKAP: ONTLEDING VAN ROLPRENTRESENSIES	
	Rasionaal	164
	Metode	165
	Hipoteses	168
	Statistiese ontledings	169
	Betroubaarheid van die kodering	169
	Resultate	170
	Bespreking	187
	Gevolgtrekking	191

9.	ONDERSOEK III - ONTVANGER: DIE EFFEK VAN ROLPRENTRESENSIES	
	Rasionaal	193
	Onderzoek	193
	Hipoteses	195
	Statistiese ontledings	195
	Resultate	195
	Bespreking	198
	Gevolgtrekking	199
10.	GEVOLGTREKKING, BESLUIT EN AANBEVELINGS	
	Inleiding	201
	Gevolgtrekking	202
	Besluit	203
	Aanbevelings	208
	VERWYSINGS	210
	BYLAE A	219
	BYLAE B	224
	BYLAE C	227
	BYLAE D	228

SUMMARY

The purpose of the present study was to determine the standard and the nature of film reviews in South Africa. This was done in two phases: Firstly the general requirements and functions of film reviews were established in a qualitative analysis of the existing literature on the film as art form and as a medium of communication. Based on the review of literature, an original model of film production and distribution and film reviewing as a multi-staged communication process, was also constructed. In the second phase a number of South African film reviews were analysed quantitatively on three levels in order to compare these reviews to the general requirements and functions identified from the literature.

The literature indicated a marked distinction between film *reviewers* and film *critics*. It also identified the major errors which can be made in the reviewing of films.

Both the distinction between the two types of film reviewers and the major review errors were found to be present in the analysis of South African film reviews.

It was concluded that there were both sufficient theoretical background and enough scope for practical application available to reviewers to improve the standard of their reviews.

Finally, a number of proposals were put forward on how to attain a general improvement in the techniques, nature and standards of film reviews.

HOOFSTUK 1

ALGEMENE INLEIDING

ROLPRENTONTWIKKELING

Die rolprent as verskynsel het ontstaan as gevolg van tegnologiese vaardigheid en menslike nuuskierigheid soos Bobker (1977) dit baie algemeen stel. Dié vroeë eksperimentering met die rolprent het nie die ontwikkeling van 'n nuwe kommunikasie-medium of 'n nuwe kunsvorm in gedagte gehad nie. Trouens, "The most important of its original reasons for being had nothing to do with its artistic potential" (Ellis, 1979, p.1). Die grootste enkele dryfveer agter die ontwikkeling van die rolprent was die mens se strewe om dit wat hy in die natuur waarneem te reproduseer; om dit dus op die een of ander manier her voor te stel en te bewaar. Voorbeelde van die heel vroegste pogings hiervan is grottekeninge en skaduspele (Millerson, 1972). Met laasgenoemde het towenaars en goëlaars in die Middeleeue hulle gehore vermaak en geflous deur 'n vuurgloed as ligbron te gebruik, en so skaduwees teen 'n muur te projekteer.

Die ontdekkings en uitvindings wat gelei het tot die eerste vertoning van bewegende beelde voor 'n gehoor wat toegangsgelde betaal het (in Desember 1895), was die resultaat van bydraes van verskeie persone van verskillende lande en het gestrek oor 'n tydperk van sewentig jaar. Die volgende vier wetenskaplike gebeurtenisse moes plaasvind voordat die rolprentwese kon ontwikkel (Hiebert, 1975):

- (i) die ontdekking van, en eksperimentering in, die behouding van 'n beeld
- (ii) die ontwikkeling van projeksietegnieke
- (iii) die ontwikkeling van fotografie en
- (iv) die integrasie van beweging, projeksie en fotografie

ten einde die rolprentkamera, die film en die projektor te ontwikkel.

Soos die een ontwikkeling uit die ander gevolg het, het die rolprent vinnig vooruit gegaan: stilfoto's het in die 1890's bewegende beelde geword, en daardeur is ruimte sowel as tyd betrek; in 1893 word bewegende beelde ook verhalend van aard (*The Great Train Robbery*); die eerste gesinchroniseerde klank is in 1926 (in *Don Juan*) gehoor; die eerste dialoog volg in 1927 (*The Jazz Singer*), met die gevolg dat "the silent film era ended and a new communications medium was born" (Murphy, 1977, p. 64). Swart-en-wit prente is in 1935 deur kleurprente vervang. In die jare Vyftig volg die mode van wye rolprent-doeke: in 1952 word die standaard verhoudingdoek (vier-by-drie) opgevolg met dié van 'n vyf-by-tweeverhouding, tesame met 'n klanksisteem wat die illusie skep dat klank vanuit verskeie rigtings kom. Hierdie nuwe ontwikkeling het as *Cinerama* bekend gestaan. In 1953 word *Cinemascope* ontwikkel. Dit is die ontwikkeling van 'n magneetstrook waardeur die klank saam met die beeld op een band geplaas kan word (Emery, 1975).

Dit is duidelik dat dit wat aanvanklik begin het as eksperiment nou 'n geweldige ontwikkeling beleef het met twee belangrike gevolge: (i) 'n selfstandige en gevestigde bedryf, en (ii) 'n kunsvorm het ontstaan. "Commercial viability followed, and an industry began to develop along with what came to resemble an art" (Ellis, 1979, p. 2). Rolprente het as kuns ontwikkel deur die verhalende element wat in die prente ingebou is: die werklikheid is nie net bloot gereflekteer' (soos byvoorbeeld in Lumière se *Arrival of a Train at the Station*) nie, maar uitdrukking is aan 'n bepaalde werklikheid gegee, hetsy hierdie werklikheid dan realiteit was, of fiksie soos in die geval van Méliès se *Trip to the Moon* (Bardèche, 1970).

Die rolprentwese het ontwikkel tot 'n volwaardige bedryf met vervaardigers, regisseurs, akteurs, vertoners en verspreiders

as komponente. Tot in 1946 kon rolprentvervaardigers ook as verspreiders en vertoners in Amerika optree. As gevolg van wetgewing wat hierdie bedryf verbied het, volg verspreiding en vertoning as aparte vertakkings in die breë rolprentbedryf (Murphy, 1977).

Die totstandkoming van 'n nuwe bedryf en kunsvorm as twee gevolge van rolprentontwikkeling het besondere implikasies meegebring: die *rolprentwese* verteenwoordig vandag 'n volwaardige studieveld met terreine van belang vir 'n diversiteit van studente en belangstellendes.

ROLPRENT AS STUDIETERREIN

Die rolprent, meer as enige ander enkele kommunikasieverskynsel, is 'n kollektiewe produk met kuns, medium, bedryf en tegnologie as van die belangrikste interafhanklike komponente. So byvoorbeeld is die rolprent as *medium* 'n onderskeibare, maar nie skeibare komponent van dié produk deurdat kuns (akteurs, spel, verhaal, ens.) uitgebeeld word deur tegniese middele en vernuftigheid (kamasoorte, lense en filters, ens.), sodat die eindresultaat - die klaarvervaardigde rolprent - verder kan beweeg in die bedryfsketting (vanaf produksie na die verkoop-, verspreiding- en uiteindelijke vertoningsstadium) van die prent. So dien die rolprent as onderwerp van studie vir verskeie dissiplines: die *kunste* in dié verskeidenheid van sy vorme, "Then there is the mongrel nature of this art, distinctive, paradoxically, because it embodies so many of the other arts and yet does not duplicate any one of them" (Ellis, 1979, p. 3); die *semiologie* en *taalkunde*, om die kode te bestudeer; die *sosiologie* om die effek van die medium op die mens se sosiale bestaan te bepaal; die *sielkunde* om die effek daarvan op die menslike psige aan te toon; die *ekonomie* om handels- en bedryfsaksies te ontleed en te bestudeer en dan ook die *kommunikasiekunde*. As 'n interdissiplinêre studiegebied skenk laasgenoemde aandag aan die meeste van die elemente soos dit in die bogenoemde vakdissiplines aan die orde kom.

Die afgelope aantal jare is verskeie studies met komponente van die rolprentwese as studie-objek in Suid-Afrika gedoen. Enkele vakdissiplines waarin studies voltooi is, sluit die volgende in: *Uitvoerende kunste*: Botha (1972 en 1974), Botha en Viljoen (1977), Tomaselli (1980b), Van Zyl (1980) en Viljoen (1978); *Sielkunde*: Du Toit (1972) en Fourie (1977); *Bedryfsadministrasie en -leiding*: Lombaard (1976), Scholz (1974) en Tozer (1976) en *Kommunikasiekunde*: Fourie (1978), Le Roux (1980) en Puth (1976 en 1977).

DIE KOMMUNIKASIEKUNDIGE PERSPEKTIEF

Die huidige studie is vanuit 'n kommunikasiekundig-wetenskaplike perspektief gedoen. Vanuit dié kommunikasiekundige oogpunt word twee aannames gemaak: (i) die proses van rolprentvervaardiging, verspreiding en vertoning bevat al die komponente van 'n massakommunikasieproses, en (ii) die rolprent *per se* is 'n volwaardige kode wat aan die vereistes van 'n selfstandige kodesistiem voldoen.

Bogenoemde twee aannames in ag geneem, kan die rolprent in 'n vereenvoudigde kommunikasiemodel geplaas word met die regisseur of vervaardiger as die kommunikator, die rolprent as boodskap en die rolprentkykers as die ontvangers of bestemming. Die kode, breedweg gesien as die "taal" waarin die boodskap geformuleer is, is nie so 'n algemene kode - en dus nie so algemeen verstaanbaar - soos die kode van spreektaal nie. Wanneer in gedagte gehou word dat daar selfs by algemene taal probleme as gevolg van die meerduidigheid van betekenis van tekens en simbole in die kodesistiem bestaan, is dit vanselfsprekend dat dit nog meer die geval by die rolprent sal wees.

Die standpunt in dié studie gehuldig, is dat die *rolprentresensie* hier 'n belangrike rol tussen die rolprentmaker (kommunikator) en die rolprentkyker (ontvanger) kan vertolk. In sy funksie van *toeganklikmaking* moet die resensie die meerduidigheid

waarin die boodskap geformuleer is, vir die rolprentkyker interpreteer en vertolk. In die proses word voorligting aan die ontvangers gegee.

In die geval van rolprentkommunikasie is daar sprake van *indirekte* kommunikasie, aangesien die kommunikator in werklikheid afwesig is. Die ontvangers beskik oor 'n klaar-vervaardigde boodskap en (direkte) terugvoering as kontrole-meganisme is nie moontlik nie. Hierdie aspek beklemtoon en bemoeilik die funksie van die resensie om die boodskap toeganklik te maak.

PROBLEEMIDENTIFISERING

Die volgende twee resensies van dieselfde rolprent (*King of the Gypsies*, 1981), is 'n voorbeeld van uiteenlopende beoordelings van een kommunikator se boodskap deur twee ontvangers:

The Citizen, Donderdag, 6 Augustus 1981, p. 17:

FASCINATING STUDY OF GYPSY LIFE

CAPTURING and retaining atmosphere is one of the fine points of this long look at three generations of a gypsy family which has the name Stepanowicz.

And this not only relates to the visual aspects of how they live and behave, but also to the deeper things such as marriage, family jealousy, and the very important choice of the man to be the next "king" of these people...

There is plenty more in this film, from interesting personalities such as Dave's mother Rose (Susan Sarandon) who is as good at stealing a valuable diamond as she is at pretending to be able to tell fortunes; his sister Tita (Brooke Shields) who faces the prospect of being forced into a marriage; and the old Queen Rachel (Shelly Winters) the wife of King Zharko.

The span of time that the script covers leaves few dull moments, and the range of birth, death (natural or violent), sex, stealing, dancing, eating and so on does not lose track of the

gypsy situation and the difficulties brought about by the changing times.

A good film, particularly because its subject matter makes a fascinating study.

(Gedeeltes oor bloot die verhaal is uitgelaat.)

In teenstelling hiermee, lees die resensie in 'n uitgawe van *The Rand Daily Mail* van dieselfde maand soos volg:

BIG-NAME TALENT IS LARGELY WASTED

THE name De Laurentiis (in this case Frederico) generally guarantees quality, and we get it. But it is wasted on a trite, deplorable story.

The masterly production touches are there, like vivid closeups and swirling crowd scenes, the writing and direction (by Frank Pierson) are deft and Sven Nykvist's photography superb. A pity, therefore, that these talents should have been deployed on such a worthless bunch of characters as the violent Stepanowicz gypsy family, transplanted from the wild to the even wilder city.

The only time they show any human emotion is when one of their clan dies; then we get the full funeral works. But the rest of the human race, apparently, is there only to be cheated, insulted and ripped off.

In other words, this film lends credence to all the tales you've ever heard of gypsies as a venal, tightly closed community - tales which are probably untrue of the majority.

The film's big-name talent is largely wasted on these people, though within its limitations there are good performances.

Sterling Hayden, for instance, is massively arrogant as King Zharko, the first-generation leader who rules his tribe with a rod of iron. Yet as his blowsy "queen" Shelley Winters has little to do but wail and sob.

Zharko's son, Groffo, gives Judd Hirsch (who won many South African admirers with his coarse, comedy in the "Taxi" TV series and for his psychiatrist in "Ordinary People") has plenty

of scope for narrow-minded brutality and his consort, Rose, allows Susan Sarandon to give one of the film's best performances as a single-minded, mendacious fortune teller.

The young people, thank heaven, are more humane - a point the film seems to make as an earnest of hope for the future.

As Dave, the reluctant "king" of the third generation, Eric Roberts plays with youthful appeal and strength, while in a small part Annette O'Toole comes over well as a Wasp (white Anglo Saxon Protestant) who finds Dave's gipsy background exotic.

Anyone who hopes that the casting of Brooke Shields as his sister, Tita, introduces sexual titillation into this movie will, however, be disappointed. This tender and beautiful child is the only really wholesome character in it and, despite the publicity, we see little of her.

There is a splendid cameo of a modern gipsy type from Annie Potts, but the rest are mainly heavies - channish, calculating and despicable.

As Dave says in the fadeout, "My job is to try to lead my people into the 20th Century, whether they want it or not." It sounds like an uphill task.

As gevolg van die progressiewe vooruitgang van die rolprentwese het resensies oënskynlik nie tred gehou met die ontwikkeling van die rolprent as 'n studieveld of as 'n kommunikasievorm nie. "In every instance, the artists and subsequently the critics had to run to catch up with the engineers, the business men, and the audience - turning to subject matters and introducing techniques and critical criteria that would accommodate the imposition" (Ellis, 1979, p. 2). Dit wil voorkom asof resensies as't ware verlore geraak het tussen die volgende aantal dimensies: Is rolprente kuns of vermaak? Moet prente objektief of subjektief beoordeel word? Bestaan daar spesifieke kriteria waarvolgens rolprente beoordeel word en wat is hierdie kriteria?

DOELORIËTERING

Rolprente as sodanig, is 'n enkele fenomeen waarin die boodskap in 'n beeldkode geformuleer is. Die massakommunikators van vandag en mōre word in die gesig gestaar deur verbystere-
rende tegnologiese ontwikkelings op die gebied van massamedia. In hierdie vooruitgang word die beeld meer prominent en die geskrewe woord al hoe meer op die agtergrond geskuif.

Voorspellings wat McLuhan (1966) in die sestigerjare gemaak het, is in die Sewentigs deur sy navolgers uitgebrei: "We live in a total information culture which is being increasingly dominated by the image ... Intelligent living within such an environment calls for developing habits of perception, analysis, judgement and selectivity that are capable of processing the relentless input of visual data" (Culkin, 1970, p. 19). In die tagtigerjare beklemtoon Tomaselli (1980b) die gelyktydige bestudering van elke "nuwe" medium se begeleidende kode-, teken- of semantiese sisteem. Die vraag of die bestaande semiologiese paradigmas aan die vereistes van die nuwe kommunikasiekanale kan voldoen, moet telkens gevra word. Ten opsigte van die toekoms sê Tomaselli: "The illiterate of the future will not be those who cannot read but those who cannot see".

In die negentigerjare gaan veral drie tegnologiese ontwikkelings belangrike invloede op die massakommunikasie van die toekoms uitoefen: Elektroniese kables vir kabelteleviesisteme en die toenemende aanwending van rekenaars in die proses van inligtingsvloei. Reinhardt, direkteur van die Internasionale Kommunikasie-agentskap, het die derde ontwikkeling tydens 'n referaat by die 1980-Internasionale Kongres oor Wêreldkommunikasie in Philadelphia, VSA, bygevoeg: "But the truly significant change is less dramatic and less well understood. It is the rapid growth of inter-active switched networks, centered on that most familiar of devices, the telephone. ...It can also be used for transmitting data, for visual matter and even for some types of television" (p. 3).

Mediageletterdheid - en by name oudiovisuele geletterdheid - het die sleutelwoord vir inligtingstoeganklikheid vir die toekoms geword. Navorsing, volgens Puth (1980), oor massakommunikasie van die toekoms moet om dié rede antisiperend en normatief, eerder as beskrywend of bevestigend wees.

Binne hierdie breë raamwerk van media-opvoeding is in hierdie studie gekyk na *rolprentresensering* as 'n enkele verskynsel van boodskapsinterpretering by die speel- of verhalende rolprent as 'n massamedium. Ander soortgelyke studies op die terrein van die ontleding van beeldboodskappe is byvoorbeeld *beeldpropaganda* - soos gedoen deur Fourie (1979) - of die ontleding van beelde in die *reklameboodskap* as synde vorme van beïnvloeding. Die huidige studie word as 'n verkennende ondersoek op die terrein van rolprentkommunikasie beskou en geen pretensie word gemaak om finale uitsprake te lewer nie.

DOELFORMULERING

Die doel van dié studie is (i) om 'n ontleding te doen van die rolprentresensie as 'n vorm van boodskapstoeganklikmaking tussen die rolprentkommunikator en die rolprentbestemming, (ii) om binne die kommunikasiekundige perspektief te kyk hoe die *medium*, en by implikasie die teikengebied waarin die boodskap (resensie) oorgedra word, die formulering van die boodskap self beïnvloed; en in die laaste instansie (iii) om te kyk na die effek van die rolprentresensie op die *bestemming*.

PLAN VAN STUDIE

Met genoemde doelstellings as vertrekpunte, is die res van die verhandeling soos volg ingedeel: In hoofstuk twee is uitgebrei op die probleemstelling soos in hoofstuk een geïdentifiseer. In hoofstuk drie is gekyk na die aard en die funksies van rolprentresensies. In die vierde hoofstuk is 'n oorsig van bestaande teorieë van rolprentbeoordeling gegee. Die vyfde

hoofstuk bevat kriteria vir rolprentbeoordelings na aanleiding waarvan die kommunikasiekundige implikasies daarvan in die sesde hoofstuk uitgespel word.

Aan die einde van die sesde hoofstuk is 'n motivering vir die bepaalde empiriese ondersoek gegee. In hoofstuk sewe is die teoretiese onderskeid tussen rolprentresensent en -kritikus empiries ondersoek. Hoofstuk agt bevat 'n inhoudsontleding van die rolprentbeoordelings van onderskeidelik rolprentresensente en rolprentkritici. In die derde ondersoek, in hoofstuk nege, is gekyk na die effek of beïnvloedingswaarde van die rolprentresensie in Suid-Afrikaanse dagblaai.

Hoofstuk tien bevat 'n gevolgtrekking aan beide die teoretiese en empiriese data. Uit hierdie gevolgtrekking is 'n besluit geformuleer aan die hand waarin sekere aanbevelings gedoen is.

HOOFSTUK 2

PROBLEEMSTELLING

INLEIDING

In hierdie hoofstuk is die probleemidentifisering van hoofstuk een uitgebrei. In aanloop tot die funksie(s) van rolprent-resensering, is die rolprent binne die model van die kommunikasieproses beskryf. Hierin is gelet op die kode waarin die beeldboodskap geformuleer is, en is aangetoon hoe die beeldkodesisteam van die kodesisteam van natuurlike taal verskil. Steeds binne die kommunikasiekundige model, hou die interpretering van die boodskap deur die ontvangers besondere implikasies in. Aan die einde van die hoofstuk is 'n tussenstadium - die rolprentresensie - voorgestel as metode van hantering van dié implikasies.

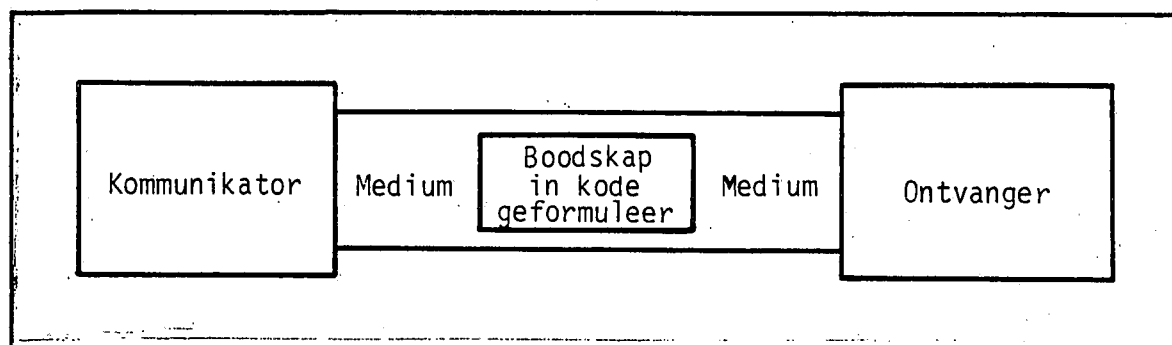
ROLPRENT AS KOMMUNIKASIEPROSES

In die definiëring van *kommunikasie* word volstaan met die kort, dog funksionele definisie van Marais (1979) ... "kommunikasie (kan) omskryf word as die doelbewuste poging van minstens twee mense tot vergemeenskapliking van betekenis" (p. 15). Die term *proses* word beskryf deur dit saam met struktuur te sien as bestandele van 'n bepaalde sisteem. Al die samestellende dele van die struktuur word komponente genoem. 'n Proses kan egter eers in werking tree sodra die samestellende strukturele komponente van die sisteem op 'n sistematiese en georganiseerde wyse met mekaar in interaksie tree (Puth, 1980). In hierdie verband gebruik Puth die analogie van 'n motor as synde 'n sisteem. Daar is geen sprake van 'n proses in hierdie analoog nie; alvorens die aansitter in werking gestel is, en al die samestellende komponente (ratkas, brandstoftoevoer, ens.) met mekaar in werking tree nie. Pas dan eers funksioneer die motor as totale sisteem, bestaande uit struktuur sowel as proses.

Hierdie argument geld *idem ditto* vir alle sisteme van kommunikasie met die implikasie dat elke kommunikasieproses in 'n kommunikasiesisteem ingebed is (Peters, 1977). "Elke kommunikasiesisteem bevat die fundamentele samestellende komponente van 'n kommunikator, wat 'n boodskap in 'n bepaalde kode formuleer, en dit deur middel van 'n medium (media) aan ('n) ontvanger (ontvangers) versend" (Puth, 1980, p. 25). In figuur 2.1 word 'n eenvoudige paradigma van die kommunikasieproses uiteengesit:

Figuur 2.1

Komponente van die kommunikasieproses

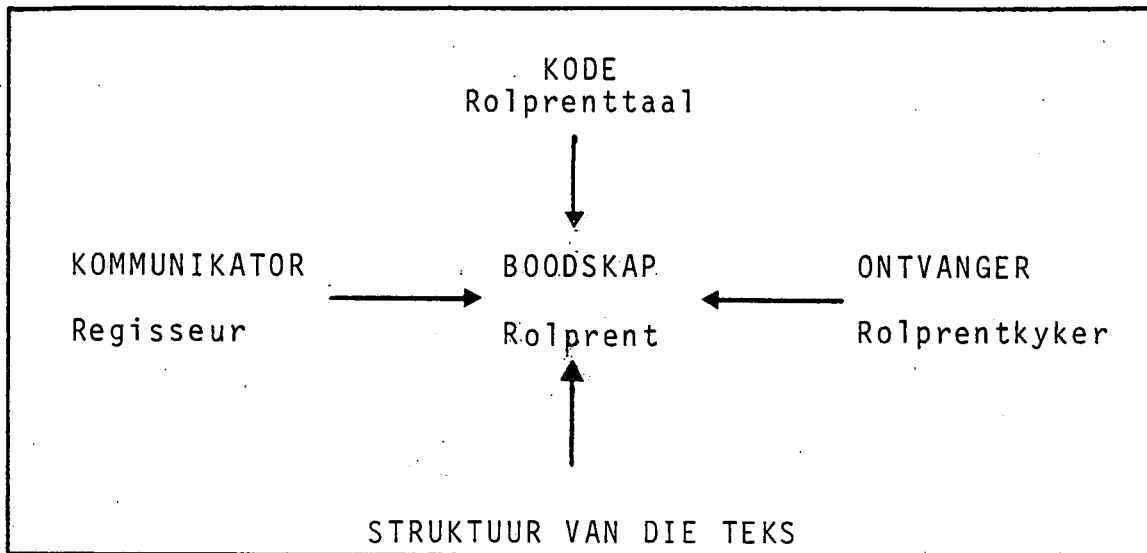


Strukturele komponente van rolprentkommunikasie

Die rolprent as kommunikasieproses bevat al die komponente soos hierbo uiteengesit. Die term *kommunikator* word hier vervang met die regisseur en sy produksiespan, die *boodskap* is die klaarvervaardigde rolprent wat in sy eie unieke kode, die sogenaamde rolprenttaal (fotografie, kleur, klank en toneelspel) uitgebeeld is. Die *ontvangers* in die geval van rolprentkommunikasie is elke rolprentkyker of groep kykers wat die *boodskap* (rolprent) ontvang. Peters (1977) se voorstelling hiervan word in figuur 2.2 uitgebeeld: (Die toepassings op rolprentkommunikasie is telkens aangedui.)

Figuur 2.2

Komponente van rolprentkommunikasie



(Om verwarring te voorkom, moet die term kommunikator soos hier gebruik, verduidelik word. Die regisseur en die draai-boekskrywer word albei in die breë as die primêre kommunikatortors beskou, aangesien elkeen in 'n mindere of meerdere mate 'n skeppende aandeel in die rolprent het. Dus, ongeag of dit dieselfde persoon is wat albei funksies vertolk, en of die rolle geskei is, wanneer na die kommunikator verwys word, word bedoel die persoon wat die grootste skeppende inset in die rolprent gelewer het.)

Uiteraard bestaan daar verskeie bykomende faktore wat 'n bepaalde rol in die kommunikasieproses speel. Enkeles hiervan is die voorgeskiedenis van die sender en die ontvanger, en die verhouding tussen hulle; geraas of steurnisse wat negatief op die proses inwerk; terugvoering as kontrolemeganisme; die omgewing, situasie of konteks waarbinne die kommunikasie plaasvind; die aard van die kode waarin die boodskap geformuleer is, en die wedersydse gemeenskaplikheid van die potensiële verwringing van die boodskap.

Hierdie faktore is algemene faktore binne die kommunikasie-

proses. Die implikasie is dat nie almal van hulle by rolprent-kommunikasie betrokke is nie. Byvoorbeeld, in hoofstuk 1 is genoem dat daar by beeldkommunikasie van indirekte kommunikasie sprake is, aangesien die kommunikator (hetsy vervaardiger of regisseur) nie fisies aanwesig is nie. Faktore soos voorgeskiedenis en verhouding tussen ontvanger en kommunikator het dus nie 'n invloed nie. Aansluitend hierby is daar dus geen sprake van terugvoering as kontrolemeganisme by die rolprent nie. Trouens, die vervlietende aard van die medium beperk kontrole tot die minimum. Geraas in die vorm van klank- en beeldversteurings kan wel aanwesig wees.

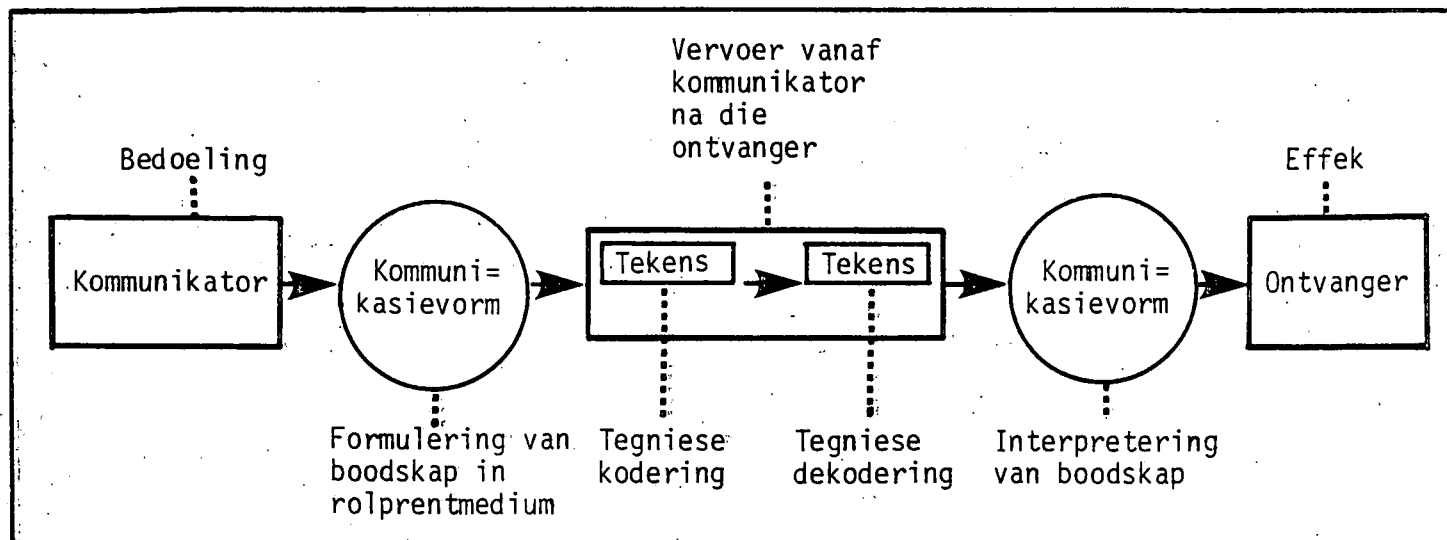
Vir die bespreking hier is veral drie faktore naamlik, omgewing, gemeenskaplike simbolesistiem en boodskapsverwringing van belang. Rolprente word oorwegend in teaters vertoon en binne hierdie *omgewing* word die oordrag van die boodskap op bepaalde wyses beïnvloed. In die eerste plek is die ontvangers meer betrokke by die ervaring van die kommunikasieproses, omdat die teater in duisternis gehul is en hulle aandag toegespits is op dit wat op oudiovisuele vlak voor hulle afspeel. In vergelyking met televisiekommunikasie stel Millerson (1972) dit so: "The cinemagoer's attitude towards the screen is the broader one of surveying; a feeling that easily culminates in participation" (p. 202). Daarmee saam kan die onmiddellike nabyheid van die gevange gehoor "aansteeklik" op die kykers inwerk. In die laaste instansie is die teaterdoek 'n hele aantal kere groter as lewensgrootte en kan karakters en verhale op superieure vlak oorgedra word. Dié verskynsel het veral op die vlak van die mitiese waarde van die rolprentinhoud belangrike implikasies (Millerson, 1972).

Die boodskap staan sentraal in enige model van die kommunikasieproses en juis daarom is die formulering (kommunikator) en interpretering (ontvanger) van fundamentele belang. Beide moet beskik oor, en in staat wees tot, die hantering van 'n gemeen-

skaplike *simbolesistees* waarin die boodskap geformuleer is. Peters (1973) toon in dié meer gedetailleerde voorstelling (figuur 2.3) aan dat die formulering van die boodskapsinhoud die sleutel tot korrekte interpretasie van die boodskap, en in feite dus die bedoelde effek van die kommunikasieproses, is.

Figuur 2.3

Gemeenskaplike simbolesistees in die kommunikasieproses



(Aangepas uit Peters (1973) p. 4)

Alleen wanneer die simbolesistees gemeenskaplik is, kan die bedoelde effek van korrekte interpretasie bereik word. Hierdie interpretering is ontvanger-georiënteerd. In die geval van beeldkommunikasie is daar sprake van *vormgewing* aan die boodskap as 'n oorweging van die kommunikator. Hierdie vormgewing (nou dus sender-georiënteerd) word baie by beeldkommunikasie beklemtoon. Kortliks verduidelik, word vormgewing veroorsaak deurdat dit wat vóór die kameras deur akteurs, dekor en rekwisiete uitgebeeld word, tydens fotografering en redigering in 'n bepaalde vorm weergegee word. Met ander woorde, die rolprentkykers kan hulleself identifiseer met die *inhoud* van die beeld, voordat dit deur die kamera vasgelê word. (Indien die rolprentkykers dus tydens die verfilming

langs die kamera kan staan.) Maar, tydens die fotografering en die redigering van die beeldinhoud, gee die regisseur 'n spesifieke *vorm* aan die beeld, deur dit op 'n bepaalde wyse vas te lê. Die beeld as *voorstelling* (Peters, 1977 se drie aspekte van die meganiese beeld) kan dan onverstaanbaar vir die rolprentkykers wees, omdat die vorm van die uitgebeelde of afgebeelde objektief vreemd of verwarrend is.

Die vormgewingsaspek van die meganiese beeld kan soms ook 'n doelbewuste verdraaiing of verwringing van die beelde wees. Cassata (1979) vind beeldverdraaiings in beide tyd (beweging) en ruimte. Giannetti (1976, p. 123 ff.) verwys na meganiese verdraaiings slegs ten opsigte van tyd, met vinnige, stadige, en tru-bewegings as die belangrikste komponente.

In tabel 2.1 word Cassata (1979) se verdraaiings, wat op verskeie maniere kan plaasvind, aangetoon. Onder "aard" word in aanpassing van Cassata se taksonomie gemaak om die verdraaiings te spesifiseer.

Tabel 2.1

Verdraaiingstaksonomie in rolprentkommunikasie

VERWRINGINGSTAKSONOMIE		
PROSES	VERWRINGING	AARD
Fotografie	Tempo	Die vertoning van die rolprent teen dieselfde of verskillende tempo as die opname.
	Gesigsveld	Die gebruik van wyehoeklense ens.
	Kameraposisie	Hoë en lae kamerahoeke
Redigering	Kamera- rigting	Die terugrol van 'n film om agteruitgang in tyd aan te dui.
	Holistiese ruimte	Aanduiding van die geheelruimte van die handeling
	Assosiatiewe ruimte	Aanduiding van slegs die kleiner handelingsruimte in assosiasie met die geheel
	Tydsver- houding	Seleksie van sekere tydsaanduidings om die duur van die totale tydsverloop te suggereer

Byna sonder uitsondering is *vormgewing* en verdraaiings doelbewuste oorwegings van die regisseur om 'n bepaalde betekenis aan die inhoudelike boodskap van die rolprent toe te sê. Wat van primêre belang is, is dat die *ontvangers* die bedoelde betekenis uit die kommunikator se kodesisteen moet dekodeer, ten einde suksesvolle kommunikasie te laat plaas vind.

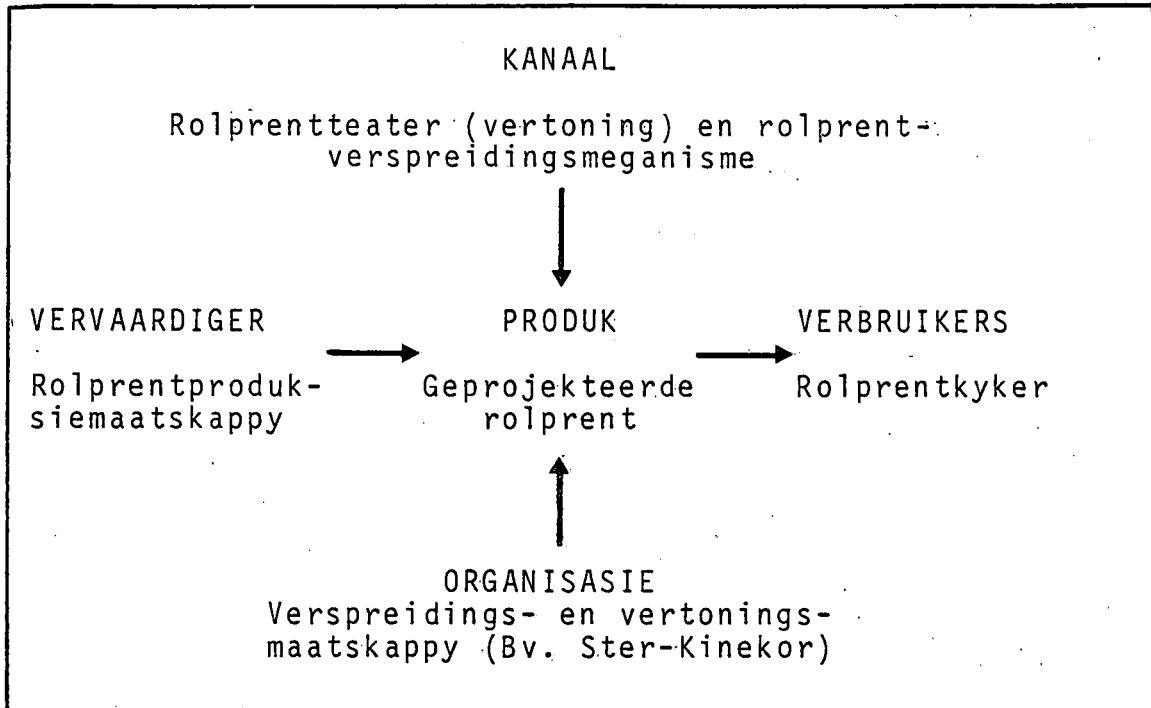
Rolprentkommunikasie as sisteem

Die kommunikasiesisteen van rolprente lê daarin dat daar 'n geïstitutionaliseerde verhouding tussen die vervaardiger (regisseur) en die verbruikers (kykers) van die boodskap (rolprent) bestaan. Laasgenoemde word 'n verbruiksartikel, en in teenstelling met die regisseur se byna verhewe doelstelling om sy sieninge - oor byvoorbeeld die lewe - deur middel van 'n rolprent aan rolprentkykers oor te dra, is die rolprentmaatskappy (as die "sekondêre" kommunikator) se grootste doelstelling om die prent aan potensieel die groots moontlike kykerspubliek te vertoon. "For this purpose, the production company seeks or develops (perhaps with other companies) *channels* which are most suitable for the distribution and advertising campaigns - which is most likely to provide as large as possible a return and a regular one" (Peters, 1977, p. 38). Peters (1977) se model van rolprentkommunikasie as proses (p. 6) kan nou as *sisteen* soos volg aangedui word:

Hoe meer oudiovisuele kommunikasie in die rigting van massakommunikasie beweeg, hoe sterker is die invloed van die sisteem op die kommunikasieproses. Hierdie stelling van Peters (1977) lei tot die bespreking van rolprentkommunikasie as 'n vorm van massakommunikasie.

Figuur 2.4

Rolprentkommunikasie met die komponente van 'n sisteem



Rolprentkommunikasie as massakommunikasie

Kommunikasie as sosiale verskynsel word op verskillende maniere gemanifesteer, afhangende van faktore soos die doelstelling van die kommunikator, die konteks waarbinne die kommunikasie plaasvind en die verhouding tussen die kommunikator en die ontvanger(s) "... all the different manifestations could be systemised and distinguished from each other by classifying them as different forms of communication occurring on different levels" (Puth, 1981, p. 118). Die drie basiese vlakke van kommunikasie is interpersoonlike kommunikasie, kleingroepkommunikasie en massakommunikasie. Dit gaan dus hier om die relatiewe *omvang* van die kommunikasie-aktiwiteit (Puth, 1980). By die verskillende *voorme* van kommunikasie, byvoorbeeld ooredingskommunikasie, interkulturele kommunikasie, voorligtingskommunikasie, en dies meer, is die *doel* van die kommunikasie-aktiwiteit weer die onderskeidende

faktor. Uit die aard van die saak kan elkeen van bogenoemde vorms van kommunikasie potensieel op elke vlak van kommunikasie voorkom.

Rolprentkommunikasie, as vorm van kommunikasie, figureer oorewegend op die vlak van massakommunikasie, en wel om bepaalde redes. Maar eers moet die *vlak* massakommunikasie, omskryf word. 'n Magdom definisies bestaan hieroor in die kommunikasieliteratuur, maar gesien teen die agtergrond van die bespreking van rolprentkommunikasie, kan die omskrywing gereduseer word tot eienskappe van die volgende *komponente* van die *proses*; (i) die kommunikator is meestal 'n korporatiewe kommunikator, (ii) die kommunikasie is gerig tot die grootste moontlike aantal ontvangers, en (iii) daarvoor word meestal tegniese middele gebruik.

Die eerste rede waarom rolprentkommunikasie die eienskappe van massakommunikasie toon, is soos gestel, vanweë die kollektiewe kommunikator. Weens die aard van massakommunikasie is die kommunikator gewoonlik gesetel binne 'n organisasie of korporatiewe instelling soos 'n produksie maatskappy in die geval van rolprente. Hierdie feit maak dit baie moeilik om die kommunikator in massakommunikasiesituasies te identifiseer. By rolprente neem die vervaardiger, die regisseur, kamera-, beligtings-, grimerings-, redigeringspersoneel en nog veel meer, deel in die maak van die rolprent. (Hoewel vervaardiger en regisseur dikwels as wisselvorme gebruik word, slaan die term vervaardiger meer op die finansiële bydrae in die vervaardiging van die prent, terwyl die regisseur gesien word as die skeppende persoonlikheid in die produksiespan). Spesifiek by rolprentkommunikasie - trouens by enige vorm van beeldkommunikasie - is daar nog 'n aantal faktore wat lei tot die probleem van identifisering van die kommunikator (Peters, 1977): (i) Die meganiese beeld is 'n *deursigtige beeld*. (Meganiese beeld verwys na beelde wat, in teenstelling met byvoorbeeld die skilderkuns, deur meganiese apparatuur voortgebring word.)

Met deursigtigheid word bedoel dat die ontvangers (kykers) die rolprent bloot op die verhaalvlak ervaar, en hulle vergeet as't ware dat dit wat voor hulle plaasvind 'n uitbeelding van die draaiboekskrywer - met ander woorde die primêre kommunikator - se idees is. Laasgenoemde is dus glad nie fisies in die kommunikasieproses teenwoordig nie. (Vandaar dan ook die verwysing na 'n primêre kommunikator - die skrywer - en sekondêre kommunikatore, soos almal wat verder deel het aan die oordrag van die idees.) (ii) Die eienskappe van die kamera word oorgedra na eienskappe van die objek. In plaas daarvan dat die rolprentkykers die gebeure op die teaterdoek ervaar as synde die intensie van die regisseur, word dit gesien as die manier waarop die uitgebeelde objek (byvoorbeeld die karakter) wil hê die ontvangers moet dit sien. (iii) Derdens kan die kommunikator in rolprentkommunikasie ook gebruik maak van 'n kwasi-kommunikator: hierdie verteller word dan beskou as die primêre kommunikator in plaas van die draaiboekskrywer. Daar moet altyd in gedagte gehou word dat die beeld slegs die draer is van 'n ander kommunikator se boodskap. Anders gestel, die rolprent dien as medium vir die boodskap van die kommunikator. Om hierdie probleem van kollektiewe of korporatiewe kommunikator op te los, stel Puth (1980) voor dat die ontvangers se persepsie van wie die kommunikator is, as uitgangspunt geneem word. Om die geldigheid daarvan te bewys of te weerlê, behoef egter 'n afsonderlike studie.

Die tweede rede waarom rolprentkommunikasie kwalifiseer as massakommunikasie gaan daarom dat die boodskap gerig is tot 'n relatiewe groot groep, verspreide, heterogene en anonieme ontvangers. Fauconnier (1975) beklemtoon dit sterk dat die bedoeling van die massakommunikator is om niemand te verhinder om die boodskap te ontvang nie. Dit is inderdaad die geval by rolprentkommunikasie. (Daar moet egter daarop gelet word dat die klem op ontvangs val en nie op vertolking en of interpretering nie. Of alle rolprentboodskappe deur iedere ontvanger korrek geïnterpreteer word, bly steeds 'n ope vraag.)

Sensuurmaatreëls in die massamedia het interessante implikasies ten opsigte van die rolprent. As gevolg van die hoë produksiekoste verbonde aan 'n rolprent, kan die vervaardigers daarvan nie bekostig dat die rolprent verban word nie. Die gevolg is dat streng selfsensurering deur die regisseurs en vervaardigers toegepas word. By die rolprent word die mediumgebruikers se standpunte, waardes en norme vooraf ingebou. Samestellend kan dus gestel word dat die owerheid juis ten opsigte van die rolprent meer as in die geval van ander massamedia direk of indirek die waghondfunksie vertolk.

In die laaste argument ter bevestiging van rolprentkommunikasie op die vlak van massakommunikasie, word die rolprent beskou as draer van boodskappe binne die konteks van 'n massakommunikasiesituasie. Net soos ander massamedia (die koerant, die tydskrif, die radio en die televisie in die enger betekenis van Fauconnier, 1975), is die rolprent ook 'n medium wat boodskappe openbaar versprei deur tegnieke soos dié van reproduksie, versending en projeksie. In hierdie proses word 'n verskeidenheid kodesisteme, soos byvoorbeeld taal, musiek en beweging by die rolprent gebruik. As gevolg van die gebruikmaking van massamedia om rolprentkommunikasie oor te dra, word nog 'n eienskap van massakommunikasie beklemtoon, naamlik die openbare aard daarvan. Hierdie eienskap word deur Wright (1959) en Marais (1980a) beklemtoon. Die eienskappe van indirektheid en unilateraliteit (Maletzke, 1963) is ook hier van belang. Rolprentkommunikasie is wel indirek. En dit sluit weer aan by die eenrigtingsaard van die rolprentkommunikasieproses. Die volgende standpunt word hier ingeneem: kommunikator en ontvanger kan wel nie rolle tydens die kommunikasieproses (soos in die geval van interpersoonlike kommunikasie) omruil nie. Niks verhoed hulle egter om op die kommunikasie te reageer nie trouens, dit word volgens Stephenson (1976) van die ontvangers verwag. Hierdie terugvoering is egter indirek van aard en kan geen verandering aan die *inhoud* van die boodskap te weeg bring nie.

Uit die voorafgaande blyk dit dus dat rolprentkommunikasie al die komponente van 'n kommunikasieproses bevat en op die vlak van massakommunikasie opereer.

DIE ROLPRENT AS KODESISTEEM

Dit is reeds gestel dat die inhoud van 'n kommunikasieboodskap sentraal in die proses van kommunikasie staan. Om die boodskap te formuleer word daar van bepaalde *tekens* gebruik gemaak. Hierdie tekens het sekere vorme wat vir iets anders staan, met ander woorde, dit beteken 'n bepaalde saak. "It is only with the help of signs that we can refer to something (especially if the thing is absent, or not material in nature), that we can indicate what we think about something, and what response we expect from the receiver" (Peters 1977, p. 70). In dié sin is 'n foto van 'n meisie 'n teken van die uitgebeelde objek (meisie) in dieselfde sin as wat die woord meisie 'n teken vir die konsep meisie is. Hierdie teken (die foto) is 'n visuele afbeelding van die meisie. Indien 'n objek nie bestaan nie, byvoorbeeld Klaasvakie, word daar eers 'n visuele uitbeelding gemaak, en daarna 'n afbeelding van die uitbeelding. (Vergelyk Peters, 1977, p. 4-6).

Die basiese sisteem van tekens wat in 'n bepaalde medium gebruik word, staan bekend as 'n kode, dus 'n *kodesisteem*. Tekens kry eers betekenis in hulle bepaalde verhouding binne dié kodesisteem. Hierdie stelling verwys na een van Berlo (1960) se betekenisvlakke van 'n (woord) teken, naamlik die *strukturele* vlak. 'n Teken kan ook op 'n tweede en derde vlak, die *morfologiese* vlakke, uit eie reg betekenis ontlok, byvoorbeeld die denotatiewe en konnotatiewe betekenis van die *geskrewe* woord in Berlo (1960) se indeling. Die rolprent bestaan uit saamgestelde tekenstrukture - die sogenaamde montage en decoupage beeldeenhede - en daarom verkry 'n bepaalde teken strukturele betekenis in verhouding tot die voorafgaande en daaropvolgende

beeldtekens. In vergelyking met die rolprent het 'n enkele fotojoernalistieke foto dus 'n onafhanklike betekenis aangesien dit nie in 'n beeldsekwens verskyn nie. Wollen (1971) haal West aan in sy beklemtoning van die strukturele betekenis van 'n teken: "understanding the nature of a sign and the formal relationships between signs is to understand their position in a system" (p. 25). Die vierde vlak van Berlo (1960) se dimensies van woordbetekenis, is die *kontekstuele* betekenis waarvolgens dieselfde woord in verskillende konteks gebruik, verskillende betekenis kan ontlok. Om dieselfde rede as die strukturele vlak van betekenis van *beeldtekens*, het kontekstuele betekenis besondere implikasies vir die rolprent.

Indien 'n ontvanger dus in staat is om tekens binne struktuur en konteks van die kodesistiem te interpreteer, sou hy potensieel die rolprenttaal kon verstaan. Hoewel daar nie 'n presiese ooreenkoms tussen beeldtaal en natuurlike taal is nie (Fourie, 1978), kan rolprenttaal tog algemeen op die makrovlak van analise beskryf word in terme van taalgrammatika (taalgebruik) binne die "language" (die taalsistiem). "The langue/parole distinction has been the subject of some controversy, but Saussure's intention is fairly clear. *Langue* refers to the general set of rules that govern a particular language of a given moment in time, and *parole* refers to a specific concrete utterance made by individuals who in some sense select from the corpus of *langue*" (West in Wollen, 1971, p. 24). As gevolg van dié onderskeid is daar duidelik twee benaderings tot die rolprent as kodesistiem: 'n meer tegniese ("grammar") en 'n meer estetiese ("language") benadering. Albei is onderdele in die totale proses, en die een behoort nie bo die ander beklemtoon te word nie. Indien hierdie onderskeid geprojekteer word in Berlo (1960) se 4-vlakkige indeling van tekenbetekenisse, sou die strukturele vlak van betekenis met *langue* vergelyk kan word, en die kontekstuele betekenis met *parole*.

Deur gebruik te maak van meestal strukturele linguistiek, het veral die Franse semioloë die afgelope jare aangedui hoe insig in die verskynsel "kommunikasie" verdiep kan word deur die beeld as middel en die beeldprodukt in sy formele struktuur aan wetenskaplike ontleding te onderwerp (Puth, 1976).

Die waarde van die verwysing na "grammar" en "language" lê dus in hierdie studie daarin dat hulle "...gepaard (gaan) met 'n konnotasie van 'n gemeenskaplike en gestruktureerde skeppings- en *vertolkingsraamwerk*" (Puth, 1976, p. 33, eie beklemtoning) binne 'n kommunikasiekunde perspektief. Hierdie indeling kan vergelyk word met Chomsky se onderskeid tussen 'n sekere *wete* ("competence") wat sistematies beskryf kan word en die *gebruik* ("performance") daarvan (Burgin, 1975).

Hierdie kennis en vaardigheid is voorvereistes vir beide kommunikator en ontvanger om effektief te kommunikeer. Alleen dan kan *ontmoeting* plaasvind. (Vergelyk Groenewald, 1979). Met ander woorde, die ontvanger interpreteer die boodskap soos die sender dit bedoel het. Fourie (1978) neem dit goed saam: "Dit gaan dus in beeldkommunikasie nie bloot om die mimetiese weergawe van die tekens en kodes in die objekte voor die kamera nie, maar om die kodifisering van 'n beelduiting wat ondergeskik is aan 'n sistematiek wat die maker sowel as die kyker tot sekere hoogte moet ken (weet, oor 'n 'competence' moet beskik), alvorens die beeld verstaan word en betekeniswaarde kry" (p. 40).

'n Wetenskap, by name die semiologie (of semiotiek), hou hom besig met die bestudering van gemeenskaplike tekens en tekensisteme. Al die teorieë en studies van openbare kommunikasie word beskou as 'n onderdeel van hierdie oorkoepelende algemene semiologie. Volgens die leer van die semiologie geskied alle menslike handeling en gebeure deur die gebruik van tekens, wat in 'n bepaalde kultuur volgens 'n

konvensie 'n sistematiek vorm van dit wat die gebeure beteken en betekenisvol maak (Fourie, 1978). Worth (1969) toon in sy model van beeldkommunikasie dat die basis van kommunikasie gegrond is op 'n keusemoontlikheid in dit wat die sender kies en organiseer met die hulp van 'n sisteem van reëls wat volgens sosiale ooreenkoms 'n kode vorm. Hierdie keuse tussen tekens en kodes is afhanklik van die kultuur waarin die boodskap oorgedra word.

Die bedoeling is geensins om hier 'n breedvoerige bespreking van die semiologie (of semiotiek) te gee nie. Dit word alleen gebruik om aan te toon hoedat (i) die rolprent oor 'n eie unieke kodesisteem beskik (en vir dië rede word toepassings op die rolprent sover moontlik gemaak) en (ii) dat daar op grond van die kulturbetekenis wat bepalend is in die keuse-uitoefening van boodskapformulering en -ontvangs binne die semiologiese konteks, waninterpretasie kan plaasvind. So gesien, dien die semiologie as 'n analitiese verwysingsraamwerk waarbinne die rolprent as kommunikasieproses ontleed kan word: "If a beginning is to be made in the search for knowledge about the problematics of cinematic analysis, it must be focused upon the elements and structure of the signifying images of the cinema. We need to examine the nature of the object of study ... by defining its framework within the overall design." (Freeman, 1981, p. 4). Culler (1976) verwys binne hierdie konteks na De Saussure se standpunt om die objek van studie - hier die beeldsemiologie - in verhouding tot ander semiologiese tekensisteme - soos byvoorbeeld natuurlike taal - te bestudeer.

Semiologie en *semiotiek* moet eers onderskei word. Eersgenoemde is deur die Sweed, De Saussure ontwikkel en bestaan uit 'n *diadiese* verhouding tussen 'n teken en dit wat dit be-teken. *Semiotiek* is volgens die Amerikaanse filosoof, Peirce, 'n *triadiese* verhouding tussen eersgenoemde twee van De Saussure én die verstand van die interpreteerder.

"Thus a sign can stand for something else to the receiver because the 'standing for' relation is mediated by an interpretant" (Tomaselli, 1980b, p. 10). In 'n uitgebreide bespreking dui dieselfde skrywer (1981) die verskil tussen semiologie en semiotiek breedvoerig aan. Hy toon aan dat die semiologie hom oorwegend besig hou met die *kode*, terwyl die semiotiek weer veral die terrein van die *teken* ontleed. In sy gevolgtrekking toon Tomaselli dat Peirce se semiotiek meer toepasbaar - en dus meer bruikbaar - vir beeldkommunikasie is as die semiologie soos deur Metz van De Saussure se linguistiese konsepte verwerk: "Unlike Metz's semiology, Peirce's semiotic is not media specific, and can apply itself across the entire range of visual communications media encompassing both intentional and non-intentional signs. His construct is, therefore, totally universal and far more adaptable than a semiology based on structural linguistics. Moreover, it can account for the idiosyncratic nature of individual perception while simultaneously providing the means of examining universal tendencies of signs and the logical universe for interpreting the meaning of film and other media content" (p. 55). Terwyl Metz se teorie van tekens net die verhalende rolprent kan analiseer, kan die uitbreiding op Peirce se teorie - soos deur Tomaselli (1981) gedoen - alle tipes rolprente, vanaf die verhalende tot die abstrakte, verklaar.

Die semiologiese eienskappe van die rolprent

Die oorsigtelike bespreking hiervan word gedoen aan die hand van (i) die *beeldtekens* wat (ii) *beeldkodes* binne (iii) die *rolprentsisitematiek* (-sisteem) vorm. Elkeen, (i) tot (iii), word afsonderlik bespreek.

(i) Tekens. In die terminologie van De Saussure is *betekenaar* en *betekende* die komponente van die teken. Die betekenaar is die psigiese klankvorm (by rolprent 'n skoot van byvoorbeeld 'n boek). Dit bestaan fisies en dit dra die betekenis. Die

betekende of dan die betekenis, is die konsep - dus die boek (Burgin, 1975). Hierdie verdeling is egter bloot vir analitiese doeleindes: 'n betekenaar (*signifiant*) kan nie van 'n betekende (*signifié*) geskei word nie, en nog minder kan albei buite die saamgestelde bousel, die teken, bestaan. Die kultuur waarbinne hierdie komponente bestaan, beïnvloed die aard daarvan: "All three elements of this composite construct, then, are determined by our culture, or are, in some sense, man-made" (Fiske, 1978, p. 38). In die geval van rolprente, meer as by natuurlike taal, is die ooreenkoms tussen die betekenaar en die betekende baie nader aan mekaar: "But in film, the signifier and the signified are almost identical: the sign of cinema is a short-circuit sign. A picture of a book is much closer to a book, conceptually; than the word 'book' is" (Monaco, 1977, p. 127). Die mate waarin die teken ooreenstem met die referent van die teken hang af van die mate van motivering van die teken.

Ikoniese (gemotiveerde) en *arbitrêre* (ongemotiveerde) tekens word onderskei. "In die geval van ikoniese tekens (die beeld) is daar 'n uiterlike ooreenkoms tussen die betekenaar en die betekenis" (Fourie, 1978, p. 46). Die mate van dié ooreenkoms is 'n inverse maatstaf van hoe algemeen (konvensioneel) dit is. "Thus a realistic portrait is lightly conventionalized: it relies for its ability to signify on our experience of the sort of reality that it re-presents" (Fiske, 1978, p. 38). As voorbeeld gebruik Fiske (1978) 'n straattoneel wat volgens hom maklik kommunikeer op grond van die kyker se bekendheid daarmee. Sodra dieselfde toneel egter vanaf 'n hoë gebou geneem word, moet die kyker deur 'n meer ingewikkelde proses van interpretering beweeg. Hy moet byvoorbeeld eers dink aan 'n voëlsblik voordat hy dit kan interpreteer. Hoe meer getrou die betekenaar die kyker se algemene ervarings naboots, hoe meer realisties sal die reproduksie dus wees in hoe minder waninterpretasies sal deur die ontvangers daaraan geheg word.

Deurdat daar dwang op die vorm van die betekenaar uitgeoefen word, is die ikoniese teken gemotiveerd. "In general, the greater the motivation, the smaller the role played by socially based convention, and the weaker the motivation, the more constraining is the convention (Fiske, 1978, p. 39). Hieruit volg dit logies dat die vorm van die betekenaar bepaal word deur óf die betekende óf 'n afspraak (ooreenkoms of konvensie). In die geval van hoogs gemotiveerde tekens is die betekenaar die bepalende beïnvloeder en by laer gemotiveerdes bepaal die konvensie die vorm van die betekenaar. Die vorm van 'n motor sal hiervolgens afhang van die voorkoms van die bepaalde motor, terwyl, aan die ander kant, die vorm van die betekenaar van 'n algemene motor (soos in die gebruik van padtekens), af sal hang van die konvensie wat deur die gebruikers vir die kode afgespreek en aanvaar is. Dus, hoe swakker die motivering, hoe meer bepalend moet die konvensie wees, totdat 'n punt bereik word waar motivering heeltemal verdwyn en die teken *ongemotiveerd of arbitrêr* word (Fiske, 1978).

By ongemotiveerde tekens hou die betekenaar *alleenlik* op grond van die gebruikers se afspraak, van watter betekenis die teken sal dra, 'n verband met die betekende. (Woorde is uiteraard die mees algemene voorbeelde van arbitrêre tekens). By rolprentkommunikasie hou ongemotiveerdheid egter die gevaar in dat die voorrang van ikoniese beelde daartoe lei dat die arbitrêre aard van baie van die medium se betekenis verlore gaan. Enkele duidelike arbitrêre tekens (soos doof en stadige tempo, ens.) is bekend, maar "... the arbitrary or conventional dimension is often disguised by the apparent natural iconic motivation or realism of the sign: hence a shot from the ground level of a tall building *conventionally* signifies that the next scene will take place in an office or flat in that building" (Fiske, 1978, p. 40). Hierdie oënskynlike maklike verstaanbaarheid van die rolprent, maak dit moeilik om rolprente te verklaar (Metz, 1974). Monaco (1977) sluit hierby aan en beklemtoon

die bestudering van die rolprenttaal ten einde tot sinvolle evaluering te kom: "Film does not suggest, in this context: it states. And therein lies its power and the danger it poses to the observer: the reason why it is useful, even vital, to read images well so that the observer can seize some of the power of the medium" (p. 128).

Die betekenis soos deur beeldtekens oorgedra, is ingewikkelder as die blote verhouding tussen die voorgestelde objek (betekende) en die objek self (betekenaar). Rolprenttekens beskik oor verskillende vlakke van betekenis wat volgens Peirce (1974) ingedeel word in *drie ordes van betekenis*, naamlik 'n ikoon, 'n indeks en/of 'n simbool. *Die eerste orde* waarin 'n beeldteken betekenis kan uitdruk, naamlik die ikoon, is reeds verduidelik.

Die tweede orde is moeiliker definieerbaar. Peirce (1974) beskou die indeks as teken op grond van 'n eksistensiële verbintenis tussen die teken en die objek waarna dit verwys. Monaco (1977) noem dit 'n inherente verhouding, terwyl Fourie (1978) dit vertolk in terme van oorsaak en gevolg. Hy (Fourie) gebruik 'n nat straat as indeksikale teken dat dit gereën het. In dieselfde trant verwys Monaco (1977) na meer subtiele indekse soos glinsterende hittegolwe, warm kleure, en dies meer, in plaas van 'n "gewone" indeks (soos 'n termometer) om hitte aan te dui. Deur te verwys na Peirce se baanbrekerswerk, onderskei Wollen (1974) ook tussen *tegniese* en *metaforiese* indekse. Beeldbetekenis op hierdie tweede vlak laat volgens Peirce (1974) uit die aard van die vlak, ruimte vir verwysings na *mites*. "When a sign carries cultural meanings rather than merely representational ones, it has moved into the second order of signification" (p. 123). Hierdie kulturele betekenis wat aan die teken geheg word, word veral deur Barthes (1973) as 'n mite gesien. Saam met hierdie eerste indeling op die tweede orde van indeksikale betekenis, maak Wollen (1976) nog 'n *tweede indeling*: die van die *konnotatiewe* aard van

indekse. "Die beeld wat 'n kyker sien, het in die eerste instansie 'n denotatiewe betekenis en voortvloeiend hieruit 'n konnotatiewe betekenis" (Fourie, 1978, p. 103). Die denotatiewe betekenis van die beeld word suiwer oorge- dra deur die meganiese proses van reproduksie van die beeld terwyl die konnotatiewe funksie van die beeld geleë is in die menslike tussenkoms in dié proses - kamerahantering (-hoeke, -hoogtes), musiek, ens. Metz (1974) verwys na dié tussenkoms soos volg: "The properly aesthetic orderings and constraints - versification, composition, and tropes in the first case; framing, camera movements, and light 'effects' in the second - serve as the connoted instance, which is superimposed over the denoted meaning" (p. 96). Peters (1972) sluit hierby aan wanneer hy aantoon hoe die regisseur veral van indeksikale tekens gebruik maak om die konnotatiewe betekenis van die beeld oor te dra. "De *herhaling* van eenzelfde beeldvorm blijkt nl, ook een middel te zijn om tot connotatieve betekenissen te komen" (p. 116).

Die *derde orde* van beeldbetekenis sluit aan by die arbitrêre ongemotiveerde tekens. "It is conventional and cultured bound and is related to its object by virtue of a habit of association" (Tomaselli, 1980b, p. 15). Metz (1974) is sterk daarvan oortuig dat die rolprente alleenlik betekenisvol is indien dit kan verwys na 'n kodesisteam: dus 'n grammatika van die een of ander aard. Die taal van die rolprent moet primêr simbolies van aard wees.

Ten slotte moet beklemtoon word dat die drie ordes van die teken nie onderling uitsluitlik is nie. "On the contrary, all three aspects frequently - or invariably - overlap and are co-present" (Wollen, 1974, p. 123): Die *ikoon* is die "... short-circuit sign that is so characteristic of cinema" (Monaco, 1977, p. 132); die *simbool* ... "(the) category of sign which corresponds most closely with De Saussure's definition of an arbitrary sign" (Tomaselli, 1981, p. 46).

Maar dis veral die *indeks*, volgens Monaco (1977), wat die rolprentsemiooloog se nuuskierigheid prikkel: "It is the second category - the Index - that is most intriguing in Peirce's and Wollen's system: it seems to be a third means, halfway between the cinematic Icon and the Literary Symbol, in which cinema can convey meaning. It is not an arbitrary sign, but neither is it identical. It suggests a third type of denotation that points directly toward connotation, and may in fact not be understandable without the dimension of connotation" (p. 133).

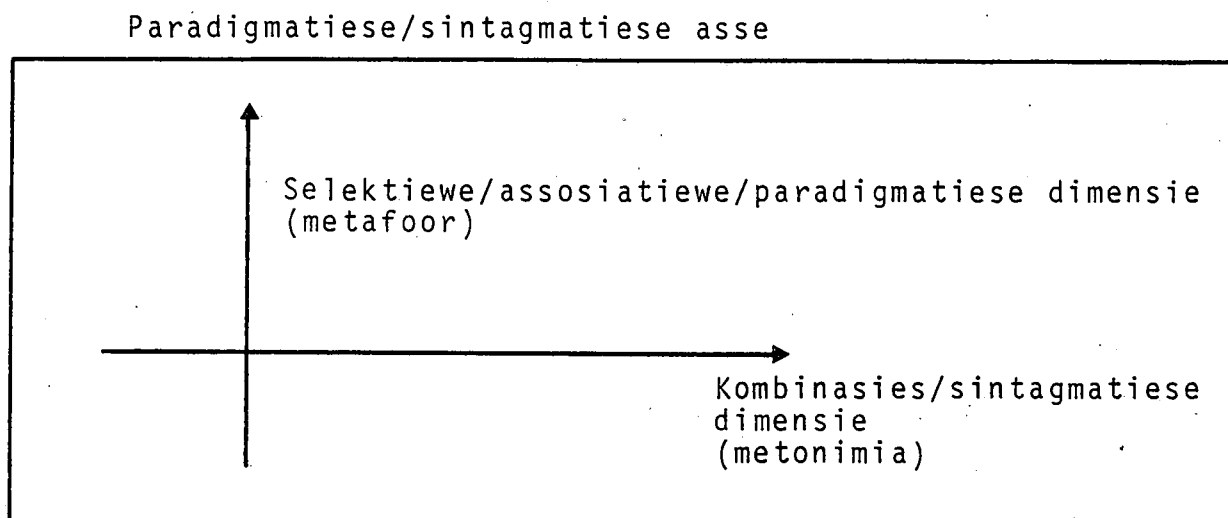
(ii) Kodes. Fiske (1978) maak 'n breë, oorkoepelende onderskeid tussen *logiese* en *estetiese* kodes waarvan die eerste arbitrêr en staties is en meestal by spreektaal voorkom, en die tweede daarvan verskil in terme van graad en vry algemeen in die rolprent voorkom. Aangesien hierdie kodes nie op grond van 'n alles of niks-karakter van logiese kodes verskil nie, maar wel in graad, berus hulle ook in 'n sekere mate op die ooreenkoms tussen die ontvangers en die regisseur oor wat die kode beteken en die kode self: "He (the director) is constrained by the conventional nature of the medium and the expectations of the audience" (Fiske, 1978, p. 62). Om tot 'n kode te ontwikkel, moet die teken eers gekodifiseer word: "Codification, inasmuch as its origin is implicit, is a process: usage renders the sign more precise and extends the convention. In this way the sign becomes codified. It can also become decodified" (Guirand, 1971, p. 25). As voorbeeld van 'n kode wat sy betekenis verloor omdat dit verval het as 'n cliché, gebruik Metz-(1974) die wit/swart (betekenaar) kleredrag van 'n karakter in 'n wilde weste-prent om goed/sleg te beteken. Dit is duidelik dat kodes by uitstek dinamies van aard is en voortdurend verander om aan te pas by die behoeftes van gebruikers daarvan.

Fourie (1978) verdeel die beeld as komplekse tekenuiting en *mimetiese funksie* (waarin die referent betrekking het tot dit wat die beeld naboots, met ander woorde, die beeld lyk in 'n voldoende mate op sy referent) en 'n *ekspressiewe funksie* (waarin uitdrukking gegee word tot dit wat die beeld uitdruk). Guirand (1971) onderskryf hierdie twee indelings van onderskeidelik Fiske en Fourie en verwys weer op sy beurt na *logiese* en *ekspressiewe* funksies van die kode. In hierdie afdelings bestaan verskeie subkodes en dies meer waaronder die statiese en dinamiese *mise-en-scène* sekerlik tel as die belangrikste kode waarin verskeie tekens gebruik word om beeldbetekenis oor te dra. Peters (1977) onderskei vyf lae waarin tekens saam kodes (in verhouding tot mekaar en as referente vir mekaar) vorm, wat dan verantwoordelik is vir die oordrag van beeldbetekenis.

Sintagmatiese-paradigmatiese sistematiek. In die sintagmatiese-paradigmatiese konteks kan die kodes in hul eenvoudigste vorm beskryf word as: "... a 'vertical' set of signs (paradigm) which may be combined according to certain 'horizontal' rules (syntagm)" (Fiske, 1978, p. 58). Hierdie definisie verklaar insgelyks die aard van die sintagmatiese en paradigmatiese sistematiek. Die paradigma se *stel* vertikale eenhede bestaan uit tekens waaruit die verlangde teken gekies word en die horisontale ketting waarin die teken saam met ander geplaas word (volgens vooraf vasgestelde reëls) om 'n bepaalde betekenis oor te dra.

Die strukturele verhouding tussen die sintagmatiese en paradigmatiese elemente van beeldkommunikasie vorm die basis van organisasie van enige sisteem van tekens (Lindekens, 1972). Tomaselli (1980b) stel die samevoeging van hierdie elemente op die twee asse, een vertikaal en een horisontaal, soos volg voor (p. 20):

Figuur 2.5



Die betekenis in die beeld ontstaan dus op grond van 'n keuse tussen variante van dieselfde paradigma, wat beskou kan word as signifiante, en laasgenoemde verkry in toepassing 'n semantiese funksie en word dus verhef tot signifié's (Fourie, 1978). Metz moedig ontwikkeling op die as van paradigma aan: "There is a danger that the semiotics of the cinema will tend to develop along the syntagmatic rather than along the paradigmatic axis" (1974, p. 99). Sintagma en paradigma verwys terug na "langue" en "parole", waarmee hierdie afdeling begin is, deurdat:

paradigma → "langue" → betekenaar ("signifiant") →
denotatiewe betekenis, en

sintagma → "parole" → betekende ("signifié") →
konnotatiewe betekenis.

VERSKILLE TUSSEN DIE KODESISTEME VAN TAAL EN VAN ROLPRENT

Hoewel daar in die bespreking van semiologie (as oorkoepelende terrein) baie verwys is na natuurlike taal, en al is baie eienskappe van beeldtaal aan natuurlike taal ontleen, verskil die twee ingrypend van mekaar. Metz (1974) verwys na die hoofpunte van verskil: "There are two of them: There is the

problem of *motivation* of signs and that of the *continuity of meanings*. Or, if one prefers, the question of arbitrariness of signs (in the Saussurian sense) and the question of discrete units" (p. 108).

Spreektaal is arbitrêr en digitaal

Die eerste punt van verskil, naamlik die arbitrêre aard van *taaltekens* teenoor die gemotiveerdheid van beeldtekens, is reeds na verwys in die bespreking oor ikoniese (gemotiveerde) en arbitrêre (ongemotiveerde) tekens. Die gemotiveerdheid van beeldtekens lê volgens Metz (1974) op beide denotatiewe en konnotatiewe vlak. Op *denotatiewe* vlak word die beeld deur die analogie tussen die betekenaar en die betekende gemotiveer, met ander woorde, tussen die voorgestelde objek en die objek self is daar 'n ooreenkoms bloot in terme van die *voorstelling* self. Aangesien die beeld 'n meganiese reproduksie is, kan dié voorstelling op grond van die beeld as *vorm* en materiële *objek* (vergeelyk Peters, 1972, p. 2-4) verskil. Trouens die materiële substansie (die beeld as materiële objek) sal beslis verskil. Op *konnotatiewe* vlak is die betekenis van die voorgestelde objek simbolies van aard deurdat daar in die *vormgewingsaspek* 'n subjektiewe konnotasie van die regisseur geheg is. Sou daar egter van 'n ikoniese teken gebruik gemaak word, is dit steeds onmoontlik om "...op grond van die ikoniese aard van die beeld is die betekenis slegs te ontleen aan dit wat in die beeld ikonies veraanskoulik is" (Fourie, 1978, p. 28). As voorbeeld gebruik Fourie 'n beeld van 'n kruis wat op denotatiewe vlak "kruis" kan beteken (op grond van die herkenbare gelykenis met die meganiese uitbeelding daarvan), maar 'n kruis is egter ook 'n *simbool* van Christendom. Die beeldteken is op denotatiewe vlak wel gemotiveerd.

Dubbele artikulasie

By taal is daar 'n dubbele artikulasie omdat daar foneme en morfeme as die kleinste betekeniseenhede onderskei kan word. By rolprente is dit egter nie die geval nie. Die grootste rede vir die onmoontlikheid daarvan is omdat die enkelskoot meer inligting bevat as 'n enkele woord. "A shot contains as much information as we want to read in it" (Monaco, 1977, p. 128). Meer spesifiek noem Metz (1974 pp. 118 - 119) vyf redes waarom dit onmoontlik is om hierdie vergelyking te tref. Peters (1978) betoog in 'n ongepubliseerde lesing dat die rolprent eintlik 'n *drieledige* artikulasie bevat: Die *eerste artikulasie* lê in die rolprentmaker se keuse van wat hy die kyker wil laat sien en wat nie. Die *tweede artikulasie* word gevorm deur die artikulering en aksentuering van die gekose objek binne die raam (dus op die vormgewingsvlak) en die *derde* deur 'n enkelskoot te verbind met voorafgaande en navolgende skote deur van montage (die kode) gebruik te maak.

Implikasie

Die implikasie van bogenoemde semiologiese eienskappe is dat die rolprent as kodesistiem in vergelyking met ander kodesisteme baie kompleks en moeilik interpreteerbaar en verstaanbaar is.

In enige kodesistiem, hetsy verbaal of nie-verbaal, is daar 'n strewe na eenduidigheid van betekenis om effektiewe kommunikasie te bevorder. *Ontmoeting* in kommunikasie kan alleen plaasvind indien beide die kommunikator en die ontvanger grootliks dieselfde betekenis aan 'n bepaalde teken heg. In terugverwysing na die definisie van kommunikasie op p.11, kan *vergemeenskapliking* van betekenis tussen twee persone dan alleen bewerkstellig word deur die oorvleueling van be-

tekenisse wat aan die tekens in die boodskap geheg word. Taal as 'n verbale kodesisteen slaag in die verkryging van eenduidigheid van betekenis deur die digitale aard daarvan. By die "taal" van die rolprent is daar egter (vanweë die saamgestelde aard daarvan) binne die kommunikasieproses groter moontlikhede vir meerduidigheid van betekenis. Deeglike interpretering van die beeldboodskap kan so ingewikkeld wees dat 'n kennis van die semiologie al hoe noodsaakliker blyk te wees: "An understanding of semiotic sources and possibilities of meaning based upon a semiotic typological analysis can be of value to both the film maker and the film reviewer, critic and theorist" (Kindem, 1979, p. 65).

In 'n onlangse studie oor die Oscar-bekroonde dokumentêre rolprent, *Glass* (1958) van Haanstra, het Freeman (1981), in haar woorde, 'n metode van semiologiese ontleding van die latente inhoud van die retoriese boodskap van rolprent-beelde geformuleer. Die oogmerk met dié studie was die daarstelling van 'n basis van onderrig waarop oudiovisuele geletterdheid uitgebrei kan word. Freeman gaan dus van die standpunt uit dat beeldsemiologie ideaal-uiteindelik hanteerbaar deur alle oudiovisuele gebruikers moet wees.

Die aanvoeling is egter dat die deursnit rolprentkyker nog nie oor hierdie semiologiese kennis beskik nie. Dit wil voorkom asof daar in die proses van media-opvoeding by die rolprent 'n duidelike behoefte aan 'n tussenstadium tussen die rolprentregisseur en die rolprentpubliek bestaan. Hierdie tussenstadium moet gevul word deur 'n tussenganger wat die rol van boodskapinterpreteur vertolk.

In die huidige verhandeling word die standpunt gehuldig dat die *resensie* hierdie tussenstadium by die rolprent kan vertolk. Die primêre funksie van die resensie is dan dié van

toeganklikmaking. Die resensie maak die boodskap (rolprent) van die kommunikator (regisseur *cum* draaiboekskrywer) toeganklik vir die ontvangers (kykers) deur dit te interpreteer, vertolk en te verduidelik.

DIE ROL VAN ROLPRENTRESENSIES

'n Funksionele omskrywing van die rol van die resensie sien soos volg daaruit: Die rolprentresensie dien as die toeganklikmaking van die kommunikator se boodskap vir die ontvangers binne een vorm van massakommunikasie oor 'n ander vorm.

Die *rolprentresensie* maak die komplekse en meervoudige beeldboodskap van die regisseur vir die rolprentkykers toeganklik deur die rolprent (die kommunikator se boodskap) aan die ontvangers te vertolk en te interpreteer. In die een vorm van massakommunikasie, koerant, word die boodskap van die ander een, rolprent, toeganklik gemaak. Die toeganklikmaking van die boodskap moet beklemtoon word, aangesien dit weer eens binne die konteks van mediageletterdheid, sinvolle rolprentkommunikasie bewerkstellig.

SAMEVATTING

Die rolprent is 'n vorm van kommunikasie op die vlak van massakommunikasie. Die boodskap van rolprentkommunikasie word geformuleer (gekodifiseer) in sy eie besondere kodesistiem.

Met die algemene semiologie as verwysingskader, sluit rolprenttaal aan by natuurlike taal, maar verskil dit in baie opsigte daarvan. Hierdie kodesistiem van die rolprent is nie so bekend soos dié van natuurlike taal nie, en omdat die betekenis daarvan meerduidelig en analoog (in teenstelling met eenduidig en digitaal) is, is daar 'n behoefte aan 'n tussenstadium tussen die sender en die ontvanger. In hierdie

tussenstadium moet dié rolprentboodskap toeganklik vir die ontvanger gemaak word, deurdat dit geïnterpreteer en vertolk word. 'n Resensie kan hierdie tussenstadium vervul. In hoofstuk drie word die aard en die funksies van die rolprentresensie bespreek.

HOOFSTUK 3

DIE AARD EN FUNKSIES VAN RESENSIES

INLEIDING

In die vorige hoofstuk is aangetoon dat die rolprent as 'n kommunikasieproses die uitbeelding van 'n bepaalde werklikheid as boodskap dra. Deur dié werklikheid in hierdie hoofstuk te ondersoek, is aangetoon dat die rolprent 'n eiesoortige kunsvorm is wat verskil van dié van die dramateater en literêre werke. Behoort rolprent-resensies egter op grond van die *kunskwaliteit* daarvan subjektief beoordeel te word? Nadat 'n definitiewe standpunt ingeneem is in die beantwoording van dié vraag, is twee tipe rolprentbeoordelaars onderskei. Wanneer hulle beoordelings gesien word in die lig van die funksies van resensies, word daar duidelik 'n dilemma in rolprentresensering geïdentifiseer.

DIE UITBEELDING VAN DIE WERKLIKHEID

Tydens die ontwikkelingsgeskiedenis van die rolprent het die bydraes van veral twee rolprentregisseurs gelei tot die ontwikkeling van twee bepaalde tradisies, of, soos meer bekend, *skole* van rolprentteorieë. In 1895 het Lumière sy bydrae gelewer deur rolprente soos *Lunch Hour at the Lumière Factory* en *Arrival of a Train at the Station*, wat blote reflektoring van feitlike werklikhede was. Hieruit het die *mimetiese* of *realistiese* skool ontwikkel. Aan die ander kant is deur Méliès se rolprente soos *Suicide of Colonel Henry* en *The Degradation of Dreyfus* 'n bepaalde werklikheid op 'n vormgewende manier weerspieël en het die *ekspressionistiese* skool ontstaan.

Met ander woorde, 'n bepaalde uitdrukking is aan òf die realiteit òf 'n fiksieverhaal gegee deur die manier waarop die uitbeelding gedoen is. In die volgende paragrawe word aangetoon hoe dié skole ontwikkel het totdat hulle uiteindelik verteenwoordigend in alle rolprente is. "All cinema has roots in either Méliès or Lumière" (Andrew, 1976, p. vi).

Hoewel die eerste rolprent suiwer realisties was (vroeë rolprentvervaardigers soos Lumière het geglo dat rolprente geen verdere belangrikheid gehad het as om werklike gebeure vas te lê en te bewaar nie), was die eerste era van rolprentdenke bykans geheel en al aan die ekspressionistiese skool gewy. Tot ongeveer 1935 was dit moeilik om die realistiese denkwysse van die vroeë denkers teen te spreek. Sommige van dié standpunte is vervat in latere publikasies soos dié van Arnheim (1958), Balázs (1952), Eisenstein (1947 en 1963), Münsterberg (1916) en Pudovkin (1929).

Hierna het die situasie verander. Die saad van die vroeë realistiese teorie het gegroei tot die bloeiende tradisie van Bazin (1967 en 1971) met die sogenaamde *Cahiers du cinéma*-kritiek, en in Amerika van Kracauer (1960) se *Cinéma-Vérité*.

Die ekspressionistiese en realistiese skole word hier histories in opposisie tot mekaar bespreek: "... since that is in fact exactly how they developed. The formative theorists wrote in answer to the brute realism which film producers advertised and which the public thought it was receiving. Later, the realists specifically attacked the formalists because they tossed out cinema's special call to realism as they tried to make it stand alongside the prestige arts (Andrew, 1976, p. vi).

Die ekspressionistiese skool

Die vormgewende aspek van die rolprent word volgens ekspressionistiese skool beklemtoon. Die eksterne werklikheid (soos in die geval van die realistiese skool) is nie noodwendig een van die norme, en beslis nie die primêre norm waarvolgens die wêreld van die rolprent beoordeel word nie (Fell, 1975). Die realiste beklemtoon die *wat* wat gekommunikeer word (die saak) en die ekspressioniste beklemtoon *hōe* idees en emosies deur rolprente oorgedra word, dus die tegniek. "Expressionist theorists tend to prefer films in *closed forms*, in which the manipulations of the artist are rather apparent" (Giannetti, 1976, p.415).

Tydens die vroegste ontwikkelinge van die rolprent het die eerste ernstige geskrifte oor die rolprent gepoog om 'n plek vir die rolprent in 'n moderne kultuur in te ruim. Die rolprent het gegroei te midde van ernstige en populêre kultuur, en moes sy eie bestaansruimte hiertussen bevestig. Dit was duidelik moeilik om dit in die eerste plek te skei van die gebeure wat dit vasgelê het, en nog moeiliker om dit in die tweede plek te onderskei van ander, reeds gevestigde kuns- en vermaaklikheidsvorme. Van laasgenoemde twee was die rolprent dan juis afhanklik vir beide sy vorm en metodes om gehore te bereik.

Volgens Andrew (1976) het hierdie eerste teorieë eerder na geboorteaankondigings as na wetenskaplike ondersoeke geklink: "Men who felt an immediate sympathy for film and who wanted to see it blossom on its own realized that they had first to free it from the other phenomena which supported it and with which the public naturally associated it" (p. 11). Dit het 'n onmiddellike aanval teen die realisme van die rolprent beteken en uiteraard ook teen Lumière en andere, wat, soos reeds gemeld, geglo het die rolprent se

enigste belang in die vasvang van die reële werklikheid lê. Hierdie vroeë teoretici se grootste stryd was om die rolprent die gestalte van kuns te gee. Hulle het aangevoer dat die rolprent gelyk is aan ander kunsvorme aangesien dit die chaos en betekeloosheid van die wêreld orden in 'n selfstandige struktuur en ritme (Andrew, 1976).

Gedurende hierdie tydvak is die rolprent dan ook vergelyk met bykans elke ander kunsvorm. Die Amerikaanse digter Lindsay (1915) was die eerste persoon om 'n teorie van die rolprent te skryf. Hierin het hy aangetoon dat 'n prent die kwaliteite van al die ander kunsvorme, insluitend argitektuur, toon. In Frankryk het 'n kliek rolprententoesiate die rolprent met musiek vergelyk, en veral die rolprent se vermoë om die vloei en skyn van werklikheid te verander, beklemtoon. Onder die leierskap van Delluc en die Franse *avant-gardebeweging*, is pogings aangewend om die rolprent nie alleen as kuns nie, maar ook as 'n selfstandige kunsvorm te bevestig. Verskeie skrywers het tussen 1912 - 1925 die rolprent van die teater onderskei. Gedurende die jare twintig het die *avant-garde* navolgers die eienskappe van digkuns, skynrealiteit, drome en fotografie inherent in die rolprentervaring benadruk. Block vergelyk in 1927 die rolprent met musiek: "But for the camera, movement must be living, warm, vital, and flowing rather than set and defined in an alphabet of traditional interpretation ... It is in this sense that it resembles music" (Block, 1970, p. 103).

Insgelyks het die ekspressionistiese beweging in Duitsland ontstaan. Hierdie beweging - die eerste wat kwalifiseer as ekspressionisties van aard in die sin soos vandag bekend - het nie 'n bepaalde verteenwoordiger gehad om namens hulle op te tree nie. "Certainly we have interesting remarks of expressionist actors, designers, writers, and directors relating to cinematic method and function, but no extended

expressionist film theory was ever formulated" (Andrew, 1976, p. 13).

In 1925 het die Duitse beweging baie van sy oorspronklike krag verloor, die Franse *avant-garde* het gedisintegreer en die kern van gevorderde gedagtes rondom die rolprent en sy aard het na Moskou verskuif. In 1920 het Rusland sy bekende Staatskool vir Rolprente gestig, wat onvermydelik tot 'n groot stimulasie in gedagteformulerings gelei het. Die belangrikste eksponente was Kuleshov (1947 en 1975), Vertov, Pudovkin (1937) en veral Eisenstein (1947 en 1963). Hulle grootste enkele bydrae tot rolprentteorieë het gegaan rondom redigering. Die rolprentteorieë van latere Russiese formaliste is vervat in Beilenhof (1974). Die einde van die stilrolprent-era het gelei tot hernude krag in die rolprentteoretisering: in 1929 verskyn 'n hele aantal tydskrifte wat net aan die rolprent en sy wêreld toegesê is. (Hieronder tel *Close Up* en *Experimental Cinema*.) Estetici het van oral bydraes gelewer oor die nuwe rigting wat die rolprent behoort in te slaan ná die koms van klank. Al hierdie bespiegeling was sterk ekspressionisties gefundeerd.

Hoe paradoksaal ookal, het die koms van klank ook die afname van die era van die ekspressionisme gekenteken. "Nevertheless, by 1935 it was taken for granted in nearly all educated circles that cinema was an art, independent of all other arts, yet having in common with them the process of transformation whereby dull matter is shaped into scintillating and eloquent statement" (Andrew, 1976, p. 13). Die basis wat tussen 1915 en 1935 gelê is, was egter so sterk dat die ekspressionistiese argumente hier vasgelê, vandag nog geld.

Die realistiese skool

Die realistiese rolprentteorie beklemtoon die inhoudelike dokumentêre aspek van die rolprent. Volgens hierdie teorie word rolprente ge-evalueer in terme van hoe akkuraat hulle die eksterne werklikheid weerspieël. Realiste verkies rolprente waarin min gebruik gemaak word van kamera- en ander tegniese tydens die vervaardigingsproses: "Stylistically, realists prefer films with 'invisible' techniques, with an emphasis on *open forms* and subdued artistic effects" (Giannetti, 1976, p. 414). Hoewel daar geen twyfel daaroor kan wees dat die dominerende teoretiese neiging gedurende die eerste paar dekades van die rolprent se bestaan ekspressionisties was nie, was daar altyd 'n onderstroming, eintlik 'n teenstroom, in die vorm van wat later ontwikkel het as die mimetiese tradisie.

Die geskiedenis van die mimetiese tradisie kan sover terug gevoer word as 1913 toe Feuillade sy rolprente geadverteer het as rolprente wat die lewe wys soos wat dit is. (Hoewel hierdie prente baie melodramaties was en wel 'n verhaal uitgebeeld het, het dit tog plaasgevind binne 'n realiteitskonteks.) Nā die koms van klank is die enigste realistiese teorieë van waarde geformuleer deur die vervaardigers van rolprente: in Brittanje het Rotha (1930) en Grierson (1971) hulleself beroem op hulle nie-vermaaklike (dokumentêre) rolprente; in Frankryk was L'Herbier en veral Vigo; en in Rusland, Vertov. Andrew (1976) noem dat die meeste van dié teoretici oortuig daarvan was dat die rolprente met fiksie as dominerende element soos 'n verdowingsmiddel werk, dat dit deur truuks daargestel word, en dat die doel daarvan is om 'n betalende gehoor tot slaap te sus. Daarteenoor is die realistiese rolprentteorie van meet af aan sterk geassosieer met die sosiale funksie van kuns. Vertov, Rotha en Vigo

se teorieë het gesprek van politieke aspirasies. Volgens hulle moes die realistiese rolprent juis nie kompetisie vir die vermaaklikheidsrolprent bied nie: dit moes 'n totaal nuwe alternatief daarstel. Hierdie alternatief moes getrou wees aan beide die daaglikse lewe en die sosiale toestande van die dag.

In dieselfde politiese verband word verwys na Kracauer (1960) en Bazin (1967 en 1971) wat die realistiese teorie die volledigste ontgin het. Hulle is, in die woorde van Andrew (1976) "...by no means politically neutral ... (and) saw cinema in a vast context which very much included politics but which was not dominated by it. Their allegiance was first to reality. Their vocation was to bring mankind into harmony with it via the cinema. To both of them this meant a radical revamping of society, but to both such revamping had to follow rather than precede a proper rapport with nature; and this rapport, if it comes at all, will itself follow a renewed human perception, the product of a vivifying and harmonious cinema" (p. 105).

Die koppeling in die *dokumentêre* rolprentteorie aan 'n estetiese waarneming en 'n eties-sosiale betrokkenheid, is tot vandag algemeen. Volgens dié teoretici word die rolprent aangewend om die kyker te laat sien hoe die wêreld om hom/haar lyk. Die kyker word as't ware toegelaat om die visuele aard daarvan te ontdek en om die plek van die mens daarin te verstaan. Dis duidelik dat dié standpunte van die dokumentêre rolprentmakers tot die erfenis van die realistiese skool behoort. Tog het nie een van hierdie dokumentêre teorieë uitgebreid genoeg ontwikkel om as teorie in dieselfde sin as meer bekende teorieë soos die sosialistiese-realisme, die nieu-realisme, of die strukturalisme beskou te word nie.

Andrew (1976) beskou 'n moontlike rede hiervoor die oordrewe beheptheid van baie dokumentêre rolprentvervaardigers met hulle eie sosiaal-filosofiese ideologieë. Die gevolg hiervan was 'n dominerende beklemtoning van eie standpunte oor die medium met min, of geen, waarde vir die rolprentteoretikus. "One reads more about the social reality which cinema is able to expose and to help alter than about the *means* by which cinema is suited to this task" (p. 104).

Daar moet in gedagte gehou word dat hierdie twee skole (ekspressionisme en realisme) net algemene tradisies is, en nie ewige waarhede nie. "Indeed, at their best, both kinds of critics and theorists realize that these distinctions can become embarrassingly artificial" (Giannetti, 1976, p. 415). Volgens Giannetti sal 'n realis soos Bazin en 'n formalistiese kritikus soos Robin Wood om dié rede nooit *vorm* heeltemal van *inhoud* skei nie: elkeen is te bewus van die oorvleuelings daarvan. "Furthermore, in actual practice, intelligent film critics will use whatever theory seems to explain a movie most effective ... In short, a film theory is only as good as it is useful" (p. 415).

Die slotsom waartoe gekom word, is dus dat in die uitbeelding van 'n realiteit die rolprent gebruik maak van 'n ekspressiewe werklikheid. Met ander woorde, 'n bepaalde "werklikheid" (hetsy fiksie of realiteit) wat met 'n bepaalde uitdrukking (vormgewing tydens opname en/of weergawe) gereflekteer word.

ROLPRENT AS KUNS

In die vorige afdeling - veral by die ekspressionistiese skool - is aangetoon hoe die rolprent ontwikkel het tot

kuns en wel tot 'n selfstandige kunsvorm. Om dit te bevestig, word die rolprent as kuns gemeet aan die hand van Stephenson (1976) se 3-stadia model.

Om te kyk na die verhouding tussen die rolprent as kunsvorm en kuns oor die algemeen, sou 'n definiëring van die breë konsep *kuns* noodsaak. Aangesien soveel definisies oor kuns bestaan as wat daar definieerders is, kan eerder na die drie stadia in die aktiwiteit van kuns gekyk word. Hierdie stadia omsluit die hele proses van kunsaktiwiteit, vanaf die kunstenaar se aanvoeling tot die waardering daarvan deur die ontvanger (Stephenson, 1976):

- (i) die kunstenaar se intuïsie of ervaring
- (ii) die uitdrukking van hierdie intuïsie in 'n artistieke medium en
- (iii) die waardering van die kuns deur die gehoor. (Die ideaal hier is om 'n soortgelyke ervaring as wat by die kunstenaar gegeld het, by die gehoor te laat ontstaan.)

Soos in hoofstuk een aangedui, het die rolprent tradisioneel as ekonomiese bedryf ontstaan, en sou bogenoemde drie stappe nie op die rolprent van toepassing gemaak kon word nie. Deur die ontwikkeling van die rolprent as uitdrukking, en nie net bloot as weerspieëling van die werklikheid nie, het dit duidelik as kunsvorm ontwikkel. In die weerspieëling van 'n ekspressiewe werklikheid dra die regisseur sekere waardekennis oor deur die gebruikmaking van bepaalde tegniese vaardighede.

Die toepassing van die drie stadia op die rolprent as kunsvorm

Die eerste stadium - Die kunstenaar se intuïsie. Die eerste stadium, naamlik die van die intuïsie wat ontstaan uit 'n

bepaalde ervaring soos deur die kunstenaar beleef, lê op 'n baie persoonlike vlak en is 'n totale interne aangeleentheid. (Kunstenaar en regisseur word eenvoudigheidshalwe hier as wisselvorm gebruik, aangesien laasgenoemde as die skeppende persoon in die rolprentmedium beskou word.)

By rolprente is dit dikwels die geval dat prente ontstaan vanuit 'n individuele inspirasie soos byvoorbeeld 'n kortverhaal, novelle, drama, draaiboek, idee, probleem of gebeurtenis (ervaring). Aangesien rolprentvervaardiging 'n minder individuele medium as skryf is, word die inspirasie vir 'n prent dikwels gebore uit 'n reeds bestaande drama of literêre werk. Die inspirasie moet vertaal word in terme van die rolprenttaal. En, indien dit vanuit 'n literêre werk kom, vereis dit meer dissipline van die regisseur om dit te kodifiseer in die terme van die rolprent se eie kode, wat wesenlik verskil van dié van die literêre werk en/of die drama.

In baie vorme van kuns, maar meer spesifiek in die geval van die rolprent, eindig hierdie eerste fase nie sodra die tweede, naamlik die uitvoering van die inspirasie in 'n medium, begin nie. Die intuïsie groei onophoudelik en ontwikkel dwarsdeur die proses van uitvoering totdat die werk (die rolprent) voltooi is. Trouens, in die praktyk van rolprentvervaardiging kan hierdie twee stadia nie geskei word nie.

Die tweede stadium - die uitvoering. Waar die intuïsie suiwer persoonlik kon wees, is die tweede stadium afhanklik van die samewerking van baie mense. Om die inspirasie oor te dra in die rolprentmedium, moet die regisseur daarin slaag om dit suksesvol aan sy medewerkers oor te dra ten einde hulle weer in staat te stel om dit op die oorspronklike manier uit te beeld. (Hetsy hierdie uitbeelding dan

ook in die vorm van toneelspel, kamerahantering of beligting, ens., is.)

Die sukses hiervan kan die eindresultaat van die produksie bepaal: hierdie stadium is die opvallendste en prominentste kenmerk van die kunsaktiwiteit. Dit is dié deel wat die ontvanger sien en hoor.

Die derde stadium - die vertoning. Die aanbieding vorm die verwesenliking van die artistieke proses. Die aard en verwagting van die gehoor, hulle sosio-ekonomiese status en kennis van die medium, is almal belangrike elemente wat buite die beheer van die kunstenaar en die kunsstuk is, en wat 'n fundamentele rol in die gehoor se beoordeling van die kunswerk speel. 'n Rolprent met meer diepte en subtiliteit eis meer van 'n gehoor. "Wide experience of the medium and good informed criticism will help an audience to see more clearly and more deeply" (Stephenson, 1976, p. 33). Hier kan die resensie as 'n tussenstadium 'n belangrike rol vertolk: "Publicity may be useful in truthfully telling the audience what to expect, or may be harmful in presenting a false or exaggerated image..." (Stephenson, 1976, p. 33).

KUNS- EN VERMAAKLIKHEIDSROLPRENTE

Is alle rolprente kuns? De Nitto (1975) maak 'n onderskeid tussen 'n fliek ("movies"), wat suiwer ontspanning as doel het, en rolprente ("films") wat kunswerke is. Hierdie onderskeid is egter beide vaag en teenstrydig: kuns is tog ook vermaak en vermaak kan ook kuns wees. Die basis van De Nitto se onderskeid is geleë in die reaksie van die gehoor op die rolprent. Met die blote *ontspanningsprent* word bedoel dat die gehoor vermaak word: deur bang gemaak te word, te laat

lag, of te laat huil. (Die woord "vermaak" kan problematies wees, aangesien vrees of hartseer nie noodwendig as positiewe vermaak - soos humorisme - beskou word nie. Dit vermaak wel die kyker deurdat hy/sy getrakteer word deur die ervaring van die een of ander emosie. Om dié rede word "onderhouding" as 'n breër begrip voorgestel wat dan alle vorme van vermaak impliseer.)

Die kern lê daarin dat die sogenaamde "fiek" geen uitdaging aan die kyker se kognitiewe of affektiewe vlakke bied nie. Dit dra geen boodskap oor sy/haar houding ten opsigte van die self of die bestaansruimte om hom of haar nie. Die doel van diesulke rolprente is eerder om ontvlugting en vermaak te verskaf as om 'n stelling te maak. Dus, die bioskoopganger verlaat die teater ontspanne in die geval van humoristiese vermaak, of sonder 'n kognitiewe stelling waaroor nagedink moet word, in die geval van ander onderhouding wat verskaf is.

Die *kunsprent* daarenteen beset volgens De Nitto (1975) die houding, gevoel en intellek van die ontvanger. Dit noodsaak die kyker om hom/haar sekere vrae af te vanaanleiding van wat beleef is, en die mate waarin dié ervaring sy/haar lewensiening beïnvloed het. Trouens, die juiste doel van die kunswerk is om nuwe dimensies van die menslike bestaan te openbaar. Vlakke wat hy/sy andersins nie sou waarneem nie. Oor sy werk as regisseur het D.W. Griffith gesê: "The task I am trying to achieve is to make you see" (Stephenson, 1976, p. 13).

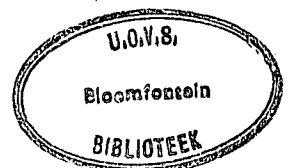
Betreffende die vermaaklikheidselement wat ook in die kunsprent opgesluit is, lê die kernverskil in die intensiteit van die ervaring van die kunswerk, asook die blywende waarde wat die ervaring daarvan vir die kyker bied.

Die aanwesigheid van kuns en vermaak in 'n rolprent lê dus op 'n graadverskil daarvan en is nie 'n fundamentele verskil of wedersyds uitsluitend nie. In kunsrolprente word die kunselement daarvan beklemtoon en in die vermaaklikheidsprent word onderhouding beklemtoon. 'n Goeie kunsprent kan ook vermaaklik wees, terwyl 'n vermaaklikheidsprent weer ook kunstig kan wees. Om rolprente te verdeel in twee hoofgroepe waarin die klem in die een meer val op die vermaak en die ander een minder op vermaak en meer op die diepere betekenis van die rolprent, impliseer geensins 'n negatiewiteit ten opsigte van die blote vermaaklikheidsprent nie. Hierdie verdeling sluit ten nouste aan by wat Boggs (1978) die ambisievlak van die rolprent noem.

DIE VERSKIL TUSSEN DIE TEATER EN DIE ROLPRENT

In die vorige afdeling is gesien dat die rolprent dikwels sy inspirasie put uit 'n reeds bestaande drama of literêre werk. En, in die uitbeelding van 'n ekspressiewe werklikheid is die ooreenkomste tussen die rolprent en die teater deur vroeëre teoretici beklemtoon. Tog is daar duidelike en besliste verskille tussen die twee kunsvorme. Hierdie verskille lei ook logies na verskillende maatstawe by die beoordeling van onderskeidelik die teater en die rolprent. Sontag (1974) stel dit soos volg: "A commonplace of discussion has it that film and theatre are distinct and even antithetical arts, each giving rise to its own standards of judgement and canons of form" (p. 249). Volgens haar het Panofsky reeds in 1934 opgemerk dat een van die kriteria van beoordeling van rolprente die vryheid van die onsuiverhede van die teater is!

Selfs die geskiedenis van die rolprent is een van emansipering van teatriese metodes en gebruike. Hierdie onderskei-



dingsproses omsluit veral drie komponente: "First of all from theatrical 'frontality' (the unmoving camera reproducing the situation of the spectator of a play fixed in his seat), then from theatrical acting (gestures needlessly, stylized, exaggerated - needlessly, became now the actor could be seen 'close up'), then from theatrical furnishings (unnecessary 'distancing' of the audience's emotions, disregarding the opportunity to immerse the audience in reality). Movies are regarded as advancing from theatrical stasis to cinematic fluidity, from theatrical artificiality to cinematic naturalness and immediacy" (Sontag, 1974, p. 249).

Behalwe hierdie verskille, wat aangetoon is tydens die jare toe die rolprent nog in sy kleuterskoene gestaan het, is 'n magdom verdere verskille tussen die rolprent en die teater later uitgewys. Daar is veral baie oor dié verskille geskryf kort na die koms van klank. Dié tegniese vernuwing het uiteraard gelei tot 'n groter mate van ooreenkoms tussen die twee kunsvorme, en vandaar 'n moontlike verklaring vir die byna oordrewe beheptheid met die verskille: die rolprent is as bedreiging vir die teater beskou. Hoe dit ookal sy, baie resente skrywers sluit aan, of brei steeds uit, op standpunte rondom verskille tussen rolprent en teater soos uitgewys deur vroeë skrywers soos Artaud (1958) en Nicoll (1936) asook dié van Brecht en Vardac soos vervat in latere publikasies - onderskeidelik in 1964 en 1968.

Voordat daar in meer besonderhede op die basiese verskille tussen die rolprent en die teater ingegaan word, word die grootste redes vir misverstand ten opsigte van ooreenkoms tussen die twee kunsvorme eers uitgelig word: "Most obvious, perhaps, is that both employ action as a principal

mode: what people *do* is a major source of meaning. The theatre and movies are also collaborative enterprises, involving the co-ordination of writers, directors, actors, and technicians. Drama and film are both social arts, performed before groups of people, and experienced publicly as well as individually" (Giannetti, 1976, p. 266).

Die basiese punte van verskil tussen die rolprent en die teater word vervolgens uiteengesit:

Die teater is kunsvorm: rolprent is beide kunsvorm en medium

Die rolprent, in onderskeiding van die teater, is ook die draer van ander kunsforme. Met ander woorde, die rolprent is nie net 'n blote *opname* van dit wat op die verhoog plaasvind nie. "Many people cling to the naive belief that theatre and film are two aspects of the same art, the only major difference being that drama is 'live' while movies are 'recorded'" (Giannetti, 1976, p. 266). Die kamera kan egter gebruik word om óf 'n relatiewe passiewe, onge-selekteerde weergawe te gee, óf dit kan 'n hoogs geselekteerde (geredigeerde) beeld weergee. "One can film a play or ballet or opera or sporting event in such a way that film becomes, relatively speaking, a transparency, and it seems correct to say that one is seeing the event filmed" (Sontag, 1974, p. 250). Hierdie vorm is egter sedert die emansipering van die rolprent van die teater nie meer die gebruik nie, maar eerder die uitsondering met 'n bepaalde rede.

Semiologiese verskille

Die kode waarin die boodskappe van onderskeidelik die rolprent en teater uitgedruk word, verskil ook van mekaar, en veral, ten opsigte van tyd en ruimte. Giannetti (1976)

onderskryf hierdie stelling deur te beklemtoon dat die rolprent nie net 'n blote opname van 'n drama is nie. Die kode en die materiaal van die twee mediums (rolprent en teater) verskil fundamenteel van mekaar in hul hanteling van tyd en ruimte.

Die *tydseenhede* vir die rolprent en die teater is onderskeidelik die *skoot* en die *toneel*. Die verloop van dramatiese tyd van een toneel na die volgende is min of meer gelyk aan die duur van die toneel self. Indien groter eenhede van tydsverloop aangedui moet word, word dit gedoen tussen een bedryf en 'n ander of dit word deur die dialoog bekend gemaak (Hurt, 1974). Die gemiddelde lengte van 'n skoot is egter tien of vyftien sekondes en vinnige tydsverloop kan maklik met snel opeenvolgende skote aangedui word, of daar kan van terugflitse gebruik gemaak word om na vorige gebeure te verwys. Die gevolg is dat groot tydsegmente tussen die relatief min bedrywe en tonele moet verloop, terwyl rolprenttyd met gemak tussen die honderde skote vanaf hede, na verlede of toekoms kan spring.

Ruimte-indeling verdeel die teater in 'n sintetiese en die rolprent in 'n analitiese kunsvorm. Teaterruimte is ook afhanklik van die *toneel*, dit verloop onafgebroke en alle handeling speël af binne die teaterboog. In die teater word volgens Johnson (1974) van *geslote vorme* gebruik gemaak, aangesien daar nie van die teaterganger verwag word om te dink dat dele van die intrige agter die gordynvleuels afspeel nie.

Die beeldraam vervang die teaterboog by die rolprent. Hierdie omraming is slegs tydelik van aard. Langs die raam van 'n bepaalde skoot wag 'n ander aspek van die verhaal om gefotografeer te word. Getrou aan die kode van die rolprent

is daar gewoonlik 'n logiese opeenvolging van skote: 'n Nabyskoot van 'n objek is gewoonlik 'n detail van 'n daaropvolgende langskoot (of vestigingskoot), wat die konteks van die nabyskoot aandui. Dus, die *geslote beeldvorm* is 'n tydelike vorm van 'n groter geheel.

Nog twee ruimteverskille tussen teater en rolprent is belangrik om aan te toon: Eerstens, by die teater is die afstand tussen gehoor en akteurs redelik konstant. (Afhangende van die spelers se beperkte beweging op die verhoog.) Deurdat die rolprentkykers hulleself met die kameralens identifiseer, ervaar hulle onbeperkte beweging saam met die kamera. Tweedens, die teater is driedimensioneel, teenoor die twee-dimensionele aard van die rolprentbeeld.

Verskil in die uitbeelding van die werklikheid

Die verskil tussen rolprent en teater word dikwels geïnterpreteer in terme van die aard van dit wat uitgebeeld of afgebeeld word. Die teater beeld 'n denkkeeldige werklikheid uit, terwyl die rolprent tot die reële werklikheid gekompromitteer is (Sontag, 1974). By die teater word 'n kunsmatige uitbeelding verkry deurdat 'n bepaalde atmosfeer deur kostuums, grimering en dekor geskep word; rolprente, daarenteen, slaag beter indien hulle in die werklike lewe verfilm word.

Verskil ten opsigte van karakteruitbeelding

Hoewel daar baie meningsverskil oor dié punt is, is Sontag (1974) se standpunt dat karakteruitbeelding op die verhoog meer neig na veralgemenings.

In rolprente is daar weer 'n groter individualisering van karakters en 'n groter mag van onafhanklike lewenswyse word aan karakters toegeskryf.

Die verskil tussen rolprent en teater bring ook 'n verskil tussen die persoonlike vereistes van akteurs en aktrises mee. So byvoorbeeld, vereis die verhoog goeie stemgebruik en 'n bepaalde fisiese voorkoms. In die rolprent is gesigsuitdrukkings weer belangriker (vergelyk verder Monaco, 1977, p. 33 ff.). Nog 'n interessante verskil tussen die twee kunsvorme kan aansluitend by hierdie punt genoem word. Die mens is 'n noodsaaklike deel van die teater, aangesien byna alle dramas sosiaal van aard is. By die rolprent kan verhoudings tussen die mens en ('n) objek(te) ook uitgebeeld word (Giannetti, 1976), terwyl dit kwalik by die teater moontlik is.

Rolprent is objek; teater is handeling

Betreffende die materiële aard van die twee kunsvorme, is die rolprent 'n produk of objek terwyl die teater 'n handeling of vertoning is. Dit bring 'n besliste voordeel vir laasgenoemde mee: teater is lewendig. Die implikasies is dat herhalings van rolprente presies en identies is, waar teateropvoerings weer van opvoering na opvoering verskil. Artaud (1958) het hieroor opgemerk: "... theatre is the only place in the world where a gesture, once made, can never be made the same way twice" (p. 75).

Dit is dan ook Artaud wat die lewendige aard van die teater erken het deurdat hy die kommunikasie tussen gehoor en akteurs herbevestig het. Deur die sogenaamde "Verfremdungseffekt" het Brecht (1964) ook hierdie basiese waarde van die teater benut. Hy het die gehoor tot 'n groter deelname gedwing, hoewel op intellektuele vlak: "(Epic Theatre) turns the spectator into an observer, but raises his capacity for action, forces him to make decisions" (1964, p.37).

As gevolg van dié verskille het die rolprent 'n geheue-funksie, terwyl die teater altyd 'n vernuwingsaspek inhou: "Movies (being objects) preserve the past, while theatres - no matter how devoted to the classics, to old plays - can only 'modernize'" (Sontag, 1974, p. 260).

Uit bogenoemde volg dit ook logies dat die draaiboek, in kontras met die dramateks, geen estetiese bestaansreg onafhanklik van die uitvoering daarvan het nie.

Verskil in die oordraging van betekenis

Betekenis word by die teater veral deur die verbale gesproke woord oorgedra en by die rolprent meer op visuele vlak. "For this reason, drama is generally considered a writer's medium. ... Movies, on the other hand, are generally regarded as a visual art, and therefore a director's medium" (Giannetti, 1976, p. 270). Hierdie feit word die beste bevestig deur onsuksevolle rolprente van literêre werke deurdat die taalgebruik by eersgenoemde nie aangepas is nie. (Vergelyk byvoorbeeld Cukor se onsuksevolle rolprentweergawe van Shakespeare se *Romeo en Juliet* teenoor Zeffirelli se suksesvolle weergawe daarvan.)

Bogenoemde verskille tussen die rolprent en die teater verteenwoordig nie die volledige lys van verskille nie. Net sekere relevante verskille is aangetoon.

LITERÊRE BEOORDELING

Hoewel die rolprent definitiewe verskille met die teater toon, en dus by implikasie ook van die drama en die roman verskil, word rolprente dikwels beoordeel aan die hand van literêre beoordeling. "Criteria from one medium are sometimes imposed on another, requiring films to be like literature ..." (Kinder, 1972, p. 7).

Jarvie (1970) verwys na hierdie wanbeoordeling as die "literary vice" en skryf die gebruik daarvan toe aan 'n gebrek aan filmiese beoordelingskriteria: "It is easier to bring a ready-made and arbitrary committed set of principles to bear on a film, than it is to struggle to learn about the true principles of criticism" (p. 205).

Wat behels hierdie maatstawe van literêre beoordeling? Om hierdie vraag in detail te beantwoord, verg 'n afsonderlike studie van die literatuurwetenskap. Vir die huidige doel gaan dit egter net om 'n verwysing na verkeerdelike beoordeling van rolprente aan die hand van literêre maatstawe en word daar met die volgende volstaan.

Met Wellek en Warren (1970), Wellek (1971), Bruns (1973) en Maatje (1974) as basisbronne word literêre beoordeling gereduseer tot die volgende drie beginsels: (i) Die beskrywing van die kunswerk of mediumboodskap. Maatje (1974) verwys onder andere na die struktuur: "Struktuur is die manier waarop in een literair werk word opgebouwd deur middel van woorde" (p. 115). (ii) Die interpretering van die boodskap vir die ontvanger. Met ander woorde, hoe die inhoud van die werk vir die ontvangers daarvan geïnterpreteer word. (iii) In die derde plek word die literêre werk beoordeel deur dit te vergelyk met ander werke van dieselfde genre en ook op grond van die kodes wat in die bepaalde medium gebruik word.

Aangesien die rolprent 'n selfstandige kunsvorm is wat in 'n eie medium van 'n unieke kodesisteam gebruik maak om sy boodskap oor te dra, is dit tog onmoontlik dat maatstawe getrou aan die letterkunde gebruik kan word om die rolprent te beoordeel.

ROLPRENTBEOORDELING: SUBJEKTIEF OF OBJEKTIEF?

In die voorafgaande gedeelte is van die standpunt uitgegaan dat die rolprent as medium en as kunsvorm afsonderlik maatstawe en raamwerke van beoordeling as dié van literêre werke regverdig. Die vraag is nou of rolprentbeoordeling enigsins objektief kan wees.

Aan die begin van hierdie hoofstuk is gesien dat die rolprent 'n kunswerk is in dieselfde sin as wat die drama of die roman een is. Uiteraard is die beoordeling van kuns *per se* subjektief. Kuns kan immers nie tot die rede gereduseer word nie.

'n Belangrike kantaantekening moet hier gemaak word: 'n Kunswerk ontstaan nie gewoonlik volgens wetenskaplike voorskrifte nie. (Daar kan sulke gevalle wees waar wetenskap in voorkom, maar dit is eerder die uitsondering as die reël.) Nogtans negeer dit nie die feit dat 'n kunswerk op wetenskaplike wyse ontleed kan word nie. Dit hou in dat teorieë oor die kunswerk geformuleer kan word, dat wetenskaplike ontledings van kuns gedoen kan word, en dat die verskynsel kunswerk binne die wetenskaplike terrein bespreek kan word.

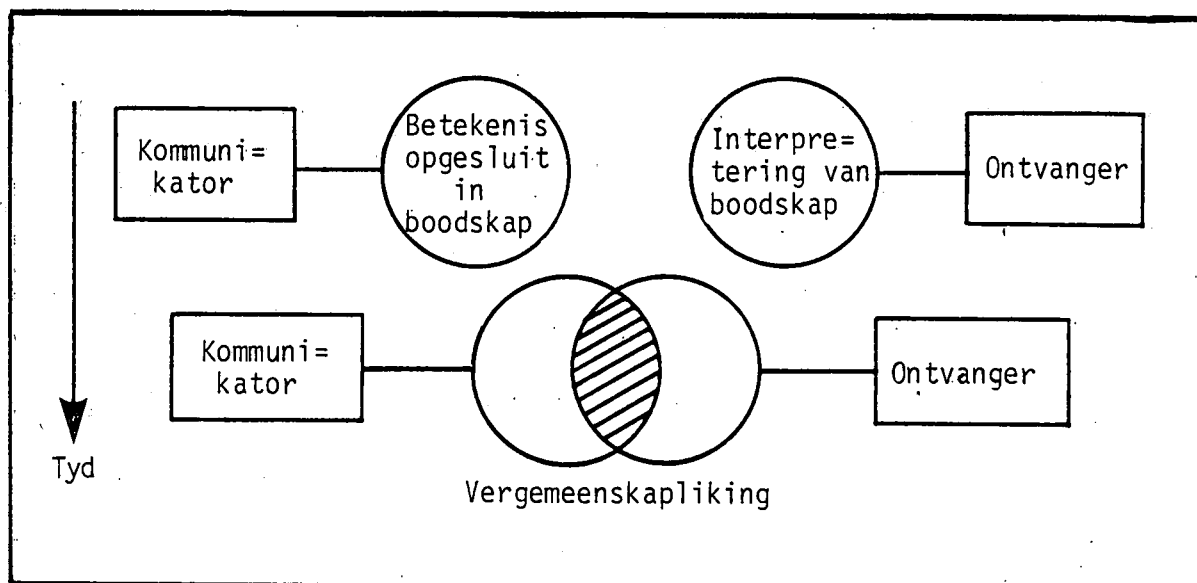
Sekerlik die beste voorbeeld van 'n kunsvorm wat op wetenskaplike wyse ontleed word, is die letterkunde. 'n Hele wetenskap, naamlik die literatuurwetenskap, het ontstaan rondom die bestudering van die letterkunde. Die kruks van die saak is dat dit rondom die ontleding van die verskynsel as sodanig en nie rondom die *skepping* van die letterkundige werk gaan nie.

Indien die aanname van kuns as *per se* subjektief binne die konteks van 'n kommunikasieproses geplaas word, kan die verloop daarvan soos volg daar uitsien: Gestel die kunsboodskap word deur 'n kommunikator na 'n ontvanger gestuur, dan sal

laasgenoemde - op grond van die kuns aard van die boodskap (dit wil sê, omdat die kunsuiting nie 'n presiese en eksakte fenomeen soos in die wetenskap is nie) - 'n eie interpretasie aan die boodskap heg. Hierdie interpretering hoef nie noodwendig te oorvleuel of 'n groot mate van oorvleueling te toon met die bedoeling van die kommunikator nie. Dit kan dus gestel word dat die hoeveelheid vergemeenskapliking (Marais, 1979) kleiner is, in vergelyking met dié van 'n eksakte boodskap. Die boodskapsoordraging in die proses van 'n kunsaktiwiteit word in figuur 3.1 voorgestel:

Figuur 3.1

Vergemeenskapliking by 'n kunsboodskap



Die geskakeerde gedeelte dui die mate van vergemeenskapliking aan. Dit is dus die gedeelte waar oorvleueling van betekenis plaasgevind het.

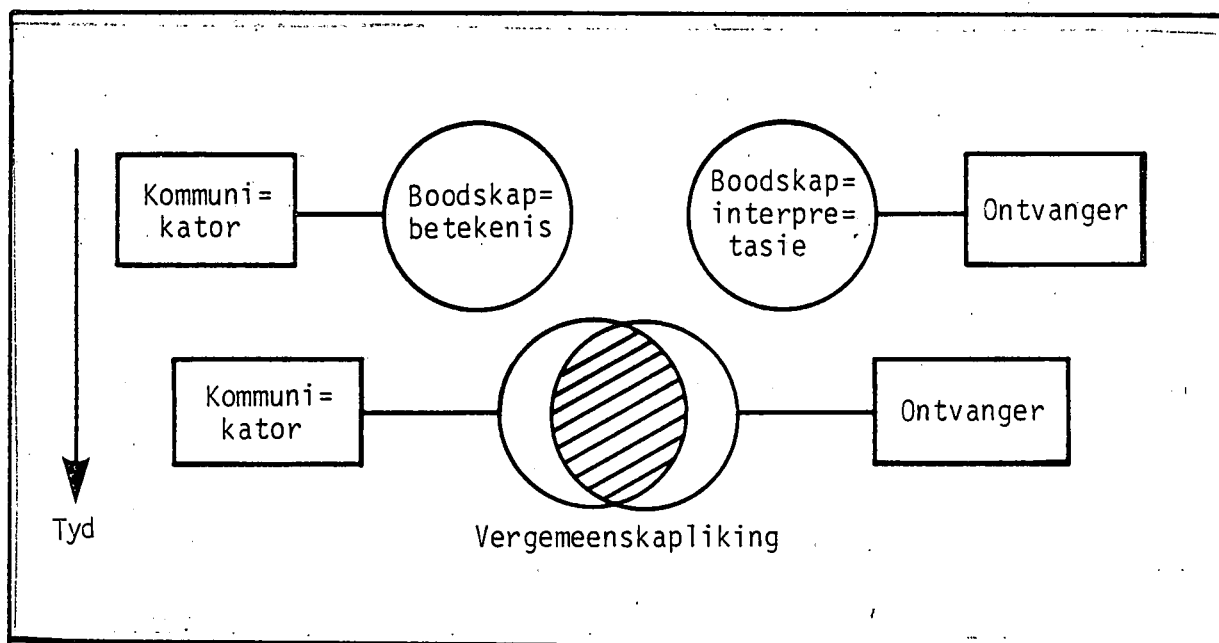
Gestel die boodskapsinhoud in figuur 3.1 word vervang deur byvoorbeeld 'n natuurwetenskaplike of wiskundige boodskap,

dan sal daar noodwendig meer vergemeenskapliking van betekenis plaasgevind het. Met ander woorde, op grond van die presiese aard van die wetenskaplike boodskapsinhoud, moet die mate van ontmoeting (soos in figuur 3.2 aangedui) groter wees:

(Op grond van die verskille tussen die individue wat aan die kommunikasieproses deelneem, kan die kommunikasie tussen hulle per definisie nie honderd persent suksesvol wees nie. Met ander woorde, totale vergemeenskapliking - dus ontmoeting - is onmoontlik (Groenewald, 1979).

Figuur 3.2

Vergemeenskapliking by 'n boodskap met 'n wetenskapsinhoud

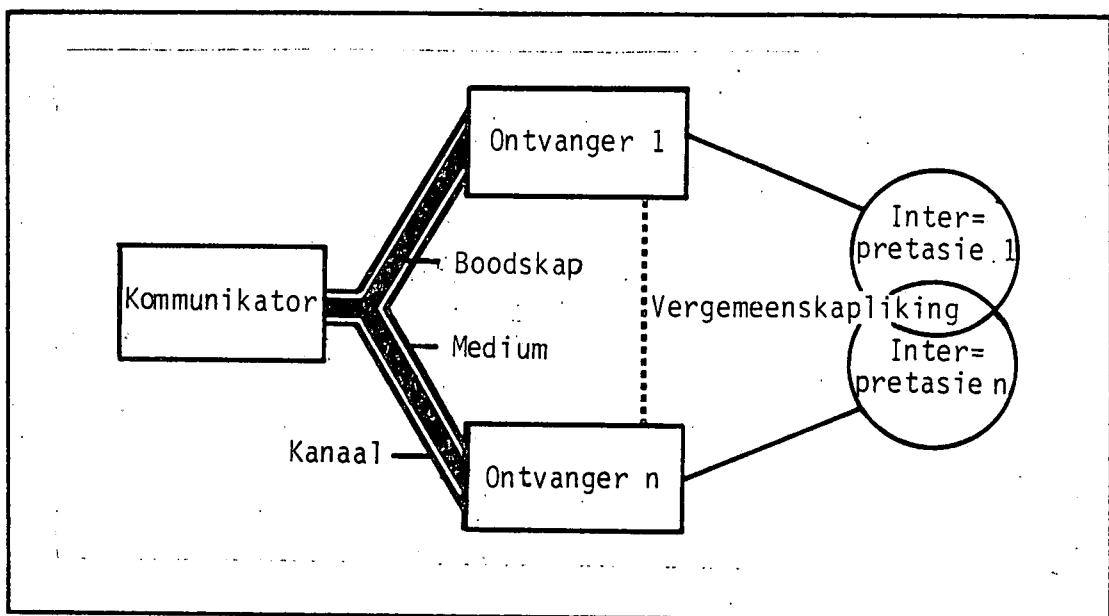


Indien daar 'n verdere komponent in die kommunikasieproses ingebou word, raak dit egter meer gekompliseerd. Hierdie komponent waarna verwys word, is meerdere ontvangers, elk met 'n eie interpretasie, wat die boodskap ontvang. In figuur 3.3 bereik 'n rolprent as boodskap minstens twee

ontvangers: Ontvanger 1 verteenwoordig die deursnit rolprentkyker en ontvanger n is ook 'n lid van die kykerspubliek, maar met 'n bepaalde funksie, naamlik om 'n evaluering te maak.

Figuur 3.3

Verskille ten opsigte van interpretering by 'n kunsboodskap



- Kommunikator = Die regisseur met 'n bepaalde betekenisidee wat hy wil oordra
- Ontvanger 1 = Die deursnit rolprentkyker
- Ontvanger n = Die beoordelaar
- Boodskap = Die betekenisinhoud van die rolprent
- Medium = Die rolprent
- Omgewing = Die rolprentteater
- Interpretasie a en n = Die interpretasies van die twee ontvangers onderskeidelik

In die uiteengesette model neem die kommunikator (regisseur) 'n bepaalde idee (tema) uit die werklikheid, heg sy persoonlike waardes daaraan en dra dit oor deur die medium (rolprent) aan die twee ontvangers, 1 en n. Hy (die regisseur) maak gebruik van beide vlakke van die rolprent-werklikheid (dus die psigiese en fisiese) om 'n artistieke geheel daar te stel. Om hierin te slaag, moet hy die aard en veral beperking van die medium en die begripvlak van die gehoor in berekening hou.

Hoewel die grootste aktiwiteit in die proses, naamlik die skepping van die kunswerk, deur die kommunikator (regisseur) vervul word, is die ontvangers nie bloot passief in die kommunikasieproses nie. Van hulle word verwag om die boodskap te dekodeer, te interpreteer en te verwerk: "In fact watching a film involves, or ought to involve, fairly intense sensory and intellectual activity, and in all arts the spectator must make some contribution for the communication of the artist's experience to be complete" (Stephenson, 1976, p. 256). (Hierdie deelname van die ontvangers verklaar ook volgens bogenoemde outeur hoe die mens seurnisse soos swak beelde en geraas onbewustelik kan uitskakel ten einde 'n konstante vlak van goeie sigbaarheid en hoorbaarheid te bewerkstellig.)

Peters (1972) wys ook daarop dat aspekte soos kostumering, dekor en die nie-verbale gedragsuitinge van die akteurs (soos paralinguistiek, kinestiek en proksimiek), *informatief* en *kommunikatief* in die sin van Ekman en Friesen (1969) se betekenis van laasgenoemde twee begrippe is. Ten einde betekenis van die gedragsuitinge te ontlok, vereis 'n aktiewe deelname van die kant van die ontvanger: "Zo wordt er van de kijker die werkelijk alles wil verstaan wat de beelden meedelen, een nogal gecompliceerde geestesactiviteit gevergd" (Peters, 1972, p.84).

Dié deelname is 'n kombinasie van perseptuele en kognitiewe reaksies wat by die ontvanger plaasvind. Die perseptuele reaksies gee aanleiding tot idees en emosies wat weer, op hulle beurt, dit vir die ontvanger moontlik maak om die fisiese beelde op die doek te aanvaar. Stephenson (1976) maak die oordrewe bewering dat hierdie staat van betrokkenheid in die geval van 'n uiters boeiende rolprent so intens kan wees dat die kyker 'n toestand van dagdromery of hipnose kan bereik. Peters (1973) maak 'n soortgelyke opmerking in hierdie verband.

Vir die bespreking hier, val die klem op die ontvanger se subjektiewe interpretasies wat hy/sy oor die rolprent maak. Baie aspekte rondom kuns is intuïtief, emosioneel en persoonlik. Daarom sal die kyker se reaksies teenoor die rolprent ook sterk persoonlike sienings, houdings, voorkeure en vooroordele bevat. "It will be coloured by our own experiences in life, by our own moral and social conditioning, our degree of sophistication, our age, the time and place in which we live and by every other unique aspect of our personality" (Boggs, 1978, p. 243). Tudor (1970) beklemtoon ook die verskille van kultuur en sosiale strukture. Dit geld vir beide die gewone rolprentkyker (ontvanger 1) en die teaterganger wat na die rolprent gaan kyk met die doel om dit te beoordeel en sy beoordeling dan aan potensiële rolprentgangers beskikbaar te stel (ontvanger n).

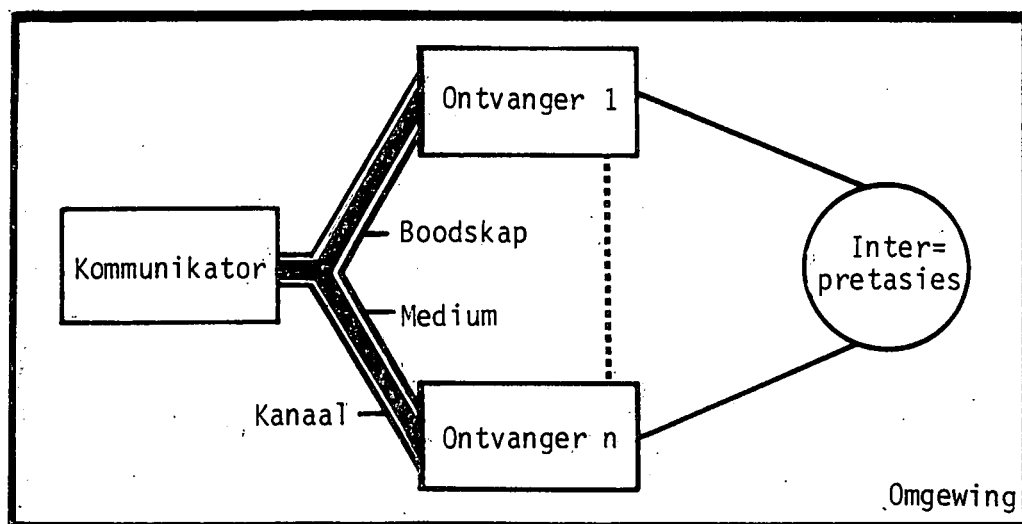
Dit volg logies dat elke individu se interpretasie 'n proses van eie ervaring, denke en afleidings is en dat daar dan per definisie geen oorvleuelingsvlak tussen die interpretasie en uiteindelijke evaluering van die twee ontvangers (soos in die model uiteengesit) hoef te bestaan nie.

Indien die lyn deurgetrek word, en die komponent van meerdere ontvangers ook by 'n wetenskaplike boodskapsinhoud van toe-

passing gemaak word, kan die kommunikasieproses, soos in figuur 3.4 aangetoon, sō daaruit sien: (As voorbeeld kan 'n wiskundige probleem hier as boodskapsinhoud dien.)

Figuur 3.4

Interpretering by wetenskapskommunikasie



Gesien in die lig van hierdie basiese verskil tussen wetenskap en kuns, maak Stephenson (1976) die volgende opmerking: "The scientist can prove everything. The artist on the contrary can prove nothing: he can only offer his experience which the individual viewer may or may not recognize and accept, as corresponding to something he esteems. Nor can the critic prove anything. For the value of a work of art can be assessed only by reference to a subjective judgement" (p. 261).

Om bogenoemde problematiek van rolprentbeoordeling te illustreer, verwys Boggs (1978, p. 236 ff.) na twee teenstrydige beoordelings van die rolprent *Bonnie and Clyde* (1967) wat

albei in die *New York Times* verskyn het, asook 'n opsomming in dié koerant oor verskeie verskillende en uiteenlopende beoordelings wat oor die rolprent verskyn het.

Rolprentbeoordeling *hoë egter* nie so subjektief van aard te wees nie. Die siening dat rolprentbeoordeling van die subjektiewe na die objektiewe beweeg, word hier beklemtoon. Trouens, die bedoeling is juis om aan te toon dat 'n groot mate van objektiwiteit bereik kan word, deurdat die beoordelaar aan sekere vereistes voldoen. Die belangrikste van hierdie vereistes is die bepaling van die ambisievlak van die rolprent om daarvolgens 'n geskikte raamwerk van beoordeling vir 'n bepaalde rolprent te selekteer. Indien hierdie prosedure gevolg word, kan die subjektiewe kunsverskynsel op 'n objektiewe wetenskaplike wyse ontleed word.

Jarvie (1970) druk hom sterk teenoor gedwonge subjektiwiteit uit: "I shall be rebutting the idea that film criticism cannot escape being mere *subjective reaction*; and trying to show that there is a definite sense in which *film criticism can be considered objective*, viz. (a tradition of *critical discussion*) which we learn" (p. 201).

Soos daar in die literatuurwetenskap vir die letterkunde binne die teoretiese ontledingskaders indikatore en betroubaarheidsmeganismes in indikatore ontwikkel is, sal dit mettertyd vir die rolprent ook ontwikkel kan word. Vir die resesent sal dit dan maklik bruikbaar wees. ('n Moontlike rede vir die afwesigheid van 'n meer wetenskaplike metode van rolprentontleding is die betreklik resenteheid van die beeldmedia teenoor die lang geskiedenis van die gedrukte media.)

BEOORDELING DEUR ROLPRENTRESENSIES

Ten einde 'n strewe na objektiwiteit in rolprentbeoordeling te bepleit, moet daar eers gekyk word na wie rolprentresensies *skryf*. Daarna moet die funksies van die rolprentresensie gekonstateer word, en laastens moet gekyk word na ander inligtingsbronne by rolprentbeoordeling.

Twee tipe beoordelaars

Vir die doel van hierdie studie moet 'n duidelike onderskeid tussen die twee tipe rolprentbeoordelaars gemaak word. "The distinction is an easy one to make, *and* to overlook.." (Jarvie, 1970, p. 195).

(i) *Die rolprentresensent*. Die resensent is gewoonlik in diens van 'n dagblad of massatydskrif met die opdrag om daagliks onder andere rolprente te beoordeel. Die meeste resensente beleef bepaalde hindernisse in die uitvoering van hierdie taak: hulle besit nie gespesialiseerde kennis oor die rolprentmedium nie ('n nadeel wat bepaald nie tot Suid-Afrika beperk is nie, maar wat beslis verander kan word), en, in die tweede plek, is tyd en ruimte beperk.

Die hindernis van *tyd* bly 'n definitiewe probleemarea: Die noodsaaklikheid van die herhaaldelike sien van 'n rolprent, kan nie genoeg beklemtoon word nie. Die kompleksiteit van die medium maak dit soms onmoontlik om al die elemente tydens die eerste vertoning waar te neem: te veel dinge vind op te veel vlakke plaas. Tydens die eerste vertoning raak die beoordelaar bewus van die totale emosionele effek van die prent en volg hy/sy die verloop van die intrige. Dus die verhaalvlak. Tydens die tweede vertoning - wanneer die kyker nie meer so vasgevang is in "wat gebeur" nie - kan die *hoe* en *waarom* van die regisseur se kuns be-

oordeel word (Boggs, 1978). Hoe meer oefening die kyker in hierdie dubbele kykproses kry, hoe makliker is dit om dit in een vertoning te kombineer. Vir die meeste koerantresensente is dit egter onmoontlik om 'n rolprent twee keer te sien voordat dit beoordeel word. In die praktyk moet hy/sy hom/haar haas om na die vertoning vinnig die resensie te skryf sodat dit gereed sal wees vir die spertyd van die volgende oggend. Soms word twee of drie rolprente op dieselfde dag uitgereik, en as gevolg van min personeel verbonde aan die kunsblad (waaronder rolprentresensie gewoonlik ressorteer), moet een persoon al die vertonings bywoon. (Voorskoue vir die pers vind alleen in enkele van die groot sentra in Suid-Afrika plaas.)

Relatief min *ruimte* word egter in Suid-Afrikaanse koerante aan kunssake afgestaan. Anders as byvoorbeeld in die VSA en Europa, word daar ook nie in die reël van bylae vir hierdie kultuuraspekte gebruik gemaak nie. Of rolprente nie ook dikwels benadeel word ten opsigte van ruimtetoe-kening teenoor musiekuitvoerings, beoordelings van literêre werke, teateropvoerings en ballet nie, is nog 'n verdere vraag.

Die gevolg van die dagbladresensent se besondere situasie is die plasing van 'n "berig" oor 'n rolprent in plaas van 'n interpretasie, en/of evaluering daarvan. Die evaluasievlak van die sogenaamde berig strek sover as wat die skrywer sy lesers vertel (i) hoekom hy/sy daarvan "gehou" het, met moontlik 'n kort vertelling van die verhaal daarby, (Bokker, 1977) (ii) op grond waarvan hy/sy dink die algemene *kyker* sal van die rolprent hou, (Kinks, 1971) en (iii) les bes, hoekom potensiële kykers die prent behoort te gaan sien, of nie te gaan sien nie (Jarvie, 1970).

Laastens moet verwys word na die kwessie van etiek in rolprentbeoordeling by koerante. Kan die rolprentresensent

eerlik ten opsigte van die rolprent wees indien hy/sy 'n komplimentêre kaartjie vir die bywoning daarvan ontvang het? Anders gestel, kan die resensent eerlik wees deur ook negatief in die beoordeling van die rolprent te wees?

(ii) *Die rolprentkritikus*. Die kritikus is meer onderlê in die rolprent as medium. Hy beskou die rolprent as kuns en beoordeel dit as sodanig. Hy evalueer die prent aan die hand van meer strengere standaarde. Hy verduidelik waarin die meriete van die goeie prent lê, en hoekom die swak prent swak is (Jarvie, 1970).

Stephenson (1976) sien die kritikus as "...ideally a superior, trained spectator who sees more clearly and more deeply" (p. 263).

In die meeste gevalle is die rolprentkritikus onafhanklik van 'n bepaalde tydskrif en/of koerant. Hy skryf op uitnodiging evaluerings en die medium waarin dit gepubliseer word, verskil ook van dié van die resensent: dis meestal vaktydskrifte of spesialisasieblaaië.

Die verskil in medium het gevolglik ook besondere implikasies op die teikengebied tot wie die resensie gerig is. En laasgenoemde bepaal weer die inhoud van die resensies. Die resensent het 'n diverse homogene gehoor en daarom moet daar altyd gesoek word na die grootste gemenedeler wat opvoeding en agtergrond betref. By die resensie val die klem op die moontlike ontspanningswaarde van die prent, terwyl die ernstige kritikus hom besig hou met die ontleding van die komplekse aard van die regisseur se kuns.

Emery e.a. (1975) stel kritikus en resensent byna direk teenoor mekaar: "... the film critic must be distingui-

shed from the film reviewer, who serves a reportorial function. Whereas the film critic seeks to analyze and explain, the film reviewer seeks to ascertain the merits of a particular film with the intention of warning his audience against an inferior, boring, or morally degrading film, or touting those films with a high entertainment value" (p. 301).

Die doel van die resensie

Hoeveel behoort 'n rolprentkyker van 'n rolprent te weet alvorens hy dit gaan sien? Daar bestaan geen maklike antwoord op hierdie vraag nie. Sontag (1961) is van mening dat 'n vooraf interpretasie oor 'n prent die kyker se aandag sal aflei van die waarneming van die werklike inhoud van die prent. Om dié rede beklemtoon sy die deskriptiewe resensering van die rolprent bo die interpretering daarvan. Casebier (1976) voer egter (en tereg ook) aan dat interpretasie nie inmeng met die waarneming van die werklike inhoud van die rolprent nie. Inteendeel "it often happens that the two modes of awareness - one literal, the other interpretive - arise together" (Casebier, 1976, p. 155).

Soms het die kyker ook geen kontrole oor die feit dat voorafkennis ingewin is, of nie. Breë algemene riglyne oor die prent kan egter baie waardevol wees om die potensiële kyker voor te berei of om hom te help met die maak van 'n keuse van watter prent om te gaan sien.

Dit is belangrik om hier te beklemtoon dat rolprentbywoning vandag nie meer 'n weeklikse instelling is nie. Die gewildheid van inryteaters, veral kort na die daarstelling daarvan, het gelei tot 'n weeklikse uitstappie daarheen vir gesinsontspanning (Casebier, 1976). Hoë toegangsgelde, ander maklik toeganklike ontspanningsvorme, soos veral televisie,

en die relatiewe meer gestruktureerde samelewing as vroeër, ens., het veroorsaak dat die rolprentpubliek na 'n *spesifieke* rolprent gaan kyk, en dat hulle nie meer net elke Vrydagaand "flik toe" gaan nie. Algemeen gestel, kan dit nog in plattelandse gebiede die gebruik wees om 'n weeklikse uitstappie na die inryteater te onderneem. In baie plattelandse dorpe is daar nā die instelling van televisie ook nie meer rolprentteaterfasiliteite nie.

Vroeër was dit duidelik die gebruik om gereeld rolprentteater (of inry) toe te gaan sonder enige kennis oor watter rolprent tans vertoon, en wat die gehalte daarvan is. So, byvoorbeeld, poog Dale reeds in 1933 om sy lesers te oorreed om meer krities na rolprente te kyk: "But, you say, it may be true that a person needs help in learning to know the best in poetry, music, art, and drama, but one does not need any help in choosing the best in motion pictures. You may even say, 'I go to the motion pictures every week and enjoy them very much!'" (Dale, 1933, p. 5).

Vandag word daar in stede 'n keuse gemaak uit die rolprente wat op 'n bepaalde aand draai. In hierdie seleksie van 'n bepaalde rolprent kan, en behoort, die resensie 'n fundamentele rol te speel.

Wat is die doel van die resensie dus? Dit moet die rolprent *toeganklik* maak vir die kyker. Die klem sal hier - in die geval van die dagbladresensie - op die meer algemene kyker val. Dus nie net die kenner of die rolprentstudent nie. Om die boodskap (die prent) toeganklik te maak, impliseer 'n magdom elemente en tegnieke. Dit kan wees om die diepere betekenis van die prent weer te gee (dus te interpreteer); om gebeure in perspektief te plaas; om die agtergrond van die gebeure te struktureer; om te verwys na ander rolprente

van dieselfde regisseur ten einde die rolprent meer verstaanbaar te maak; om bepaalde gedeeltes wat besondere vermelding vereis, uit te lig (Kael, 1976); of om die kyker sensitief te maak vir die waarneming van funksionele handeling in die intrige. In die woorde van Kael: "He is a good critic if he helps people understand more about the work than they could see for themselves; he is a greater critic, if by his understanding and feeling for the work, by his passion, he can excite people so that they want to experience more of the art that is there, waiting to be seized" (Kael, 1973, p. 264). (Pauline Kael skryf sedert 1968 rolprentresensies vir *The New Yorker*.)

Boggs, (1978) beklemtoon ook hierdie toeganklikheidsaspek van die rolprentresensie "The key function of the reviewer is to lead us toward a better understanding and a keener appreciation of specific films and of the medium in general" (Boggs, 1978, p. 252). Volgens hom moet die resensie drie tipes inligting gee: behalwe feitlike inligting soos die naam van die regisseur, die akteurs en 'n kort skets oor die verhaal, moet dit ook inligting verskaf oor die interpretering en *analiserings*. "The review may even employ analysis, breaking the film into its parts and examining the nature, proportions, functions, and interrelationship of these parts". In die derde plek behoort die resensie 'n waardebeoordeling te bevat: "Some negative or positive opinions on its overall worth or merit" (Boggs, 1978, p. 236).

Boggs se drieledige funksie sluit aan by Dwight MacDonald, 'n Amerikaanse rolprentresensent vir meer as 40 jaar, se siening van die dagblad-resensie: (i) om die gehalte van die rolprent te beoordeel, (ii) om die beoordeling te bewys en (iii) om dit met ander prente te vergelyk, ten einde dit in perspektief te plaas (MacDonald, 1969).

Om voorsorg te tref vir die mate van subjektiwiteit wat steeds in rolprentresensies aanwesig is, moet daar ag geslaan word op twee gevare wat rondom rolprentresensies verskuil is. Eerstens moet meer as een resensie (indien moontlik) gelees word om 'n steeds objektiewe beoordeling te verseker. Tweedens is voorafkennis oor 'n bepaalde rolprent 'n aanbeveling, maar daar moet egter daarteen gewaak word dat persoonlike reaksies, eie evaluasies ens., nie daardeur oorheers of geskaad word nie. "Thus, we should prepare ourselves for seeing a film by reading some reviews before we go, but we should not overprepare to the point that our personal response to the film is overly influenced by the opinions of others" (Casebier, 1976, p. 236, eie beklemtoning).

Verskillende inligtingsbronne

Die resensie, hetsy in die dagbladders of in spesialiseringstydskrifte, is ook nie die enigste en absolute bron van inligting oor 'n rolprent nie. As gevolg van die huidige stand van die rolprentbedryf word derduisende rande aan die reklameveldtogte van die sogenaamde "blockbuster"-rolprente bestee. Hierdie buitengewone wye reklamering van diesulke prente kan ook potensiële kykers se houding jeens die rolprent beïnvloed. ('n Soort afwagtingsklimaat van hoë gehalte en goeie rolprentstandaard word geskep.) 'n Tweede bron van inligting sou dan byvoorbeeld televisiebesprekingsprogramme wees, of, soos meer algemeen in Suid-Afrika die geval, onderhoude met akteurs (en soms regisseurs) van onlangs uitgereikte rolprente. Die ander media in die reklamering van die rolprent sluit die radio, massatydskrifte, plakkate en lokfilms in.

Baie, en waardevolle inligting word ook op die interpersoonlike vlak, die derde bron van inligting, bekom deur die sogenaamde "grape vine" of wandelgange. Hierdie inligting

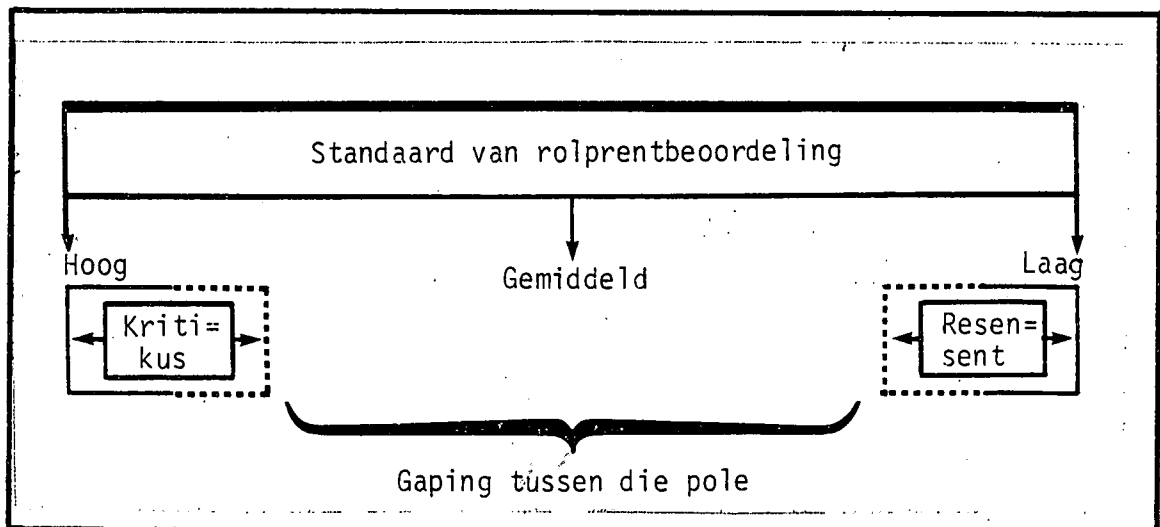
deur vriende wat reeds die prent gesien het, word volgens Boggs (1978) dikwels as 'n belangrike aanduiding beskou. Die waarde van die inligting verhoog wanneer dit van iemand kom van wie die ontvanger weet dat hy/sy smaak baie ooreenstem. Hierdie inligtingskanaal strook ook met die tweestap- en ander modelle van inligtingsverspreiding. (Kyk verder Rogers en Shoemaker, 1971.)

DIE DILEMMA VAN ROLPRENTBEOORDELING

Met die doel van die resensie - soos uitgelig - en met die gaping tussen die twee skrywers van die resensie daarnaas, is dit duidelik dat daar 'n dilemma in die beoordeling van rolprente bestaan. Op die een pool van die kontinuum is die kritikus met sy byna verhewe kennis, en op die ander pool is die resensent wat of net in staat is tot beoordeling op dieselfde vlak as die gewone kyker, of wat nie die moeite doen om uit te styg bo dit nie. Die gevolg, binne die raamwerk van voorgaande teoretiese ontleding is 'n lae of byna geen standaard van rolprentresensering. Dis eintlik bloot 'n bevestiging van die kennisname dat 'n bepaalde rolprent tans in 'n stad of dorp vertoon word, en/of 'n berig oor die voorskou van die rolprent wat die resensent bygewoon het. Figure 3.5 en 3.6 stel hierdie dilemma voor:

Figuur 3.5

Die gaping in die standaard van rolprentbeoordeling

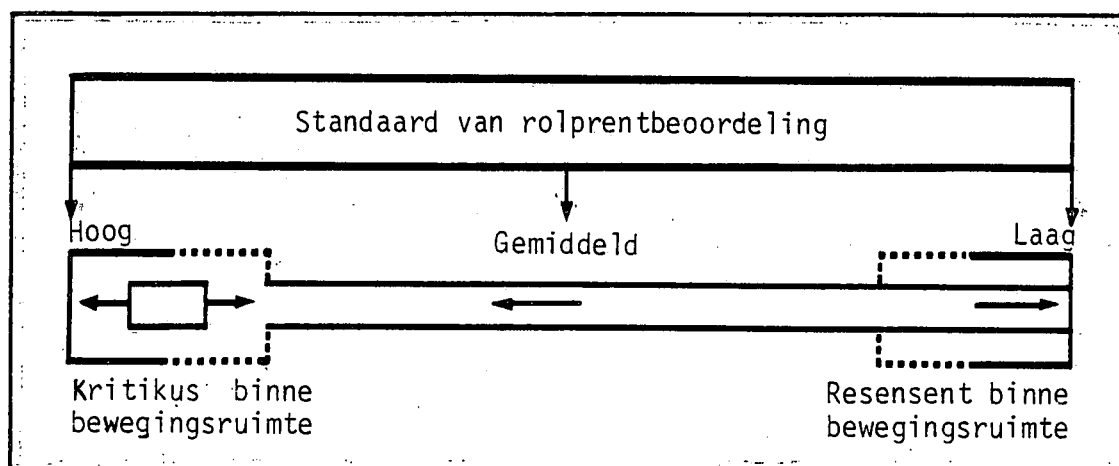


In bostaande skematiese voorstelling word die standaard van rolprentevaluering voorgestel op 'n kontinuum met drie intervale: hoog, gemiddeld en laag. Die kritikus se beoordelings neig meer na die pool gemerk "hoog", terwyl dié van die resesent weer na die ander pool, "laag" op die kontinuum neig. Tussen die genoemde pole bestaan daar duidelik 'n gaping in die standaard van rolprentbeoordeling.

In figuur 3.6 word die ruimte waarin die resensie beweeg op die voorstelling van die standaard van rolprentbeoordeling aangedui:

Figuur 3.6

Die bewegingsruimte van die rolprentresensie



Hier is aangetoon dat die resensie - soos geskryf deur die resesent - binne sy bewegingsruimte kan varieer vanaf suiver dié van die gemiddelde of swak resesent, tot in die rigting van 'n meer omvattende evaluering.

Gevolgtrekking

Na die uiteensetting van die gaping in die standaard van rolprentresensering as 'n nuwe-effek van die twee tipe beoordelaars wat resensies skryf, ontstaan daar onvermydelik

'n aantal kwelvrae. Die belangrikste is sekerlik die volgende: moet 'n resesent eintlik 'n kritikus wees wat vir die polulêre media skryf?

Dit sou wel die geval kon wees, solank die kritikus die medium waarin die resensie verskyn - en dus by implikasie die teikengebied - in gedagte hou en sy boodskap daarby aanpas. Teen hierdie bedryf kan daar geen besware ingebring word nie. Trouens, kritici skryf dikwels koerant-resensies op uitnodiging van laasgenoemde. Soos in die geval van ander kunsvorme, en by name die letterkunde, bly die verwagting dat die boodskap polulêr geformuleerd oorgedra moet word.

Aan die ander kant is dit nie 'n voorvereiste om 'n kritikus te wees om 'n rolprentresensie te skryf nie. Die twee sleutelbegrippe hier is (i) kundigheid oor rolprentresensering en (ii) die medium waarin die resensie oor die rolprent verskyn.

(i) Kundigheid. Indien die dag- of weekbladresesent oor die kundigheid van rolprentresensering beskik, behoort daar geen hindernis in sy/haar weg te wees om 'n resensie te skryf wat op die kontinuum van die standaard van beoordelings vanaf die interval gemiddeld tot hoog beweeg nie. Die enigste aspek wat teen elke prys vermy moet word, is om op grond van 'n gebrek aan kundigheid, 'n rolprent naïewelik te ervaar en dan 'n berig oor 'n subjektiewe beoordeling van die rolprent te skryf.

(ii) Medium. Medium, soos hier gebruik, verwys na die medium waarin die rolprentresensie verskyn. Die ontvangers of teikengebied van die koerant is die gemiddelde koerantleser en die teikengebied van die vaktydskrif is in dié geval die meer gespesialiseerde leser of ernstige rolprent-

student. Getrou aan die leer van die kommunikasieproses, moet die boodskap geformuleer word sodat ontmoeting, en daardeur effektiewe kommunikasie, kan plaasvind. Om dit te verseker, moet die boodskap aanpas by die dekodeerings- en interpreteringsvlak van die ontvanger: populêr vir die koerant, wetenskaplik vir die vaktydskrif.

Opsommend: Die terme kritikus en resesent is nie wedersyds uitsluitend nie. Aangenome dat albei oor die kundigheid van rolprentresensering beskik, en hulle boodskap by die medium waarin dit verskyn kan aanpas, is die "rolle" kritikus en resesent ruilbaar. 'n Kundige dagbladresesent sou dus 'n indringende bespreking van 'n rolprent in 'n vaktydskrif kan publiseer.

Die tweede vraag wat uit die dilemma van die standaard van rolprentbeoordeling uitvloei, is of daar nie na die dagbladrolprentresesent verwys kan word as 'n kwalitatiewe "navorsers" nie? As sodanig maak dié navorsers gebruik van vrywetenskaplike metodes, hoewel hy/sy dan op 'n gepopulariseerde wyse verslag oor sy/haar navorsing doen. Hierdie gedagte strook goed met die sogenaamde "precision journalism". Burd (1978) toon aan dat presisiejoernalistiek reeds 'n belangrike element in joernalistieke navorsing geword het.

'n Praktiserende presisiejoernalis sou in sy evaluering van 'n rolprent waardevolle gevolgtrekkings kan maak deur 'n steekproef opinie-opnames te doen. McCombs e.a. (1981) beklemtoon die voordele van presisiejoernalistiek soos volg: "Such an approach to news requires that reporters seek the 'why' of events as much as the 'what, when, where and how'. This approach focuses upon 'causes' or 'reasons' for events and means that reporters must carefully develop hypotheses... for questions to which they seek answers" (p. 33).

Tegnologiese vooruitgang en die implementering van minirekenaars sal die insameling en verwerking van sulke inligting in die toekoms fasiliteer.

SAMEVATTING

In hierdie hoofstuk is aangetoon dat die rolprent die uitbeelding van 'n bepaalde ekspressiewe werklikheid is. Die ekspressiewe komponent daarvan verleen 'n kunskwaliteit aan die speelprent.

Die rolprent kwalifiseer as 'n selfstandige kunsvorm, net soos die drama of roman. Al word verskeie kunsvorme in die rolprent uitgebeeld, en al het die rolprent 'n aanvanklike gemeenskaplike geskiedenis met die teater, bestaan daar wel bepaalde en definitiewe verskille wat die rolprent van veral die toneelstuk, maar ook van die ander kunsvorme onderskei. Hierdie verskille bevestig die rolprent as 'n afsonderlike kunsvorm uit eie reg. Ook die kriteria van beoordeling van dié selfstandige kunsvorm moet uiteraard van dié van die ander kunsaktiwiteite verskil.

Spesiale aandag is gegee aan die feit dat die rolprent nie op grond van sy kuns aard suiwer subjektief beoordeel hoef te word nie. Deur aan sekere vereistes te voldoen, kan rolprentbeoordeling van die subjektiewe na die objektiewe beweeg. Alvorens op die vereistes gelet kan word, is 'n onderskeid getref tussen die twee tipe rolprentbeoordelaars. Met die doel van die rolprentresensie duidelik geformuleer, is beseft dat daar 'n dilemma in die beoordeling van rolprente in Suid-Afrika bestaan: Op die een kant van die beoordelingskontinuum is die kritikus met sy verhewe kennis wat hoofsaaklik in vaktydskrifte vir die rolprentstudent as teikenpubliek skryf. Op die ander pool gaan die rolprentresensent dikwels subjektief in sy resensering te werk: Byna alle rolprente word beoordeel in terme van die ontspanningswaarde daarvan, of daar word aan die potensiële kykerspubliek berig oor die mate van byval, of gebrek daaraan, wat die rolprent by die resensent gevind het. Hierdie waardebeoordeling geskied suiwer op nuwe ervaring van die rolprent.

In die volgende hoofstuk is stilgestaan by die vereistes waaraan die rolprentresensent moet voldoen ten einde hierdie dilemma van die standaard van rolprentbeoordeling uit die weg te ruim.

HOOFSTUK 4

TEORIEË VAN ROLPRENTBEOORDELING: 'N LITERATUUROORSIG

INLEIDING

In die beoordeling van 'n rolprent loop die resesent die gevaar om veral twee groot foute te begaan: (i) Hy/sy kan meer betekenis van 'n rolprent wil onttrek as wat die draaiboekskrywers en die regisseur daarin geplaas het, of (ii) die rolprent kan van 'n invalshoek wat glad nie by die rolprent pas nie, beoordeel word.

Primêre bedoeling en sekondêre resultaat

Die eerste fout, naamlik die "lees" van dieper betekenis in die rolprent as wat die regisseur daarin geplaas het, hou verband met wat Fauconnier (1975) die kommunikator se primêre bedoeling met die kommunikasieboodskap teenoor die sekondêre resultaat daarvan, noem. Indien die kommunikasieproses plaasvind soos die kommunikator dit bedoel het, moet die resultate van die proses ooreenstem met die kommunikator se bedoeling. As gevolg van die abstraksievlak van beeldkonnotasies gebeur dit dikwels dat die ontvangers ander interpretasies aan die kommunikator se boodskap heg. Hieroor sê De Nitto (1975): "Any number of different interpretations of the same film are feasible, one does not exclude others" (p. 13).

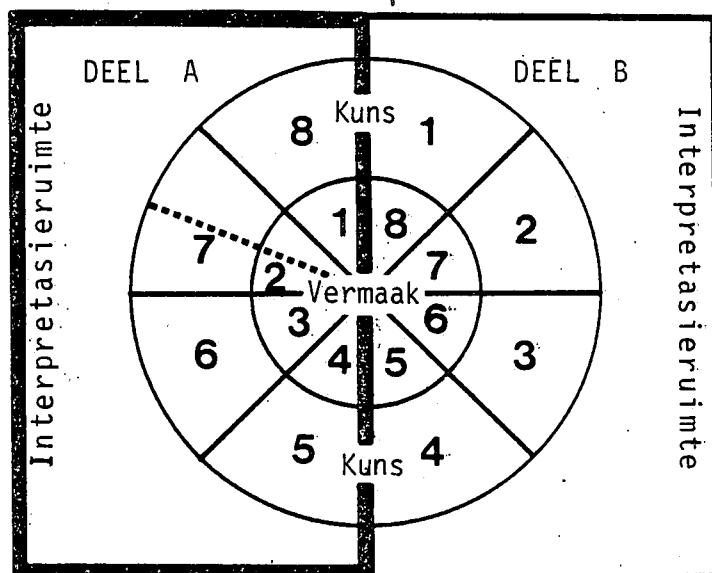
Op grond van die kunsard van die rolprentboodskap word meerdere interpretasies per definisie aanvaar. Die probleem van diepere betekenis in 'n rolprent wil lees, as wat die bedoeling van die regisseur was hou weer eens verband met

die onderskeid tussen rolprent om te vermaak (onderhouding verskaf) eerder as om 'n stelling te maak, teenoor rolprente waarin die kuns-element - en by implikasie meerdere interpretasies - swaarder weeg.

Diagrammaties word hierdie standpunt soos volg voorgestel:

Figuur 4.1

Meerdere interpretasies by die kunsrolprent



Die kuns- en vermaaklikheidswaarde van die rolprent is op 'n 8-puntskaal voorgestel. In die binneste sirkel word vermaak aangedui, omring met kuns in die buitenste sirkel. Tussen die twee bestaan daar konstant 'n hoog-laag-korrelasie. By die bespreking van die kuns- en die vermaaklikheidsrolprent is aangetoon dat albei elemente in 'n meerdere of mindere mate in een rolprent verteenwoordig is. Hulle is nie teenpole van mekaar nie, maar in 'n bepaalde rolprent val die klem dikwels net swaarder op die een as op die ander.

In die ruimte A gemerk in die diagram, is die kunswaarde van die rolprent betreklik hoog (5-8) en die vermaaklikheidswaarde relatief laag (1-4). Daarteenoor word rolprente met vermaak as primêre doel weer in deel B aangedui. Volgens dié uiteensetting kan meerdere interpretasies van die beeldboodskappe van hierdie rolprente in gedeeltes A en B geheg word. Op grond van die hoër kunsvlak van rolprente in gedeelte A, leen hulle hulself meer tot 'n verskeidenheid van interpretasies.

Waarteen gewaak moet word, is dat daar van 'n rolprent wat in die vermaaklikheidskader (deel B) val, verwag word om dieselfde eienskappe te openbaar as 'n rolprent in deel A. Met ander woorde, dat 'n rolprent wat ten doel het om te vermaak, 'n diepere strekking as bloot die waarneembare moet inhou. Byvoorbeeld, dat 'n rolprent in deel B 'n stelling ten opsigte van 'n maatskaplike probleem - as primêre doelwit - moet maak. Perkins (1972) waarsku hierteen: "Intelligent behaviour, sophisticated dialogue, visual elegance, profound investigations of character, sociological accuracy or gestures of compassion are demanded from pictures which quite clearly propose to offer nothing of the sort" (p. 188). Gevolgtrekkend word gestel dat die lyn (gemerk x-y) as skeidslyn dien. Daarbinne word steeds nuanserings van vermaak- en kunswaarde toegelaat.

As gevolg hiervan is baie sinvolle besprekings van goeie (vermaaklikheids)rolprente gekortwiek omdat die resensent nie daarin kan slaag om 'n diepere betekenis uit die rolprent te haal nie. Sulke rolprente is dus geensins swakker kommunikasieprosesse of rolprente nie; dit was net nie die bedoeling van die regisseur om meer te doen as om bloot te vermaak nie. Die taak van die resensent in derglike gevalle is om vas te stel of die regisseur daarin geslaag het om wel te vermaak.

Die vorm en aard van die boodskap

Aansluitend by punt (i) gebeur dit soms dat resensente 'n rolprent beoordeel vanuit 'n invalshoek wat nie verband hou met die vorm of die aard van die rolprent onder bespreking nie. Byvoorbeeld, 'n rolprent wat die binnestruktuur beklemtoon, word ge-evalueer aan die hand van kriteria van buitestruktuurbeoordelings. "The weakness of much criticism is its insistence on imposing conventions which a movie is clearly not using and criteria which are not applicable to its form" (Perkins, 1972, p. 188).

Bogenoemde twee beoordelingsfoute toon dat wanresensering kan plaasvind op grond van onkundigheid aan die kant van die resensent. Sou 'n moontlike rede hiervoor die gebruikmaking van verkeerde tegnieke en metodes van rolprentresensering kon wees?

RAAMWERKE VAN BEOORDELING

Rolprente kan op twee maniere beoordeel word: *naïewelik* deur die onderwerping aan die onbevraagtekende ervaring van die rolprent, maar ook verkeerde interpretasie daarvan. Of *krities* deur 'n gesofistikeerde bewustheid van die regisseur se bedoeling en die verbeeldingryke implementering van tegnieke om dit oor te dra. In hoofstuk drie is aangetoon dat die dagbladresensent meer geneig is om op die terrein van die eerste manier van rolprentbeoordeling te beweeg, terwyl die kritikus, wat in vaktydskrifte publiseer, meer van die tweede manier van beoordeling gebruik maak. Tussen hierdie twee lyne lê die gevaarsone van skyngesofistikeerdheid waarin kundigheid as leuen gesien word en fiksie as waarheid of beskerm of verfoei word. In die woorde van Perkins (1972) "Here critic and viewer impose a scheme of selective approval unrelated to the pattern of the film" (p. 188).

Deur die daarstelling van 'n *teoretiese raamwerk* van waaruit die rolprent beoordeel kan word, word verseker dat die beoordeling gedoen word volgens maatstawe wat getrou is aan die bedoeling, aard en vorm van die rolprent. Met ander woorde, deur van 'n teorie of raamwerk van rolprentbeoordeling gebruik te maak, kan daar beweeg word in die rigting van objektiewe beoordeling. Perkins (1972) skryf die lae standaard van rolprentbeoordeling juis toe aan 'n gebrek aan beoordelingsteorieë.

So 'n beoordelingsteorie verskaf slegs die basis van voortreflikheid en is nōg 'n plaasvervanger en nōg 'n waarborg daarvan. Dit sal alleenlik diensbaar wees so lank die beperkings daarvan, *asook* die beperking van beoordeling op sigself, besef word.

Hierdie teorieë van rolprentbeoordeling sou in sekere opsigte met die skeppende handeling van rolprentvervaardiging ooreen kan stem, maar dit is bepaald nie dieselfde verskynsel nie: "A theory of film is a theory of film *criticism* not of film *making*" (Perkins, 1972, p. 188). Volgens Barthes (1972) kan geen reëls vir die kunstenaars vir die skepping van die kunswerk voorgelê word nie. Die *kunstuk* kan wel op 'n wetenskaplike wyse beoordeel word.

Dit volg dus dat elke rolprent vanuit 'n bepaalde teoretiese beoordelingsraamwerk beoordeel behoort te word. Hierdie raamwerke - waarvan daar reeds baie bekend is - sal verander na gelang van die aard en die inhoud van die rolprent wat beoordeel moet word.

Dit is baie belangrik om te besef dat rolprentbeoordelaars nie noodwendig net 'n enkele teoretiese raamwerk hoef te gebruik nie. Trouens, in die meeste gevalle word van 'n kombinasie van rolprentbeoordelingsraamwerke gebruik gemaak.

In hierdie hoofstuk is eers 'n literatuuoroorsig gegee van die bestaande teorieë van rolprentbeoordeling. Teorieë wat hier bespreek is, is verteenwoordigend van die meer bekende beoordelingsraamwerke. Die pretensie is geensins om 'n algehele oorsig van alle bestaande teorieë te gee nie. Dié wat wel aangetoon is, is op 'n opsommende wyse en nie op 'n diepgaande, analitiese wyse gehanteer nie. Maar, eers word 'n oorkoepelende indeling tot die teorieë van rolprentbeoordeling gemaak.

OORKOEPELENDE INDELING

Jinks (1971) onderskei twee oorkoepelende benaderings tot rolprentbeoordeling, naamlik 'n ekstrinsieke en intrinsieke benadering.

Die ekstrinsieke benadering

Die ekstrinsieke benadering slaan op die buitestruktuur van die rolprent: "The critic who utilizes the extrinsic approach views the film as a sociological phenomenon; for the most part, he examines its sociological, moral, and philosophic assumptions" (Jinks, 1971, p. 5).

Die doel van die ekstrinsieke benadering is om argumente rondom die rolprent se ontstaan te verduidelik, of om sy diepere betekenis aan te toon. So, byvoorbeeld, het die swak sosiale toestande in Italië na die Tweede Wêreldoorlog aanleiding gegee tot die ontstaan van nuwe, realistiese rolprente soos *Shoeshine* (1946), *The Bicycle Thief* (1948) en *La Terra Trema* (1948). In dié prente word die algemene gevoel van moedeloosheid en nutteloosheid van die akteurs as gevolg van die oorlog-verplunderende toestande om hulle uitgebeeld.

Uiteraard kan hierdie benadering hom ook tot kosbare interpretasies en insigte rondom die diepere betekenis van die prent leen. Belangrike evalueringskomponente soos ontleding, beskrywing en interpretering en uiteindelijke evaluering kom ook aan die orde.

Die intrinsieke benadering

"The intrinsic approach, on the other hand, takes as its subject the analysis and interpretation of the work itself" (Jinks, 1971, p. 5). Volgens hierdie benadering val die klem dus op die binnestruktuur van die rolprent.

In die vorige benadering het die klem geval op die erkenning dat die rolprent - in 'n sekere mate - die weerspieëling is van die historiese, morele en intellektuele werklikheid waarbinne dit bestaan. Hier, in die intrinsieke benadering, word die rolprent as kunsmedium beklemtoon: die *vorm* dus, bo die *inhoud*.

Aan die hand van hierdie breë oorkoepelende indeling word enkele beoordelingsraamwerke kortliks bespreek. Elke raamwerk figureer op die een of ander *vlak* van die rolprent, byvoorbeeld op die tema of die tegniek van die speelprent. By die ekstrinsieke benadering sal die beoordelingsteorie uiteraard op 'n vlak van die *inhoud* (byvoorbeeld tema) opereer. By die intrinsieke benadering sal een van die *vormvlakke* (byvoorbeeld tegniek) beklemtoon word. Die besef van watter vlak van die rolprent beklemtoon word, is 'n belangrike sleutel in die uiteindelijke bepaling van watter beoordelingsteorie vir 'n bepaalde rolprent gebruik moet word.

Daar moet daarop gelet word dat die semiologie nie as 'n afsonderlike teorie van rolprentbeoordeling beskou word nie. Die eienskappe van die semiologie, byvoorbeeld die vernuftige gebruik van samevoeging, redigering, beeldmenging, doof en kruisdoof, ens., vind hulle bestaan in die breë verskeidenheid teorieë. (Byvoorbeeld, die estetiese en die tegniese - om maar net twee te noem.) In die tweede hoofstuk is die semiologie weliswaar as oorkoepelende analitiese verwysingsraamwerk gebruik. Met die algemene semiologie as vertrekpunt is dan ook aangetoon dat die rolprent, in onderskeid van ander kunsvorme, oor 'n eie unieke kodesisteam beskik. In dieselfde trant word die realisme ook nie as 'n beoordelingsteorie gesien nie, maar word dit, in teenstelling met die ekspressionisme, as 'n vorm van uitbeelding van die werklikheid gesien.

Ekstrinsieke benaderings

Die sosiologiese en mitologiese teorieë is verteenwoordigend van hierdie benadering.

Die sosiologiese teorie. In hierdie teorie word die tematiese vlak van die rolprent beklemtoon. Volgens dié teorie is die rolprent 'n sosiologiese verskynsel. Die basiese aanvaarding hier lê daarin dat die rolprentvervaardiger (die regisseur) die samelewingstydperk waarbinne die rolprent vervaardig is, weerspieël. Beide die regisseur en die gehoor is die produkte van bepaalde invloede wat op 'n gegewe stadium (moontlik afgebaken in era's) op die samelewing inwerk.

Binne hierdie atmosfeer van heersende invloede wat gedurende 'n bepaalde tydperk 'n merkbare invloed op die gemeenskap uitoefen, maak die rolprent 'n sekere stelling. 'n Resente voorbeeld is Kubrick se *The Shining* (1981) wat volgens verskeie beoordelaars - onder andere ook Leibowitz en Jeffress (1981) - 'n uitbeelding van die huidige Amerikaanse samele-

wing is. *Zabriskie Point* (1970) van Antonioni het weer die futiliteit van die Amerikaanse samelewing gedurende daardie tydperk beklemtoon. Met ander woorde, die kyker moet soek vir 'n diepere betekenis binne die konteks van heersende invloede op die samelewing. Die boodskap is nie beperk tot dit wat fisies voor die gehoor afspeel nie, dus bloot die verhaal nie. Hierdie diepere betekenis kan op morele, sosiale en filosofiese vlak lê. 'n Sistematiek van analise sou dus aspekte soos politiek, misdaad, geweld, homoseksualisme, drank- en dwelmmisbruik insluit.

MacCann (1964) noem hierdie tipe rolprente die probleemprent, en volgens hom is daar veral drie redes vir die vervaardiging van probleemprente: (i) Die rolprent dien as 'n effektiewe medium om die realiteit uit te beeld, (ii) die mens in konflik verskaf die noodsaaklike opwindende elemente van 'n goeie drama, en (iii) die tema goed/kwaad, soos in hierdie realiteit uitgebeeld, is baie geslaagd.

Jansen (1981) beskou die rolprent as "die weerspieëling van die maker/mededeler se siening/perspektiewe op dié besondere probleme of aspekte daarvan wat kenmerkend van die tyd-ruimtelike konteks is" (p. 7). (In dié studie maak sy gebruik van Ortega (1959) se idee van generasies soos uitgebrei deur Marías (1970). Deur te verwys na Kierkegaard (in Van Schoor, 1980) se vereistes van onregstreekse kommunikasie en Peters (1974) se rolprentlae, stel sy 'n alternatiewe metodologie van rolprentontleding teenoor die funksionele en semiologiese benaderings voor.)

Alexander Walker (rolprentresensent van die Londense *Evening Standard*) het die opmerking gemaak dat byna elke tweede rolprent vandag 'n probleem in die samelewing weerspieël: "To the point when, he says, he sometimes shouts 'Show me a picture to review. Not a social phenomenon'" (Speed, 1974, p.69).

Om tot die beseef van die diepere betekenis van die rolprent te kom, moet die resesent in staat wees om sekere aspekte van die menslike bestaan beter te verstaan. Aspekte soos die menslike natuur, lewenservaring, samelewingsbestaan en dies meer. In Buñuel se *Los Olvidados* (1950) word byvoorbeeld jeugmisdaad uitgebeeld.

Met die beseef dat die rolprentmaker sy tydperk in die rolprent reflekteer, het Kracauer 'n uitgebreide studie van die psigologiese tendense van Duitse rolprente tussen die jare 1920 - 1930 gemaak (Jinks, 1971). In plaas van om algemene tendense in die kultuur uit te beeld, kan die regisseur hom ook beperk tot 'n enkele meer besondere onderwerp: 'n filosofiese veronderstelling; die absurditeit van die menslike bestaan soos byvoorbeeld in *Shoot the Piano Player* (1962); of 'n ekonomiese vooropstelling (die rykman wat die armman uitbuit) soos in *They Shoot Horses, Don't They* (1969); of politieke gebeure: Bertolucci se *1900* sentreer byvoorbeeld rondom die opkoms van sosialisme in Italië.

Bepaalde idees wat in 'n rolprent figureer, kan dikwels teruggevoer word na die invloed van enkele individue. Hier bestaan 'n magdom voorbeelde. Naturalisme gebaseer op Darwin se ondersoek; Freud se psigoanalise en volgens De Nitto (1975): "Probably the most prominent in respect to cinema is Marxism with its emphasis on class conflict" (p. 14). Die Marxistiese benadering is dus hiervolgens nie 'n afsonderlike teoretiese beoordelingsraamwerk nie, maar eerder 'n vertakking onder die sosiologiese teorie.

Die meer resente sosiologiese vorm van rolprentbeoordeling kom van skrywers soos Taine, Marx, Engels en Arnold: "With Taine the sociological critic assumes that national character, the period, and the environment influence the arts;

with Marx and Engels the sociological critic believes that art is alternately determined by the economic conditions of man's existence; with Arnold the sociological critic argues that art and society shape each other, and that artists should deal with serious moral subjects. The sociological critic of the twentieth century is chiefly concerned with the interaction of art and life, an interaction which he describes in terms largely derived from the social sciences and psychology" (Murray, 1975, p. 25).

Daar moet in gedagte gehou word dat 'n prent altyd sy eie bestaan moet regverdig. Onder geen omstandighede kan die rolprent as plaasvervanger vir 'n filosofiese, religieuse, politieke of ekonomiese doktrine dien nie (Jinks, 1971). In baie gevalle waarin die sosiologiese teorie gebruik word, kry die rolprent as rolprent, of rolprent as kuns, nie sy regmatige plek nie. "And traditionally, this error has characterized sociological criticism, which frequently lapses into sociology and political science, and on occasion into Marxist propaganda. But it need not be so. The sociological approach can make a real contribution to film criticism. To do so, however, its practitioners must show more respect for art than they evince" (Murray, 1975, p.31). In die beoordeling van 'n rolprent volgens die sosiologiese benadering moet die beoordelaar se eerste verantwoordelikheid by die werk self lê.

'n Aspek wat dikwels verwarring skep of onnodige kritiek uitlok, is die kwessie van onakkuraathede in rolprente. Al sou daar historiese en/of sosiologiese onakkuraathede in 'n rolprent voorkom, tas dit nogtans nie die outentieke aard van die rolprentwerklikheid aan nie. In sulke gevalle behoort die rolprent as kunswerk en nie as akkurate of onakkurate weerspieëling van 'n samelewingstydperk, beoordeel

te word nie. Dié kwessie was baie akkute ter sprake in die geval van die prent *Roots* wat sosiaal-histories baie onakkuraat is. Aan die ander kant, om die samelewing van 'n bepaalde era te beoordeel deur suiwer te let op die weerspieëling daarvan in rolprente, sal ook katastrofies wees!

Indien hierdie benadering gebruik word, stel die resesent die kern van die sentrale idee in sy inleidende opmerking. In die res van die resensie word gekyk in watter mate die rolprent daarin slaag om dié boodskap van hetsy intellektuele, morele of kulturele waarde, suksesvol oor te dra ten einde die kyker in staat te stel om sy lewenservaring beter te hanteer. Afsonderlike elemente word beoordeel op grond van hulle geslaagdheid om die boodskap oor te dra. En die geslaagdheid van die hele rolprent hang af van die waardevolheid van hierdie idee (Boggs, 1978).

Die resesent sou kon eindig deur te bepaal of die sentrale diepere betekenis oorredend en artisties goed geïntegreerd is, of hy kan argumenteer dat die idee gebots het met die rolprent se kunssinnigheid: dat dit onnatuurlik gehanteer is.

Na hierdie teorie van rolprentbeoordeling word dikwels as die humanistiese benadering verwys. 'n Enkele rolprent kan ook beoordeel word volgens een van die komponente of onderafdelings van dié benadering, byvoorbeeld volgens die Nieu-Marxistiese benadering.

Die mitologiese teorie. Die teenwoordigheid van mitologiese strukture vorm 'n belangrike aspek in baie rolprente. Dit verteenwoordig die soeke na universele probleme en argetipe temas, en impliseer dat karakters, voorwerpe en gebeure nie net fisies groter as die ooreenstemmende elemente in die

werklike lewe vertoon nie (dus op die doek nie), maar dat hulle tematies ook groter as in die realiteit is. Hierdie "groter as" word dan geregverdig in terme van die mites waarna die elemente verwys.

Mites kan baie vorms aanneem. Die betekenis van die woord mite word hier nie gekoppel aan die terme fiksie of valsheid nie, maar aan die betekenisvolle geloof van 'n kultuur, byvoorbeeld, mitiese verhale rondom gode en ander bonatuurlike wesens in die Griekse mitologie. So kan 'n bepaalde karakter in 'n rolprent verwys na 'n Griekse god.

Met die verloop van tyd het hierdie mites gesekulariseer om persone en gebeure vanuit die alledaagse werklikheid te bevat. Voorbeelde van hoe Mickey Mouse, Frankenstein en Superman mitologiese betekenis vervat, kom algemeen voor (Dick, 1978). Alle James Bond-rolprente is byvoorbeeld basiese variasies op dieselfde stereotipiese teenstellings soos goed/sleg, fisiese gebreke/fisiese volmaaktheid, ens. Mites in rolprente sorg vir die handhawing van die *status quo* deur die uitbeelding van dit wat reg en verkeerd is. Cavell (1971) wys daarop dat rolprente die samelewing dien deur van temas oor sosiale norme gebruik te maak.

Mites kom in 'n wye spektrum rolprentgenres voor. Casebier (1976) toon voorbeelde in onderskeidelik die gruwel-, die musiek-, wilde weste-prente en speelprente met skurke as karakters in. In *The Shining* (1981) sien Kubrick die gruwelprent as argetipe van die mens. In *Mythologies* sien Barthes (1979) mites in alledaagse verskynsels rondom hom: haarstyle, waspoeiers, geregte en ontkleedanse.

Mites in die rolprent is geënkodeer; hulle is onsigbare patrone. Barthes verwys na "offstage voices" (Dick, 1978, p. 166). Die strukturaliste het hulle ten doel gestel om

hierdie "stemme" van agter die gordyn na die middel van die verhoog te bring. Mites bly gekodeer totdat hulle sigbaar word en dan word hulle deur die samelewing as clichés afgemaak. Die rede hoekom mites in die samelewing so 'n eenheidsvormende krag gehad het, is volgens Dick (1978) juis omdat hulle dekodeering weerstaan het.

Ten slotte kan opgemerk word dat mites dikwels in binêre teenstellings na vore kom: die lewe teenoor die dood; landelike/stedelike; liefde/haat; goeie/slegte, ens.

Intrinsieke benaderings

Die volgende teorieë is verteenwoordigend van hierdie benadering: tegniese, sensuele, estetiese, *auteur* en akteur:

Die tegniese teorie. Soos reeds genoem, val die klem hiër op die vorm, eerder as die inhoud van die rolprent. Die vlak van tegniek word dus beklemtoon. Een so 'n benadering is die beoordeling van die rolprent bloot op grond van sy tegniese vaardighede.

Rolprente wat hulle baie goed leen tot hierdie beoordelingsraamwerk is die groot aantal ruimterolprente wat teenswoordig baie veld wen, en veral by die jonger rolprentkykers baie gewild is. Rolprente soos byvoorbeeld: *Star Wars* (1977), *2001 : A Space Odyssey* (1968), *The Black Hole* (1980) en nog vele meer. (Uiteraard val dié spesifieke rolprente ook goedskiks in die mitologiese kader.)

Om die rolprent binne hierdie kader te kan beoordeel, behoort die resensent oor 'n deeglike kennis van die rolprent as medium te beskik en hy/sy behoort deeglik onderlê te wees in rolprentvervaardiging. Alleen dan kan besondere tegniese vaardighede uitgewys word en kan aangetoon word hoe dit gebruik word om die totale trefkrag van die prent te bewerkstellig.

Die resesent hou hom/haar hier meer besig met die *hoe* van rolprentkommunikasie, eerder as met die *waarom*. Volgens hierdie standaard sal die geslaagste rolprent dié een wees wat die beste die potensiaal van die rolprentmedium benut (Boggs, 1978).

(Die tegniese beoordelingsteorie moet nie verwar word met die basiese aanname dat tegniek *per se* 'n voorvereiste vir enige rolprent is nie. Met ander woorde, tegniek dien as die basiese vertrekpunt vir alle rolprente. In enige beoordeling kom tegniese evaluering voor alle ander beoordelings aan die orde - ook in rolprente wat nie met tegniek "speel" nie. Die tegniese teorie van beoordeling, soos hier gebruik, geld dus by uitstek vir laasgenoemde groep rolprente.)

Die rolprent as sensuele ervaring. Hierdie benadering sou kon kwalifiseer as die teenoorgestelde van die intellektuele sosiologiese benadering. Hiervolgens word die prent beoordeel in terme van die suksesvolle *uitbeelding* van die verhaal en daarmee saam, in hoe 'n mate die regisseur slaag om 'n bepaalde impak by die kykers te bewerkstellig. Die *vlak* van ervaring deur die kykers word dus beklemtoon. Met ander woorde, hoe groter en sterker die emosionele en sensuele belewenistrefkrag hoe beter rolprent is dit. Spielberg se rolprent *Close Encounters of the third kind* (1977) kwalifiseer hier as 'n betreklik onlangse voorbeeld. Trouens, alle gruwelprente sal per definisie binne die beskouing val.

By die regisseur is daar (in die vervaardiging) van hierdie tipe rolprent dikwels geen pretensie om 'n diepere betekenis aan sy kykers oor te dra nie. Hy wil dus nie 'n ernstige stelling maak, 'n beroep doen, en/of stof tot nadenke aan die kyker verskaf nie.

Daarom dan ook dat die voorkeur in die dergelike rolprente

val op baie aksie, vinnige verhaalverloop, avontuur en 'n direkte, eenvoudige intrige. Die klem val op die fisiese reaksie van die ontvangers, of hulle nou lag, vreesbevange is, in spanning verkeer of net die vinnige aksie geniet, dit is om't ewe. Solank die trefkrag hoog is. Boggs (1978) tref die analoog van 'n harde hou op die kakebeen.

Die kykers by wie hierdie prent 'n groot byval vind, is duidelik mense met 'n anti-intellektuele voorkeur: die boodskap van die rolprent moet beperk wees tot die onmiddellike ervaring. Dit verskaf aangename onderhouding vir die duur daarvan, en 24-uur daarna kan hulle nie meer veel daarvan in herinnering roep nie.

Die maatstaf van beoordeling hier is net so simpleks: as die ervaring van die rolprent baie realisties, duidelik en intens was, is dit 'n goeie rolprent.

Die resensent kan 'n diepere ontleding doen deur te gaan kyk hoe die regisseur van veral klank en beelde gebruik gemaak het om die rolprent se impak te bereik. "Since the critic assumes that every image and sound in a film is carefully chosen, he will not only want to determine what particular images and sounds have been selected, but also how they have been presented" (Jinks, 1971, p. 13). Dink maar aan die gebruik van skadubeelde en musiek wat opbou tot 'n klimaks in 'n gruwelprent.

Opsommend word gestel dat dit by die rolprent as sensuele ervaring primêr om die stimulering van die retikulêre formasie gaan.

Die estetiese teorie. In die estetiese benadering dring die resensent dieper deur as bloot net die kinematografiese tegnieke en kyk sy/hy uitsluitlik na die vlak van uitbeel-

ding en die retoriek van die rolprent onder bespreking. Kriteria vir beoordeling word gekry van teorieë oor waarneming en estetika. Die beste voorbeeld tot op datum is sekerlik Kubrick se *Barry Lyndon* (1975).

Peters (1977) noem dit die poëtiese funksie van 'n beeldboodskap in sy verwysing na Jacobson (1960) se sesledige analitiese model van 'n boodskap. Volgens Peters (1977) is die poëtiese funksie dominerend wanneer "... the form of a picture or series of pictures is of such a nature that the receiver of a message concentrates his attention and interest on the form as such...." (p. 53). Volgens hom kan dié funksie op die drie vlakke van verhaal, uitbeelding en opname na vore kom. As vereistes vir 'n estetiese vorm moet die samestelling van die beeld, die ritmiese organisasie van die beeld(e), en die totale geheelbeeld van buitengewone skoonheid spreek. (Vergelyk verder Peters, 1977, p. 53 ff.)

Daar bestaan nie soveel rolprente wat aanspraak maak op hierdie benadering nie. Onder die meer resente rolprentverskeidenheid sou *Tess* (1981) van Polanski wel hieronder ressorteer.

Al sou dié benadering nie van toepassing op 'n rolprent in sy geheel gemaak kan word nie, is dit volgens De Nitto (1975) baie nuttig en word dit gebruik vir die ontleding van 'n bepaalde skoot of reeks skote in 'n rolprent.

Die Auteurs teorie. Die *auteurskool* van rolprentbeoordeling het in die jare Vyftig in Frankryk ontstaan en baie vinnig gewildheid in Engeland en Amerika gewen. Volgens dié teorie word die rolprent gesien as uitdrukking van die vervaardiger (in die meeste gevalle die regisseur) eerder as 'n kollektiewe kunsvorm. Styl dien dus as die vernaamste vlak van ontleding. Die individuele bydraes van ander lede van

die vervaardigingsspan, i.e. die kameraman(ne), akteurs, grimeerkunstenaars, dekor- en kostuumontwerpers, ens., is ondergeskik aan die regisseur se opdragte (Kael, 1966). Die selfuitdrukking van 'n regisseur in die een rolprent na die ander in sy oeuvre is van primêre belang. Volgens Solomon (1972) stel die rolprentregisseur, soos die skrywer, sy siening oor die lewe in 'n reeks werke voor. Die beoordelaars rig hulle beoordelings in sulke gevalle eerstens op die regisseur en dan op die reeks rolprente wat hy geproduseer het. Laastens word die bepaalde rolprent onder bespreking ge-evalueer en word gekyk waar dit inpas in die reeks reeds-vervaardigde werke as synde 'n weerspieëling van die kreatiewe intellektuele vervaardiger daarvan (Kitses, 1969).

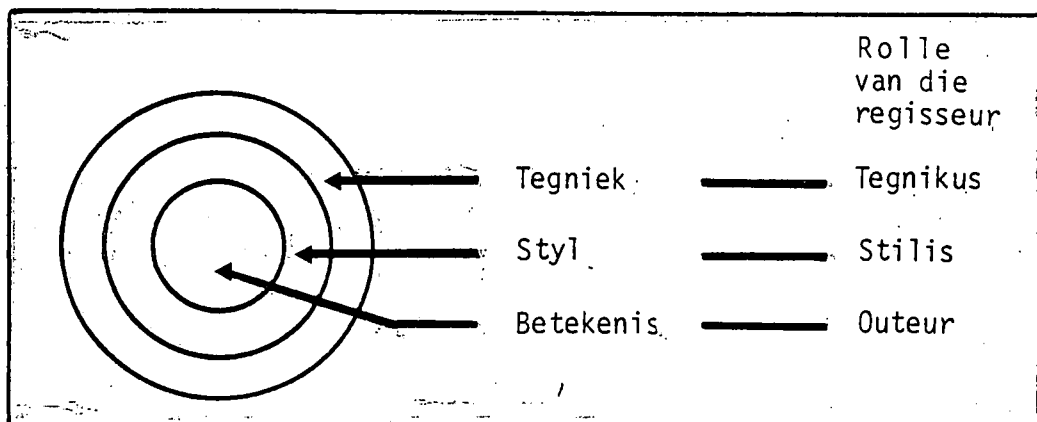
Daar kan geargumenteer word dat hierdie benadering tog ook tuishoort onder die kader van die ekstrinsieke benaderings, siende dat baie *auteur*regisseurs ook tog 'n diepere betekenis in hulle kunswerk oordra. Dit gaan hier egter oor die metode van oordrag, dus die styl. "Style in a film refers to the film maker's manner of expression and the devices he employs in the film. ... It will be found that an unique film style is frequently identified with a particular film maker" (Jinks, 1971, p. 17). Murray (1975) haal Sarris se opmerking hieroor aan: "*Auteur* criticism is a reaction against sociological criticism that enthroned the *what* against the *how*" (p. 38).

Oor die presiese aard en vereistes van die *auteur*teorie is reeds baie geskryf. 'n Enkele persoon wat veral 'n groot bydrae gelewer het, is genoemde Sarris. In 1962 het hy in die stuk "Notes on the *Auteur* Theory" byvoorbeeld drie voorwaardes vir die *auteur*teorie geformuleer: "The three premises of the *auteur* theory may be visualized as three concentric circles: the outer circle as technique; the middle

circle, personal style; and the inner circle, interior meaning. The corresponding roles of the director may be designated as those of a technician, a stylist, and an *auteur*" (Sarris, 1962, p. 133). Die drie voorwaardes is onderskeidelik dat (i) 'n goeie regisseur nie altyd 'n goeie rolprent maak nie (goeie tegniek is daarvoor noodsaaklik), (ii) 'n *auteur* oor 'n eie unieke styl van redigering moet beskik, en (iii) in staat moet wees om sy eie diepere betekenis daardeur oor te dra (Sitney, 1971). In die onderstaande figuur word die drie voorwaardes diagrammaties aangetoon:

Figuur 4.2

Die drie voorwaardes vir die *auteur*teorie



Die *auteur* kritiek het met die verloop van tyd as gevolg van die gewildheid daarvan geweldig uitgebrei. Soveel so, dat daar volgens Dick (1978) veral drie hoofindelings ten opsigte van werke op die terrein gemaak word. Hulle is (i) onderhoudvoering met bekende *auteur*-regisseurs wat dan later gepubliseer word in hetsy tydskrifte of in boekvorm, (ii) die verskyning van populêre bibliografieë oor regisseurs en, (iii) kritiese studies waarin al die werke van 'n bepaalde regisseur geïnterpreteer word binne 'n konteks wat wyer strek as bloot net die loopbaan van die *auteur*.

In die rolprentbedryf bestaan 'n verskeidenheid regisseurs aan wie die term *auteurskap* toegeskryf is. Enkeles is

Hitchcock, Bergman, Polanski, Antonioni, Fellini en Welles.

Die grootste gevaar rondom hierdie beoordelingsraamwerk is dat sommige *auteur*-beoordelaars van die standpunt uitgaan dat indien 'n aantal prente van 'n regisseur op grond van hulle gemeenskaplike styl geïdentifiseer kan word, die regisseur as kunstenaar beskou kan word en al sy rolprente as goeie prente. Sparshott (1974) voer aan dat *auteur*-resensering eerder as heuristiese ontwerp, as 'n beoordelingsraamwerk gebruik moet word: "Auteur criticism may work best as a heuristic device: armed with his comparisons and with his trained eye for manners and genres, a critic can show us meaning where we saw none" (p. 231).

Volgens Boggs (1978) is 'n goeie rolprent, binne hierdie teorie, dié een wat die duidelikste die handelsmerk van die regisseur dra; wat die beste die persoonlikheid en skeppende denke van die regisseur dra; en waarin al die kinematografiese elemente gebruik is om dit te weerspieël.

Die resensent wat die styl van die rolprent beoordeel sou byvoorbeeld sy beoordeling kon begin deur 'n beskrywing van die algemene styl van die rolprent te gee. Is dit eenvoudig en beskeie, of is dit vindingryk, sierlik en buite die algemene? In die res van die resensie word die rolprent-simboliek ontleed. Hieronder kan die beoordelaar 'n verskeidenheid metodes volg: indien die prent die produk van 'n *auteur* in teenstelling met net nog 'n regisseur is, sal die bespreking handel oor styleienskappe wat uniek en kenmerkend van die regisseur is. Andersins kan die resensent (indien die *auteur*-kritiek nie toepaslik is nie) homself beperk tot net die styl waarin sake soos die toepaslikheid van die styl van die prent by die inhoud daarvan ontleed

word, of hy kan bloot 'n besprekende analisering van die styl van die prent doen.

In eersgenoemde geval sal die resensent tot 'n evaluering kom en in die geval van die laaste twee tot 'n samevat-
tende opsomming.

Die akteursteorie. Die rolprent dien, volgens hierdie benadering, as vertoonvenster vir die akteur se vermoëns. Die van rolprentbeoordeling is dus karakteruitbeelding. Die belangstelling in die rolprent word gefokus op die akteurs, die toneelspel, en die karakters. Hiervolgens word aangevoer dat die hoofrol (of -rolle) die grootste bepalende faktor vir die kwaliteit van die prent is. Daarom dan dat kykers byvoorbeeld 'n John Wayne-rolprent of 'n Jane Fonda-rolprent gaan sien.

In die rolprentbedryf kan drie breë kategorieë van spelers onderskei word, hoewel daar baie oorvleueling in hierdie indeling bestaan (Giannetti, 1976). Die sogenaamde *rolprentsterre* wat deur die publiek toegesê word (en in 'n groot mate ook deur die publiek gekontroleer word). In sommige gevalle is die sterre goeie akteurs of aktrises, maar hulle onderskeid van die ander, lê daarin dat hulle alle rolle wat hulle vertolk by hulle persoonlikhede laat aanpas, met die gevolg dat hulle later 'n bepaalde beeld opbou. Sou hulle egter 'n rol vertolk wat van hierdie beeld afwyk, stel hulle hulself bloot aan hewige kritiek van die publiek. Die tweede groep spelers is gewone *akteurs* wat hulle persoonlikhede ondergeskik aan dié van die karakter stel ten einde tot volledige karakteruitbeelding te ontwikkel. Hulle is baie veel-
sydig en kan 'n verskeidenheid van rolle vertolk. Alle sterre is dus akteurs, maar alle akteurs is nie sterre nie. Die derde kategorie, die *nie-professionele* akteurs en aktrises,

word dikwels deur regisseurs verkies omdat hulle nog nie in baie en bekende rolle gespeel het nie.

Die beste rolprent sal die een wees waarin die akteur (-trise) wat die hoofrol vertolk die beste die geleentheid gebied is om tot volledige karakterisering te ontwikkel; waarin sy of haar toneelstyl; persoonlike eienaardighede die beste geprojekteer is; en waarin die rolverdeling baie goed en met oorweging gedoen is.

Om 'n akteurbenadering geldig te maak, word van die resensent vereis om goed bekend te wees met 'n hele aantal rolprente waarin dieselfde akteur of aktrise speel. Hiervolgens beskik die resensent oor 'n maatstaf van beoordeling vir die beoordeling van die rolprent onder bespreking.

Beide intrinsieke en ekstrinsieke benaderings

Die volgende drie benaderings omsluit beide 'n intrinsieke en ekstrinsieke aanslag. Dié teorieë is die vergelykende, die struktureel-semiologiese en die eklektiese teorieë.

Die vergelykende teorie. Evaluering op grond van vergelyking vorm die basis van hierdie benadering. Onder die term vergelyking word 'n verskeidenheid van sake verstaan. Hoewel elkeen 'n relatiewe vae begrip is, verskaf dit tog kriteria vir 'n raamwerk buite 'n bepaalde prent om die prent self te interpreteer. Enkele sulke begrippe is: nasionale rolprente; rolprente van dieselfde regisseur; verskillende tipes rolprente; verskillende genres; rolprente van dieselfde land of tydsbeweging; rolprente wat met dieselfde tegnologie eksperimenteer en rolprente wat oor dieselfde tema handel, dieselfde mitologiese dimensies gebruik, of dieselfde sosiale probleme hanteer. Kinder (1972) sluit hierby aan: "We approach a work of cinematic art armed with our own

experience of life and of other works, which will necessarily affect our responses to the one under scrutiny" (p. 1).

(Tipe rolprente en rolprentgenres is twee begrippe wat dikwels met mekaar verwar word: genre slaan op die *vorm* van die rolprent (byvoorbeeld, verhalende fiksie, dokumentêr en tekenprent), of op die skepper daarvan se benadering (byvoorbeeld, tragedie, komedie, en fantasie). Die rolprenttipe beklemtoon weer die dominerende *inhoud* van die prent. So is die volgende tipe rolprente baie algemeen bekend: oorlogsprente, wilde westeprente, musiekprente, politieke prente en dies meer. "There is, naturally, a good deal of overlapping" (De Nitto, 1975, p. 15).

Rolprente word dus, op grond van bogenoemde kategorieë, vergelyk met ander prente wat so na as moontlik aan mekaar verwant is. Dit is belangrik om te beseef dat hierdie kategorieë (tipes en genres) nie dien as gevestigde indelings om rolprente te sistematiseer nie, maar eerder as beweegbare kombinasies van ooreenkomste of tradisies. Hierdie indelings verander ook met die bykoms van nuwe werke. Trouens, hierdie beoordelingsbenadering maak juis voorsiening vir verandering op grond van vernuwing. In die woorde van Kinder (1972): "Our approach assumes that art is constantly reshaped by innovation and hence anticipates the changing definitions of art, cinema and genre" (p. 2).

Uiteraard is dit 'n saak van onmoontlikheid om 'n volledige beeld van 'n rolprent of 'n genre weer te gee. Die rede: die mens bly steeds te beperk in sy ervaring van die rolprent, kuns en die lewe. Om hierdie probleem teen te werk het Kinder (1972) die volgende oplossing: "Therefore we try to make our approach as experimental, as empirical, and as open as possible, bringing together our various efforts through the techniques of comparison and evaluation" (p. 10).

Die struktureel-semiologiese teorie. In sy boek *Theorie van de audiovisuele communicatie* (1972) het Peters 'n struktureel-semiologiese teorie van rolprentontleding binne die raamwerk van die kommunikasieproses ontwikkel. Die objek van die teorie is die formulering van die boodskap en nie die boodskap self, of die oordrag daarvan nie. Puth (1976), wat hierdie teorie gebruik het om 'n inhoudsanalise van Suid-Afrikaanse rolprente te maak, sê daarvan: "... (dis) 'n empiries-bruikbare teorie wat 'n hoë mate van integrasie tussen tegniese en estetiese komponente van die rolprent bewerkstellig deur erkenning en verwerking van die interafhanklikheid tussen verskillende lae en vlakke van betekenis" (p. 43).

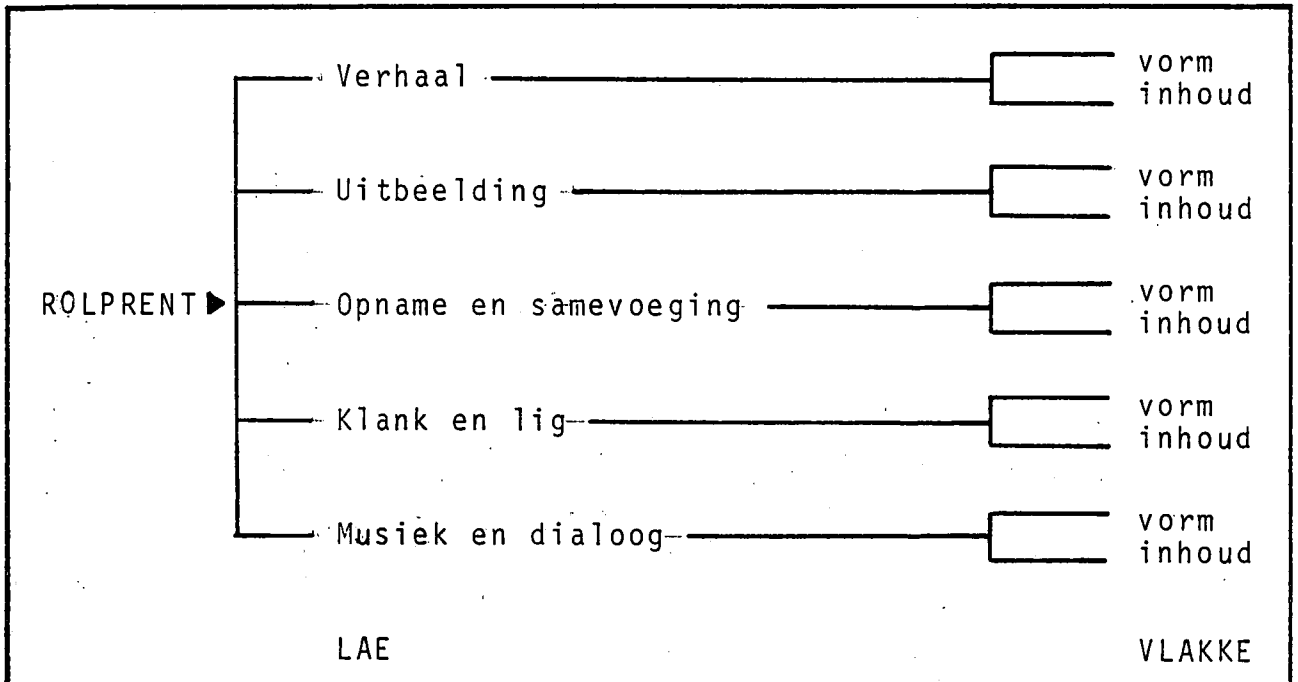
Peters verdeel die rolprent in vyf lae wat deur hulle onderskeibare samehang 'n volmaakte eenheid vorm. Die lae of bestanddele is: die verhaal, uitbeelding, opname en samevoeging, lig en klank, asook musiek en dialoog. Weens die onderskeibaarheid, maar nie die skeibaarheid van die vyf lae, kan die een nie onafhanklik van die ander beoordeel word nie. Anders gestel: al word net een laag beoordeel, is die hele rolprent nog in die beoordeling betrokke.

Om die onderlinge samehang van die vyf verskillende lae aan te toon, maak Peters (1972) gebruik van die twee oorkoepelende vlakke van die rolprent: inhoud en vorm. Alles wat tydens die opname van die rolprent voor die kamera en die mikrofoon is, is die rolprent*inhoud*, terwyl dit wat op die projeksieskerm sig- en hoorbaar is, die rolprent*vorm* uitmaak. Peters sien vorm en inhoud in die verhouding van "signifiant" en "signifié": "De inhoud is dat gene wat het kunstwerk betekend, signifieert. De vorm is de verstoffelijking van deze betekenis" (p. 154). Hierdie vorm/inhoudverhouding kan op elkeen van die vyf lae van die rolprent teenwoordig wees.

Die onderskeibare samehang van die vyf lae van die rolprent met die vorm/inhoud-vlakke op elkeen kan diagrammaties soos volg voorgestel word:

Figuur 4.2

Die verhouding tussen lae en vlakke in Peters (1972) se teorie



Omdat hierdie teorie binne die konteks van die kommunikasieproses geformuleer is, neem dit die belangrike deelname van die kommunikator en die ontvanger in die proses ook in ag - hoewel die klem steeds op die boodskapinhoud en die formulering daarvan val. "Trouens, dit omvat die hele spektrum van koderingsmoontlikhede van die sender, aard en inhoud van die rolprentmedium as boodskapdraer, asook die ervaring en verwerking daarvan deur die kyker (Puth, 1976, p. 43). 'n Verdere voordeel van die teorie is dat dit redelik holisties van aard is, aangesien dit die rolprent in sy geheel as 'n selfstandige medium ontleed en verklaar.

Die eklektiese teorie. Volgens Boggs (1978) is die eklektiese benadering die geldigste. Hierdie benadering gaan van

die standpunt uit dat al die reedsgenoemde benaderings elkeen 'n mate van geldigheid het, en gebruik dan net dié aspekte in hierdie benaderings wat die mees toepaslik en bruikbaar is vir die evaluering van 'n bepaalde prent.

Die vrae wat as indikatore van beoordeling kan geld, word in tabel 4.1 voorgestel:

Tabel 4.1

Indikatore vir die eklektiese teorie.

 INDIKATORE

Is die rolprent tegnies goed gegrond en gesofistikeerd, en hoe goed word die potensiaal van die rolprentmedium benut?

Hoe dinamies is die toneelspel?

Hoe goed slaag die rolprent daarin om die filosofie, persoonlikheid en artistieke insig van die regisseur oor te dra?

Hoe waardig is die stelling wat die rolprent maak, of die diepere boodskap wat daardeur oorgedra word? Hoe suksesvol is hierdie oordrag?

Hoe effektief is die rolprent as emosionele en sensuele ervaring?

Hoe vergelyk die rolprent met ander rolprente van dieselfde genre/tipe?

Na watter mites word in die rolprent verwys en hoe suksesvol is dié verwysing?

Hoe sterk figureer die poëtiese funksie van die beeld in die rolprent? Is die gebruik hiervan funksioneel? Is dit suksesvol?

Aansluitend by die eklektiese-benaderingskonsep word weer eens gestel dat die kollektiewe en gekompliseerde aard van die meeste rolprente meer as een beoordelingsraamwerk regverdig.

SAMEVATTING

Aan die begin van die hoofstuk is daarop gewys dat rolprentresensente maklik twee foute in die beoordeling van 'n rolprent begaan: Of daar kan meer van 'n rolprent verwag word as wat die regisseur se bedoeling met die rolprent was, of die rolprent kan aan die hand van verkeerde maatstawe beoordeel word. Eersgenoemde is veral problematies by die onderskeid tussen bloot vermaaklikheidsrolprente en rolprente wat 'n dieper strekking as net die verhaalvlak inhou. In die poging om vas te stel wat die oorsaak van dié twee tendense van wanresensering is, is die metodes en tegnieke van rolprentresensering bevraagteken.

Met die strewe na *objektiewe* beoordeling in die oog, is 'n literatuuroorsig van bestaande teorieë van rolprentbeoordeling gegee. Al hierdie teorieë het dit ten doel om 'n bepaalde rolprent te beoordeel getrou aan die *bedoeling*, *aard* en *vorm* daarvan. Op dié manier sal, om 'n analoog te gebruik, die skietvermoë van 'n geweer nie met dié van byvoorbeeld 'n kanon vergelyk word nie.

In die uiteensetting van die teorieë is gesien dat daar voorsiening gemaak is vir die beoordeling van rolprente waar die klem hoofsaaklik op die *inhoud* val (teorieë onder die eks-trinsieke benadering), en ook vir prente waar die *vorm* weer meer dominerend is (die intrinsieke benadering). In die laaste drie teoretiese benaderings word ruimte gelaat vir beoordeling van beide *inhoud* en *vorm* van 'n bepaalde rolprent.

In die volgende hoofstuk is besin oor watter teorie vir watter rolprent geïmplementeer moet word en ook of méér as een raamwerk van rolprentbeoordeling gebruik moet word. In hoofstuk ses word die kommunikasiekundige implikasies van die gebruik van beoordelingsteorieë by rolprentresensering bespreek.

HOOFSTUK 5

KRITERIA VIR ROLPRENTBEOORDELING

INLEIDING

In die vorige hoofstuk is 'n literatuuroorsig van bestaande teorieë van rolprentbeoordeling gegee. Die volgende stap sal wees om te bepaal van watter een van dié beoordelingsraamwerke 'n resensent gebruik moet maak in die resensering van 'n bepaalde rolprent. Daar moet in gedagte gehou word dat die resensent, net soos die inhoudsontleder, afleidings oor die kommunikator moet maak, maar hy (die resensent) beskik net oor die boodskap, die rolprent.

In hierdie hoofstuk word eerstens 'n uiteensetting gegee van hoe die rolprentresensent te werk moet gaan om te besluit vanuit watter van die genoemde beoordelingsraamwerke 'n rolprent beoordeel moet word. Tweedens is besin oor die vraag of meer as een beoordelingsraamwerk vir 'n enkele rolprent gebruik kan word. In die derde afdeling word indikatore binne die teoretiese raamwerke geformuleer.

BEOORDELING VANUIT 'N BEPAALDE TEORETIESE KADER

Tot dusver is vasgestel dat rolprentbeoordeling wat vanuit 'n bepaalde teoretiese kader gedoen is, meer objektief is as 'n naïewelike beoordeling wat bloot gegrond is op intuïtiewe aanvoeling en subjektiewe ervaring van die prent. Deur objektiewe beoordeling word verseker dat daar nie meer van 'n rolprent verwag sal word as wat sy vermoëns is nie, en teweens is daar dan 'n basis vir die bepaling van die intersubjektiewe

betroubaarheid. Laasgenoemde is volgens De Beer (1980) juis belangrik wanneer daar op 'n kwalitatiewe basis nagevors word. Betreffende objektiewe rolprentbeoordelings moet die volgende altyd in gedagte gehou word: Deur te beoordeel vanuit 'n bepaalde beoordelingsraamwerk, objektiveer die rolprentresensent, maar honderd persent objektiwiteit is onbereikbaar.

In die literatuuoroorsig is enkele bestaande beoordelingsraamwerke genoem, en die vraag is nou, vanuit *watter* teoretiese kader moet 'n bepaalde rolprent beoordeel word? Die antwoord hierop sal verkry word deur die bepaling van die regisseur se *bedoeling* met die rolprent: "To be fair in any approach, we must consider the director's intentions and attempt to match our approach to them" (Boggs, 1978, p. 248). Deur die regisseur se *bedoeling* met die rolprent te bepaal, word die *vlak van ambisie* van die rolprent - en daarmee saam die vermoë van die speelprent - vasgestel.

Die bepaling van die *ambisievlak* van die rolprent is volgens Boggs (1978) die derde stap in 'n vierstap-proses. Hierdie vierstap-proses is dan inderdaad die werkswyse wat die rolprentresensent volg om te bepaal volgens watter beoordelingsraamwerk (vergelyk hoofstuk vier) 'n rolprent beoordeel moet word.

KRITERIA VIR DIE BEPALING VAN 'N TEORETIESE BEOORDELINGSRAAMWERK

Boggs (1978) stel die volgende vier stappe as kriteria vir die bepaling van 'n teoretiese beoordelingsraamwerk vir 'n bepaalde rolprent voor:

Vasstelling van die tema van die rolprent

Die eerste stap in die rigting van rolprentbeoordeling sal wees om vas te stel wat die sentrale tema van die rolprent

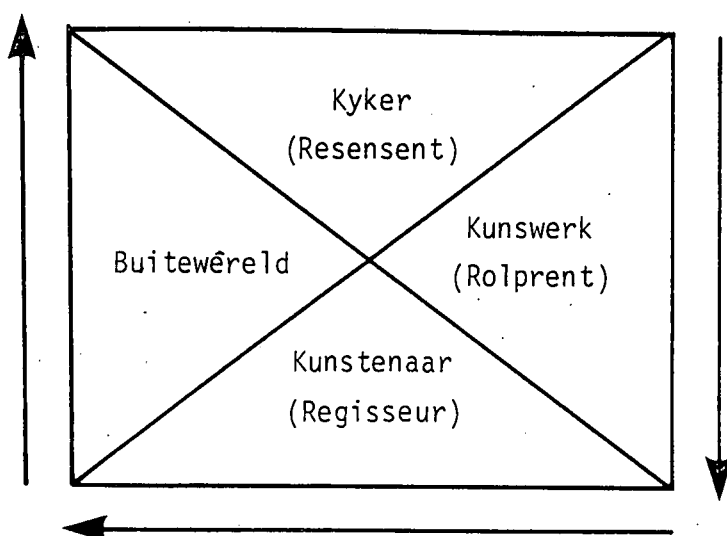
is, en wat die regisseur se bedoeling met die tema is. Met ander woorde, waaroor handel die rolprent? Is dit rondom 'n bepaalde gebeurtenis, 'n enkele karakter, die skepping van 'n sekere gemoedstoestand (atmosfeer), of is dit die regisseur se doel om 'n bepaalde idee oor te dra, of 'n sekere stelling te maak?

Kinder (1972) voer aan dat die regisseur se bedoeling met die rolprent bloot 'n hipotese, gegrond op die resensent se eie ervaring en/of bepaalde kwaliteite kan wees. Hierdie hipotese kom duidelik in die rolprent na vore en kan deur ander kykers bevestig of verwerp word. Tog is dit nie dieselfde as om te sê dat die hipotese absoluut subjektief is nie. Hoewel die waarheid daarvan nie absoluut is nie, lê die waarde van die hipotese in die hoeveelheid verklaring van die rolprent wat daardeur gedoen kan word: of dit deur maklik waarneembare bewyse gestaaf kan word, en of dit weerlegging kan teenstaan.

Die hipotese oor die doel van die rolprent vorm die basis van die evaluering en moet vier komponente (wat by alle estetiese ervarings aanwesig is) in aanmerking neem. Schematies kan dit soos volg voorgestel word:

Figuur 5.1

Die komponente van 'n estetiese ervaring



(In die oorsig van beoordelingsteorieë is voorsiening gemaak vir die oorwegende beoordeling van elk van die vier komponente van die rolprent. Byvoorbeeld, die *auteur* beklemtoon die kunstenaar, ens.)

Die kyker: Die resensent begin as deel van die gehoor - die rolprentkykers. Hy reageer subjektief binne 'n groot omvang van emosies. Hy kan byvoorbeeld 'n smaakoordeel vel: "Ek het daarvan gehou". Hierdie oordeel is beperk tot die self. Sodra hy egter probeer vasstel watter dele in die prent die bepaalde reaksie veroorsaak het, word die onderwerp van ondersoek geselekteer en neem die beoordelingsproses 'n aanvang. Die fokus is nou op die *rolprent* (die kunswerk). Beide vorm en inhoud word ontleed en geïnterpreteer. Die *regisseur* self, sy loopbaan, die ontwikkeling van sy estetiese siening en dies meer, kan ook in berekening gebring word. In die laaste geval word die rolprent in verband gebring met die *wêreld* waarna dit verwys, waarin dit geskep is en waarin dit ervaar word (Kinder, 1972).

Die bepaling van die onderskeie elemente in die rolprent en die verhouding daarvan tot die geheel

Die tema, soos hierbo vasgestel, word in die tweede stap gemeet in terme van die onderskeie elemente van die rolprent en die verhouding daarvan tot die geheel. Onder elemente word die volgende verstaan: die intrige, dramatiese struktuur, karakterisering, simboliek, die titel, tipe prent en grootte van die prent; die kinematografie, redigering, klank en dialoog, temasiek; en algemene karakter van die rolprent. Met ander woorde, gegewe dat die verskeie elemente gesamentlik die rolprent vorm, pas elkeen van hulle aan by die tema soos vasgestel? Indien 'n positiewe antwoord hierop verkry is, kan verder gevra word hoë al die onderskeie elemente saam aanpas by die sentrale tema, die doel en die effek van die rolprent.

Sou daar 'n duidelike en logiese verhouding tussen elkeen van die elemente en die vooropgestelde tema van die prent bestaan, kan aanvaar word dat die veronderstelling van wat die rolprenttema is, korrek is. Sou dit nie die geval wees nie, behoort die resensent weer terug te gaan na die bepaling van die rolprent se tema.

Eers wanneer hierdie proses afgehandel is, met ander woorde, wanneer daar geen twyfel bestaan oor waarom die prent handel en hoe die regisseur te werk gaan om dit oor te dra nie, kan die resensent besluit of die regisseur daarin slaag of nie, en indien wel, in watter mate?

Die bepaling van die ambisievlak

Die bepaling van die ambisievlak van die rolprent as derde stap in die bepaling van watter beoordelingsraamwerk gebruik gemaak moet word, sluit baie nou aan by die regisseur se bedoeling met die rolprent. Tog moet dit volgens Boggs (1978) eers afsonderlik bepaal word, voordat daar aanspraak gemaak kan word op 'n objektiewe evaluering.

Dit is die resensent se taak om hier te bepaal of dit die regisseur se bedoeling was om 'n kinematografiese kunswerk met 'n bepaalde rolprent daar te stel, of was dit bloot sy bedoeling om goeie ontspanning tydens die duur van die rolprent te verskaf? So is dit byvoorbeeld uiters onregverdig om 'n rolprent wat dit bloot ten doel het om te vermaak, as ernstige kunswerk te beoordeel. "Thus, we must adjust our expectations for the film to the level of communication at which the film is aimed" (Boggs, 1978, p. 241).

Renate Adler, 'n daaglikse rolprentresensent vir *The New York Times*, het in haar saamgestelde werk, *A Year in the Dark* (1969), die volgende opmerking oor die bepaling van die ambisievlak van die regisseur in 'n rolprent gemaak: "I think it

is absolutely essential in a review to establish the level of ambition that a film is at, to match it, if possible with the level of your own, and then to adjust your tone of voice. There is no point in admiring an Elvis Presley film in the same tone of voice as a George C. Scott - or in treating simple lapses of competence with the same indignation one has for what seem to be failures of taste and integrity" (p. 306).

Evaluering van geslaagdheid

Die eenvoudigste vraag wat in die vierde stap gevra kan word, is: In terme van die regisseur se bedoeling en die prent se ambisievlak, hoe goed slaag die rolprent? Nou kan weer teruggegaan word na die individuele elemente van die rolprent om te bepaal wat die effek van elk op die antwoord van die vorige vraag was.

Dus, die resesent sal nou kan begin bepaal *hoekom* die prent geslaag of gefaal het in terme van bogenoemde verwagting. *Waar* en *hoekom* behoort ook uitgewys te word. Die waarborg vir 'n objektiewe beoordeling is die gee van logiese argumente ter staving van persoonlike standpunte.

Die teorieë vir rolprentbeoordeling - soos in die vorige hoofstuk uiteengesit - is elk die gevolg van die proses hierbo verduidelik. Met ander woorde, die antwoorde op die vrae van bogenoemde vier afdelings verskaf telkens die bloudruk waar omheen die teorie van rolprent beoordeling gebou kan word. Sommige van die teorieë is meer uitgebreid en gevestig as ander, sommige bied baie voordele terwyl ander weer seer beperk is.

In die volgende voorbeeld word aangetoon wat gebeur as die verkeerde teoretiese beoordelingsraamwerk op 'n film toegepas word: Vincent Canby se resensie oor Hitchcock se prent *Frenzy* (1972), in *The New York Times* is gedoen vanuit die humanistiese beoordelingsraamwerk:

"Alfred Hitchcock is enough to make one despair. After 50 years of directing films, he's still not perfect. He refuses to be serious, at least in any easily recognizable way that might win him the Jean Hersholt Award, or even an Oscar for directional excellence. Take, for example, his new film, "Frenzy", a suspense melodrama about a homicidal maniac, known as the Necktie Killer, who is terrorizing London, and the wrong man who is chased, arrested and convicted for the crimes. What does it tell us about the Human Condition, Love, The Third World, God, Structural Politics, Environmental Violence, Justice, Conscience, Aspects of Underdevelopment, Discrimination, Radical Stupor, Religious Ecstasy or Conservative Commitment? Practically nothing.

It is immensely entertaining, yet it's possible to direct at "Frenzy" the same charges that have been directed at some of his best films in the past meaning that it's 'not significant', that 'What it has to say about people and human nature is superficial and glib', that it 'does nothing but give out a good time', that it's 'wonderful while your'e in the theatre and impossible to remember 24 hours later'"

(Canby, 1972, p. 243).

Hitchcock is 'n regisseur met sterk persoonlike oortuigings oor die rolprente wat hy maak en hy dra ook baie van sy persoonlike eienskappe oor op die rolprent. Dit sou dus meer "wingsgewend" gewees het om *Frenzy* vanuit die *auteuroogpunt* te beoordeel. Die benadering van die rolprent as emosionele en sensuele erylaring sou dalk 'n nog beter roep gewees het. Hitchcock is bekend vir sy beskouing dat die akteur ondergeskik is, en dus sou die akteurbenadering net so swak keuse as die humanistiese benadering gewees het.

MEERDERE BEOORDELINGSTEORIEË

Die voorbeeld van Hitchcock se *Frenzy* bring die tweede vraag rondom die teoretiese beoordelingsraamwerke na vore, naamlik is *een* benadering voldoende, of moet meer as een raamwerk gebruik word? In die vorige hoofstuk is dié kwessie reeds aangeraak. Dit wil voorkom asof die kompleksiteit van die meeste rolprente meer as een beoordelingsraamwerk vereis. Nog enkele voorbeelde word genoem: In die bespreking van die *tegniese* beoordelingsraamwerk is terloops daarna verwys dat ruimterolprente soos *Star Wars* (1977), ens., goëdsiks ook binne die *mitologiese* beoordelingsraamwerk kan val. *Tess* (1981) se beklemtoning van die poëtiese funksie op die vormgewende laag, vereis dat die *estetiese* raamwerk in die beoordeling van die rolprent ter sprake moet kom. Tog val *Tess*, op grond van die inhoud daarvan, binne die sosiologiese beoordelingsraamwerk. Meer as een beoordelingsraamwerk is dus eerder die reël as die uitsondering.

Tomaselli (1980b) is dit ook eens dat daar op 'n bepaalde tydstip meerdere rolprentteorieë bestaan ten einde voorsiening vir die verklaring van 'n verskeidenheid van rolprenttipes te maak.

Om die probleem van meer as een beoordelingsraamwerk te oorbrug, stel Boggs (1978) die eklektiese benadering voor: "... (it) accepts the fact that all approaches have some validity, and simply uses whatever aspects, of these approaches are appropriate and useful for the evaluation of a film under consideration" (p. 249).

INDIKATORE BINNE DIE RAAMWERK VAN BEOORDELINGSTEORIEË

Binne die raamwerk van 'n teoretiese beoordelingsteorie behoort 'n aantal vasgestelde riglyne te bestaan wat dien om

die resesent te lei. Elke resesent moet sy of haar persoonlike indikatore ontwikkel, asook 'n styl waarvolgens hierdie raamwerk "ingekleur" word. Veral (Bobker (1977) beklemtoon hierdie styl van skryf. Hy voer aan dat dit deel vorm van enige skryf, maar beslis dan ook van dié van die resesent. Dit sluit aspekte soos taalgebruik, humor, deurdringendheid, duidelikheid en uitdrukking, ens., in. Die eerste rolprentresesent wat hierin geslaag het, is, volgens Bobker, James Agee.

Die moeilikheidsgraad van die ontwikkeling van persoonlike indikatore binne 'n teoretiese beoordelingsraamwerk blyk egter in die woorde van Boggs (1978) uit "... the fact that few professional critics have a hard and fast set of rules to judge films by that they have any real faith in" (p.235).

Die doel van hierdie riglyne is, soos die naam aandui, om te rig. "It is the application of a system of ideas or methods from outside an individual film to illuminate the content and form inherent in that film and to focus our attention on aspects of it that we might otherwise not have noted or might have disregarded" (De Nitto, 1975, p. 10).

Die idee dat daar werklike en "ontdekbare" indikatore vir beoordeling in die kunste bestaan, moet verwerp word wanneer die feit dat alle moontlike maatstawe hoogs kwesbaar is, in berekening gebring word.

Aangesien daar dikwels in gebreke gebly word om werklike maatstawe te bepaal, word die afleiding gemaak dat sulke maatstawe nie bestaan nie, en dat subjektiwiteit en relatiwiteit aanvaar moet word (Kinder, 1972). Al wat in feite aanvaar behoort te word, is dat ware indikatore nie manifest is nie. Dit is verstaanbaar dat daar beoordelaars is wat ontsteld is by die oorleuning na die irrasionalisme en wat

dan 'n metode soek om dit te ontsnap. Hulle probeer dit oplos deur die subjektivistiese argument, dat daar geen kritiese grondbeginsels is wat bewysbaar waar is nie, te aanvaar. Dit interpreteer hulle dan (foutiewelik) dat daar *geen ware* grondbeginsels bestaan nie, en dat dit daarom, watter ookal aanvaar word, 'n suiwer arbitrêre persoonlike besluit is.

Die besluit van die resesent om van 'n beoordelingsraamwerk gebruik te maak, help egter om subjektiwiteit te dwarsboom: as die indikatore eers vasgestel en aanvaar is, kan dit in 'n suiwer objektiewe manier aangewend word.

Dit is so dat daar geen *resep* vir goeie rolprentbeoordeling bestaan nie. Jarvie (1970) som dit so op: "There is no set of principles in the sense that they can be learned and used like a machine, into one end of which you feed films and out of the other end of which they appear marked alpha, beta, gamma, delta, etc." (p. 205).

Riglyne in rolprentbeoordeling *bestaan wel* en word deur verskeie beoordelaars ge-implementeer. Voorbeelde hiervan word verkry in Boggs (1978), Bobker (1977) en De Nitto (1975). Dit gaan nie daarom of 'n resesent sy eie riglyne saamstel of dit van kenners oorneem of oor 'n vae formulering daarvan beskik nie. Die belangrikste is dat daar wel maatstawe vir beoordeling bestaan.

Riglyne behoort beide (i) buigsaam en (ii) veranderbaar te wees. (i) *Buigsaam* om te help met die evaluering en nie om, soos Dick (1978) dit stel, rigiede beoordelingsreëls daar te stel nie. Hulle dien as die basis waarvolgens die komplekse prosesse van analisering, interpretering en evaluering van rolprente berus. Binne die beoordelingsraamwerk moet voorsiening gemaak word vir rolprente wat nie kon-

formeer tot die algemene nie, en nie meetbaar is in terme van die bestaande riglyne nie. Volgens Perkins (1972) ontstaan rolprentteorieë in die voetspore van ervaring en daarom moet hulle altyd by nuwe ervarings aanpas. (ii) *Veranderbaar* omdat daar daagliks nuwe tipes rolprente verskyn. So moet die riglyne verander om aan te pas by die resensente se behoeftes: "... criteria will be useful as far as they can be refined and defined progressively until they relate to the methods and qualities of specific pictures" (Perkins, 1972, p. 190).

SAMEVATTING

Om die regte raamwerk van beoordeling vir 'n bepaalde rolprent vas te stel, moet van 'n vierstap-proses gebruik gemaak word om die regisseur se totale bedoeling met die rolprent te bepaal: Eerstens moet die *tema* van die rolprent en die bedoeling van die regisseur met die rolprent bepaal word. In die tweede plek moet die resensent oordeel hoe die onderskeie *elemente* in die rolprent gebruik is om dié tema oor te dra. Derdens moet die regisseur se *ambisie* met die rolprent onder bespreking vasgestel word: Was dit sy bedoeling om bloot te vermaak, of wou hy ook 'n diepere betekenis by die ontvangers tuisbring? Vierdens, en laastens, kan objektiewe beoordeling dan bewerkstellig word, deur vas te stel hoe die regisseur binne die konteks van tema, ambisiëvlak en implementering van rolprentelemente, daarin *geslaag* het om sy rolprentboodskap oor te dra.

'n "Verkeerde" resensie van Hitchcock se prent *Frenzy* (1972) is gebruik om aan te toon hoe 'n rolprent verkeerdelik as swak beoordeel is omdat dit vanuit 'n verkeerde beoordelingsraamwerk ge-evalueer is.

Indien die voorgestelde vierstap-proses voltooi is, sal die rolprentresensent duidelikheid hê oor in watter van die be-

oordelingsraamwerke (soos in hoofstuk vier uiteengesit) die rolprent onder bespreking pas. Sodoende word wanresensering gekortwiek. In die meeste gevalle word rolprente aan die hand van meer as een van dié beoordelingsteorieë ge-evalueer.

Om vanuit 'n bepaalde raamwerk te beoordeel, beteken dat die rolprentresensent indikatore van beoordeling binne die raamwerk moet gebruik om hom of haar te rig. Die probleem is egter dat min rolprentresensente oor sulke riglyne beskik. Dit gaan hier nie daarom of die resensent self riglyne ontwerp en vasgelê het nie, maar oor die feit dat sulke indikatore van beoordeling wel gebruik word.

HOOFSTUK 6

KOMMUNIKASIEKUNDIGE IMPLIKASIES

INLEIDING

In hierdie hoofstuk word die kommunikasiekundige implikasies van die vorige hoofstukke bespreek. Eerstens is gekyk na die rol van die rolprentresensie as 'n *tussenstadium* tussen die kommunikator en die ontvangers. Tweedens is aangetoon hoe die medium waarin die resensie gepubliseer word, die formulering van die boodskap daarvan beïnvloed. Dan is die rolprent as *boodskap* ontleed en is die *beoordelingsraamwerke*, soos deur die rolprentresensent gebruik, binne die *kommunikasiekundige model* geïnterpreteer.

Om die bespreking toe te lig, is diagrammatiese voorstellings telkens gegee. Aan die einde van die bespreking is die voorstellings in een omvattende model binne die kommunikasiekundige perspektief in posisie geplaas. In die laaste afdeling is, teen die lig van dié kommunikasiekundige implikasies, 'n motivering en 'n uiteensetting van die *empiriese ondersoek* van die huidige studie gegee.

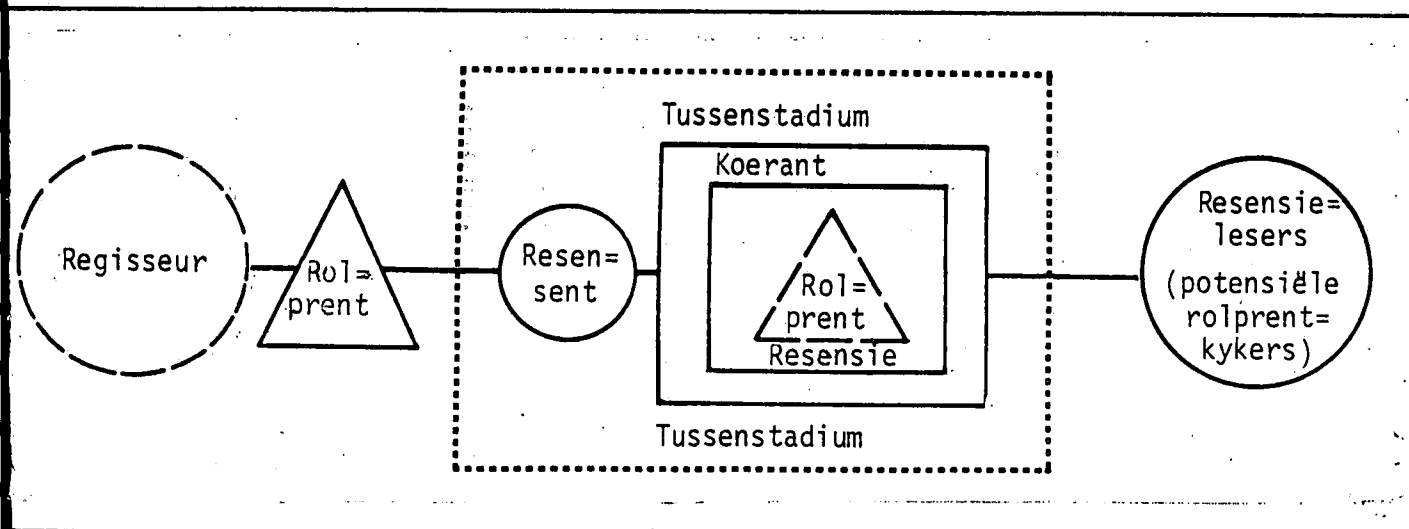
DIE RESENSIE AS TUSSENSTADIUM IN DIE KOMMUNIKASIEPROSES

In hoofstuk twee is aangetoon dat die funksie van die resensie die van *toeganklikmaking* van die beeldboodskap is. Met ander woorde, die resensie vertolk 'n tussenstadium tussen die regisseur aan die een kant, en die algemene rolprentpubliek (by name, die potensiële rolprentkykers) aan die ander kant. In hierdie tussenstadium is die resensent aanwesig wat sy kundigheid oor die rolprent as medium gebruik om die komplekse kode

van die beeldboodskap te interpreteer en te vertolk. Die interpretering en vertolking van dié boodskap lê op verskeie vlakke: die *dekodifisering* van die relatief onbekende kodesisteen (in vergelyking met die kodesisteen van taal), die verwysing na *wyere betekenisse* as bloot die verhaalvlak wat in die boodskapsinhoud opgesluit mag lê, die stimulering van die resensielesers tot 'n *dieper ervaring* van die rolprent, ensovoorts. Die *resensie* as 'n *tussenstadium* in die *kommunikasieproses* van *rolprentkommunikasie* word diagrammaties in figuur 6.1 voorgestel:

Figuur 6.1

Resensering as tussenstadium in die proses van rolprentkommunikasie



Heel links in die diagram is die *regisseur* wat die grootste enkele bepalende invloed op die aard, inhoud en vorm van die *rolprent* uitoefen. Hy is in gebroke lyn aangetoon, aangesien hy fisies afwesig in die kommunikasieproses is. Soos die inhoudsontleder, moet die resensent in sy resensie afleidings oor die bedelings, ens., van die regisseur maak, hoewel laasgenoemde nie teenwoordig is nie. Die enigste werklike inligtingsbron oor die regisseur (met betrekking tot sy

aandeel aan 'n bepaaalde rolprent), is sy boodskap, dus die rolprent self.

In die volgende gedeelte - die ruimte gemerk *tussenstadium* - lewer die rolprentresensent sy/haar inset: Die rolprent, met die aandeel van die regisseur daarin en in ag geneem, word deur die resensent ontleed, geïnterpreteer en ge-evalueer. Dië toeganklikmaking van die rolprent word gegiet in die vorm van 'n rolprentresensie wat in die massamedium, koerant, verskyn. Die eindpunt en teikengebied van hierdie rolprentkommunikasieproses is die koerantlesers. En dan spesifiek die resensielesers wat op hulle beurt die *potensiële rolprentkykers* verteenwoordig.

Jansen (1981) beskou die "rolprentmaker" (regisseur) as elite wat sy siening oor samelewingsaspekte in die rolprent oordra. Met verwysing na die kodesistees van die rolprent, toon sy by implikasie die noodsaaklikheid van 'n tussenstadium tussen die sender en die ontvangers van die rolprentboodskap aan: "'n Mens sou egter kon bepaal watter betekenis die elite met die besondere gebruik van 'n besondere teken aan die massa wil oordra en of die massa dit wel sō vertolk" (p. 5). Hierdie inligting sou, volgens Jansen, bekombaar wees in "resensies oor 'n betrokke rolprent en in verslae van die publiek se reaksie op die rolprent" (p. 7). Die onderskeid tussen *resensies* en *verslae* oor reaksies van die rolprentkykers is besonder funksioneel: (i) Jansen (1981) beskou die resensent as deel van die elite wat die regisseur se boodskap aan die massa, dus die deursnit rolprentkyker, moet interpreteer. Die resensie word dus hier ook as 'n tussenstadium beskou. (ii) Hoewel dit nie uitgespel word nie, is die aanvoeling in Jansen se artikel duidelik dat die resensent ook op 'n kwalitatiewe navorsingsvlak te werk behoort te gaan.

DIE VERHOUDING MEDIUM TOT BOODSKAPSIHOUD

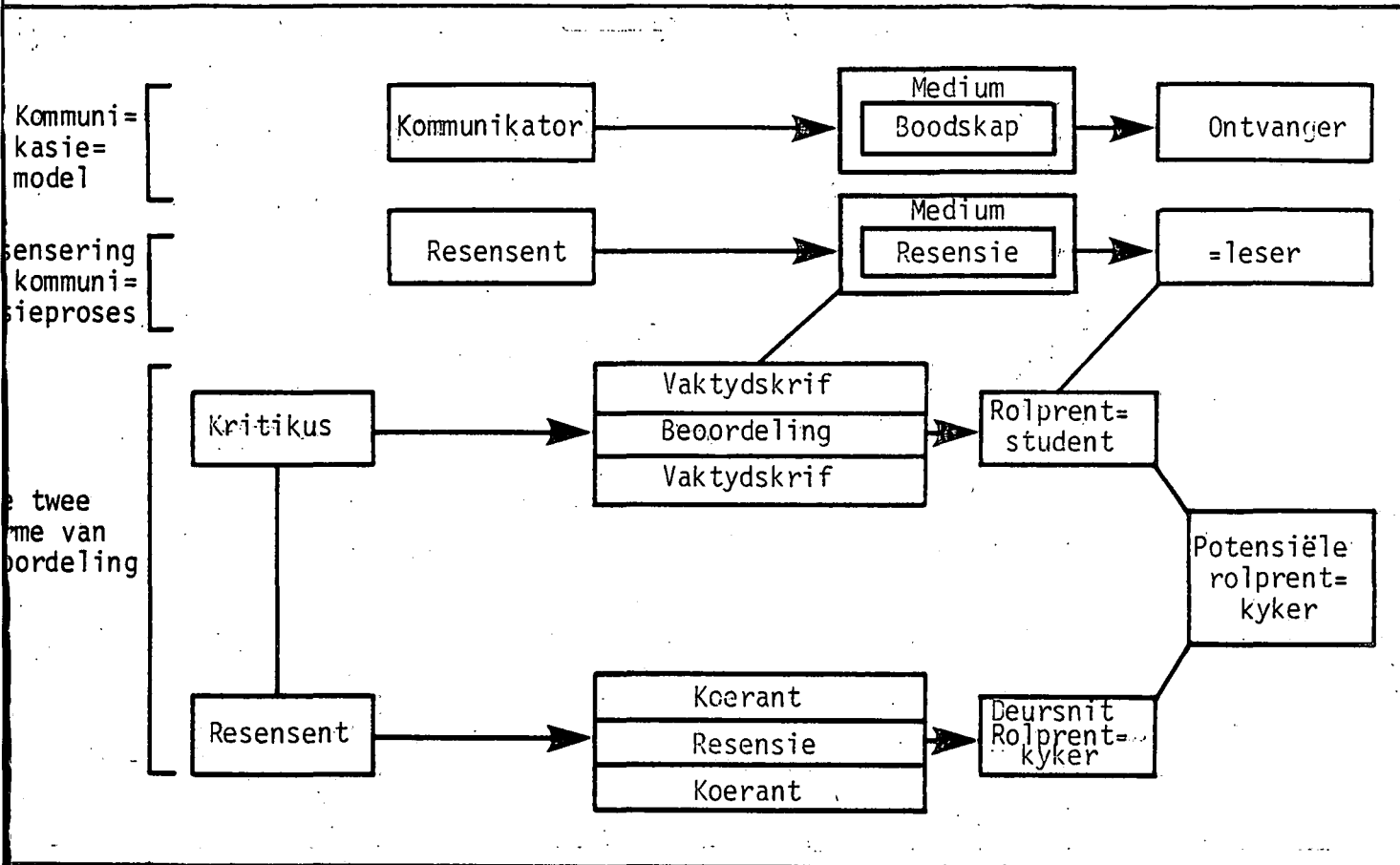
Met die klem op die funksie van toeganklikmaking as die primêre doel van die rolprentresensie, kan op die tweede tipe rolprent-beoordelaar, naamlik die *kritikus*, gelet word. Tot dusver is net die resensent beklemtoon. Die rolprentkritikus vervul in sy beoordeling ook die funksie van toeganklikmaking as 'n tussenstadium. Anders gestel: die rolprent*kritikus* maak ook die rolprentboodskap aan sy lesers toeganklik deur dit te verduidelik, te interpreteer en te vertolk. Dit is alleen die vlak of standaard daarvan wat verskil.

Die onderskeid tussen die rolprentresensent en die -kritikus hou verband met die *medium* waarin hulle beoordelingsboodskappe verskyn. Die resensent publiseer in die dagblaai en massatydskrifte terwyl die kritikus hom/haar in die reël tot vak- en spesialiseringstydskrifte beperk. Ten einde suksesvolle kommunikasie te bewerkstellig - ontmoeting tussen sender en ontvanger volgens Groenewald (1979) - moet die boodskap van die kommunikator aanpas by die interpretasievlak van die ontvangers daarvan. Met ander woorde, 'n gemeenskaplike kodesistiem vir die formulering van die boodskap is 'n voorvereiste vir effektiewe kommunikasie.

Siende dat die *medium* waarin die resensent en kritikus se boodskappe verskyn die onderskeidingskriterium is van tot wie die boodskap gerig is, sal eersgenoemde se kodesistiem moet aanpas by dié van die gemiddelde rolprentkyker en laasgenoemde by dié van die ernstige rolprentstudent of rolprentliefhebber. Sodoende beïnvloed die medium waarin die resensie verskyn die formulering daarvan. Figuur 6.2 toon die onderskeid tussen die media van onderskeidelik rolprentkritikus en resensent aan:

Figuur 6.2

Mediumverskil: resesent teenoor kritikus



Die gevolgtrekking wat gemaak word, is dat die rolprent-resesent sy boodskap in die koerant populêr formuleer om verstaanbaar te wees vir die algemene massa rolprentkykers. Die kritikus daarenteen, kan sy beoordelings meer wetenskaplik formuleer, aangesien van die standpunt uitgegaan word dat die lesers van vak- en spesialiseringsskryfblaaie die terminologie van die rolprent as fenomeen kan hanteer.

Tot dusver is die formulering van die rolprentbeoordeling in onderskeidelik die vaktydskrif en die koerant beklemtoon. Die *inhoud* van die beoordeling is egter ook van belang: In die bestudeerde literatuur tref verskeie kenners soos Bobker (1969), Emery e.a. (1975), Jarvie (1970), en Jinks (1971)

'n onderskeid tussen die "film critic" en die "film reviewer" op grond van die standaard en gehalte van die rolprentbeoordeling. Volgens hulle is die standaard van die resensent veel laer as dié van die kritikus.

Die standpunt hier gehuldig is dat, hoewel die koerantresensent sy boodskap populêr formuleer om aanpassing by sy teikengebied te vind, dit geensins meebring dat die standaard of gehalte van die koerantresensie ingeboet moet word nie. Dit kan steeds 'n objektiewe en goeie evaluering, hoewel nie so diepgaande en uitgebreid, as die rolprentkritikus se beoordeling nie, wees. Insgelyks behoort die tegnieke en metodes van beoordeling ook nie minderwaardig teenoor dié van die kritikus te wees nie. Die verskyning van 'n rolprentresensie in 'n dagblad bring nie noodwendig mee dat dit 'n berig oor die vertoning van 'n rolprent, tesame met 'n kort opgaaf oor die tema, akteurs, ens., en 'n ongemotiveerde waarde- of vermaaklikheidsoordeel hoef te wees nie. Die tegniek van insameling van inligting vir die rolprentresensie behoort bokant 'n subjektiewe en nafewelike ervaring van die rolprent uit te styg.

(Vir die bespreking hier word onder *media* net verwys na koerante en tydskrifte. In die buiteland word rolprente egter ook algemeen in ander massamedia soos televisie, die radio en massatydskrifte geresenseer.)

DIE ROLPRENT AS BOODSKAP

In hoofstuk twee en in hierdie hoofstuk is reeds genoem dat die proses van rolprentvervaardiging, verspreiding en vertoning ooreenstem met 'n *massakommunikasieproses*. Vervolgens word na die rolprent as *boodskap* vanuit Fisher (1978) se vier perspektiewe van die massakommunikasieboodskap gekyk.

Fisher se vier perspektiewe van die kommunikasieboodskap

Volgens Fisher (1978) kan die vier boodskapspektiewe elkeen afsonderlik of in kombinasie met mekaar gebruik word om 'n bepaalde element van die boodskap van massakommunikasie te beklemtoon. "The concept of message varies considerably from one perspective to another in its significance and relevance to the process of human communication" (p. 265). 'n Kort beskrywing van Fisher se vier perspektiewe word eerstens gegee. Daarna is die teoretiese beoordelingsraamwerke van hoofstuk vier binne dié perspektiewe ingedeel.

(i) Die meganistiese perspektief. Die meganistiese perspektief beklemtoon die fisiese elemente van kommunikasie. Dit is die oordraging en ontvangs van die boodskapsvloei soos dit in 'n sirkelbeweging tussen die kommunikator en die ontvangs plaasvind. Die effek van die kanaal op die boodskap is dus van primêre belang. Die afleiding dat die kanaal die vorm en die inhoud van die boodskap kan beïnvloed, volg dus logies.

(ii) Die psigologiese perspektief. Die psigologiese perspektief fokus op die individue: die kommunikator en die ontvanger in die kommunikasieproses beïnvloed die formulering van die boodskapsinhoud. Die gevolg is dat die boodskap die resultaat is van die kommunikator en ontvanger se psigologiese filters. Die (rolprent)-boodskap is volgens hierdie perspektief die eindproduk van die regisseur se psigologiese samestelling, en aan die kant van die ontvangers word veral die handeling van waarneming en vertolking beklemtoon.

(iii) Die interaksionele perspektief. Hierdie jongste perspektief het sy oorsprong te danke aan die simboliese interaksionisme soos uitgebrei deur Blumer (1979). Dit dien as 'n humanistiese teenvoeter vir die meganistiese en psigologiese perspektiewe.

In hierdie perspektief val die klem op die verhouding tussen die kommunikator en die ontvanger. Die individue in die kommunikasieproses verkeer in interaksie met mekaar en die self word gemeet in verhouding tot die ander:

"... interactionism accounts for the development of self through a process of 'self-indication' in which the individual can 'go outside' self and engage in introspection from the standpoint of other" (Fisher, 1978, p. 192).

Die basiese dinamika van die perspektief is afhanklik van die wyse waarop die individue in die kommunikasieproses mekaar se afhanklikheid antisipeer. Die boodskap tussen die sender en die ontvanger is die resultaat van elkeen van die partye se antisipering van mekaar.

Uiteraard speel die semiologiese benadering tot boodskapskommunikasie hier 'n baie belangrike rol; die denotatiewe, konnotatiewe en strukturele betekenis in die boodskap self is afhanklik van beide die kommunikator en die ontvanger se interpretasies daarvan om as suksesvolle kommunikasie te kwalifiseer.

(iv) Die pragmatiese perspektief. Die pragmatiese perspektief beskou die boodskap binne die filosofiese en metodologiese omgewings van die algemene sisteem- en informasieteorie. Die klem val heel duidelik op die konteks, situasie of omgewing waarbinne die kommunikasiebodskap oorgedra word. Dié perspektief steun sterk op die sisteembenadering. Die situasie waarbinne die kommunikasie plaasvind, is 'n sisteem met al die deelnemers daaraan as subsysteme wat die boodskap beïnvloed. So is elke nuwe situasie 'n ander sisteem met verskillende subsysteme wat die formulering, aard en inhoud van die boodskap van kommunikasie beïnvloed.

Beoordelingsraamwerke

Die rolprentbeoordelaar moet in sy of haar beoordeling 'n

ontleding van die rolprent as boodskap maak. Soos reeds genoem, is hierdie ontleding vergelykbaar met inhoudsontleding aangesien die kommunikator daarvan afwesig is. Ten einde objektief te kan ontleed, moet die resensent dus probeer vasstel wat die kommunikator se bedoeling met die rolprentboodskap is. Met ander woorde, watter deel van die boodskapsinhoud word deur die kommunikator beklemtoon.

Deur die rolprent as boodskap binne Fisher (1978) se vier boodskapsperspektiewe te plaas, kan bepaal word watter deel van die boodskap deur die regisseur beklemtoon is. Elkeen van die teoretiese beoordelingsraamwerke (soos in hoofstuk vier uiteengesit) val weer in 'n mindere of meerdere mate binne Fisher se vier perspektiewe. Sodoende behoort die rolprentresensent hom/haar te vergewis van die korrekte beoordelingsraamwerk ten einde in die rigting van 'n meer objektiewe beoordeling te beweeg. 'n Kort indeling van die beoordelingsraamwerke binne Fisher (1978) se vier boodskapsperspektiewe word gegee:

(i) Die tegniese en die estetiese raamwerke van rolprentbeoordeling. In hierdie twee beoordelingsraamwerke word die medium waarin die rolprentboodskap geformuleer is, geëksploiteer. Anders gestel: die kanaal (hier sinoniem met *medium* gebruik), word beklemtoon in die oordraging van die boodskap. Die twee beoordelingsteorieë val binne Fisher (1978) se meganistiese boodskapsperspektief. Volgens die meganistiese perspektief, soos dit toegepas is op die rolprent, is veral die beeld as voorstelling (volgens Peters, 1977, se drie aspekte van die meganiese beeld), op die voorgrond.

'n Beoordeling van 'n rolprent binne die meganiese perspektief sal beteken dat dit 'n goeie rolprent, volgens die

tegniese beoordelingsraamwerk is, indien die tegniese versorging en uitbeelding van die rolprent van baie hoë standaard is. Uit die onlangse rolprentekorps is *Clash of the Titans* (1981) van Desmond Davis 'n goeie voorbeeld van 'n rolprent wat volgens die tegniese benadering beoordeel kan word. Die estetiese beoordelingsraamwerk het dit ten doel om te bepaal of die poëtiese funksie van Jacobson (1960) se model van boodskapsontleding voldoende beklemtoon word. *Excalibur* (1981) van John Boorman kan as 'n voorbeeld hier genoem word.

(ii) Die auteur- en akteurbenadering van rolprentbeoordeling. Die *auteur-* en akteurbenadering val binne die psigologiese perspektief. In eersgenoemde benadering dien die regisseur se inset en aandeel in die rolprent as die primêre beoordelingskriterium. Dié benadering beskou die regisseur (*auteur*) as die skeppende krag met 'n bepaalde styl en aanslag wat in die vormgewing van die rolprentboodskap gereflekteer word. Die psigologiese samestelling van die regisseur is volgens dié siening duidelik sigbaar in die rolprent.

In die akteursteorie vervaag die regisseur se styl en word die kwasi-kommunikatore, by name die akteurs, beklemtoon. Hulle psigologiese filters beïnvloed die boodskapsformulering. Trouens, rolprentdraaiboeke word dikwels geskryf vir 'n bepaalde akteur of aktrise. Nodeloos om te stel dat die standaard van die toneelspel in sulke gevalle van so 'n aard behoort te wees dat die rolprent vanuit 'n akteurbeoordelingsraamwerk beoordeel kan word. 'n Resente voorbeeld hier is die rolprent *Dressed to Kill* (1981) waarin die regisseur, Brian de Palma, die hoofrol vir sy vrou, Nancy Allen, geskryf het.

Volgens Fisher (1978) se psigologiese perspektief word die aandeel van die ander groep individue in die kommunikasieproses, naamlik die ontvangers, ook beklemtoon en wel veral

rondom die vertolking van die boodskap. Hier word egter volstaan met net 'n verwysing na die ontvangers se aandeel aan die kommunikasieproses en hulle groter aandeel word in die sensuele beoordelingsraamwerk beklemtoon.

(iii) Die sensuele beoordelingsraamwerk. Die beoordelingsraamwerk waarin die rolprentboodskap as sensuele ervaring beskou word, val binne die interaksionele perspektief waarvolgens die interaksie tussen sender en ontvanger die belangrikste aspek is. In hierdie teorie formuleer die kommunikator die boodskap op 'n wyse wat hy weet suksesvol sal wees vir die ontlokking van bepaalde verlangde gedrag by die ontvangers. Hierdie reaksie kan wissel van vrees, tot humor of bloot ontspanning. So, byvoorbeeld word daar na James Bond-rolprente verwys as synde suksesvolle ontspanningsprente wat almal basies op presies dieselfde lees geskoei is. Die jongste in die reeks, *For Your Eyes Only* (1981) is na twintig jaar geen uitsondering op die reël nie.

Die gevolg van hierdie perspektief, soos toegepas op die rolprent, is dat die wenresep van die kommunikator se anti-siperling van die ontvanger se reaksies, so geïk raak dat verskillende rolprenttipes binne dieselfde genre baie tematiese oorvleuelings openbaar. Veral die gruwelprent is dikwels 'n slagoffer hiervan. *He Knows You're Alone* (1981) van Armand Mastroianni, is, in die woorde van 'n binnelandse resesent, 'n "skaamtelose en klakkelose herhaling" van John Carpenter se *Halloween* (1980). Laasgenoemde is weer in die Hitchcock-tradisie 'n na-afbeelding van *Psycho* (1960), met tog - volgens die resesent - groot mate van eie oorspronklikheid. Die relevansie hier is dat sulke rolprente steeds slaag.

Dit is nie net die riller en/of vermaaklikheidsprente wat hieraan skuldig is nie. Tranetrekkers het dikwels dieselfde tema in gemeen. ('n Vader wat sy seun herontdek in die afwesigheid van kommunikasie in 'n tragediegedompelde huisgesin

vorm in 'n mindere of meerdere mate die tema van 'n reeks onlangse rolprente: *Kramer vs Kramer* (1980), *Ordinary People* (1981), *Tribute* (1981) en die heruitgereikte prent van Luigi Comencini, *Misunderstood* (1976).

(iv) Die sosiologiese en mitologiese beoordelingsraamwerke.

Die sosiologiese beoordelingsraamwerk val duidelik binne die pragmatiese perspektief van Fisher (1978) se vier boodskaps-perspektiewe. Die pragmatiese perspektief beskou die omgewing waarbinne die kommunikasie plaasvind as bepalend van die inhoud van die boodskap, terwyl rolprente wat probleme reflekteer uit die samelewings waarbinne dit eksisteer, volgens die sosiologiese beoordelingsraamwerk beoordeel word.

Die sosiologiese beoordelingsraamwerk val op twee vlakke binne die pragmatiese perspektief: Die situasie waarin die rolprent vervaardig is, met ander woorde, die samelewingstydperk, ens., waarbinne die rolprent onder resensering 'n bepaalde stelling maak. En in die tweede plek, die vlak ontvangs. Dus, die vlak waarop die rolprent vertoon (ontvang) word.

Die eerste vlak van die pragmatiese perspektief op die rolprent kan 'n invloed uitoefen op die formulering van die boodskap. Die kommunikator (hier die draaiboekskrywer) kan sy siening oor bepaalde probleme in die samelewingsbestel waarin die rolprent vervaardig word, in die rolprent weerspieël. Die tweede vlak kan nie die boodskap se formulering beïnvloed nie, maar wel die interpretering daarvan.

Die mitologiese beoordelingsraamwerk val ook binne die pragmatiese perspektief, aangesien verwysings na mitologiese figure en argetipe mense vergestaltung vind in hedendaagse en eietydse karakters. Hierdie mitologiese verwysings vorm dan nuwe sisteme wat die omgewing van die sisteem bepalend beïnvloed. *Clash of the Titans* (1981) kan binne die pragmatiese boodskapsperspektief met behulp van die mitologiese beoordelingsraamwerk ge-evalueer word.

'N KOMMUNIKASIEKUNDIGE MODEL VAN ROLPRENTRESENSERING

Die gevolgtrekking waartoe gekom word is dat rolprentresensering in die proses van rolprentkommunikasie tot dusver uit minstens twee fases bestaan. Die eerste twee is die proses van rolprentkommunikasie waarin die kommunikator, by name die regisseur, se boodskap soos dit in die rolprent ge-encodeer is, na die ontvangers, die rolprentkykers oorgedra word. Die tweede fase van die proses bestaan uit rolprentresensering deur die rolprentresensent as 'n tussenstadium in die eerste fase. In dié tweede fase kan daar twee tipe kommunikators van die resensie aanwesig wees.

Figuur 6.3 (p.132) stel rolprentresensering as 'n meerfasettige verskynsel binne die kommunikasiekundige perspektief voor.

Die eerste fase van rolprentresensering in die model is suiwer 'n "vertaling" van die vervaardiging, vertoning en ontvangs van 'n rolprent binne die proses van kommunikasie. Die boodskap tydens hierdie eerste fase is die rolprent self. Die rolprent-inhoud word - vir die doel van die bespreking hier - deur veral drie faktore beïnvloed: Die *regisseur* met sy kreatiewe bydrae wat die *inhoud* van die draaiboek op 'n bepaalde *vormgewende* wyse uitbeeld.

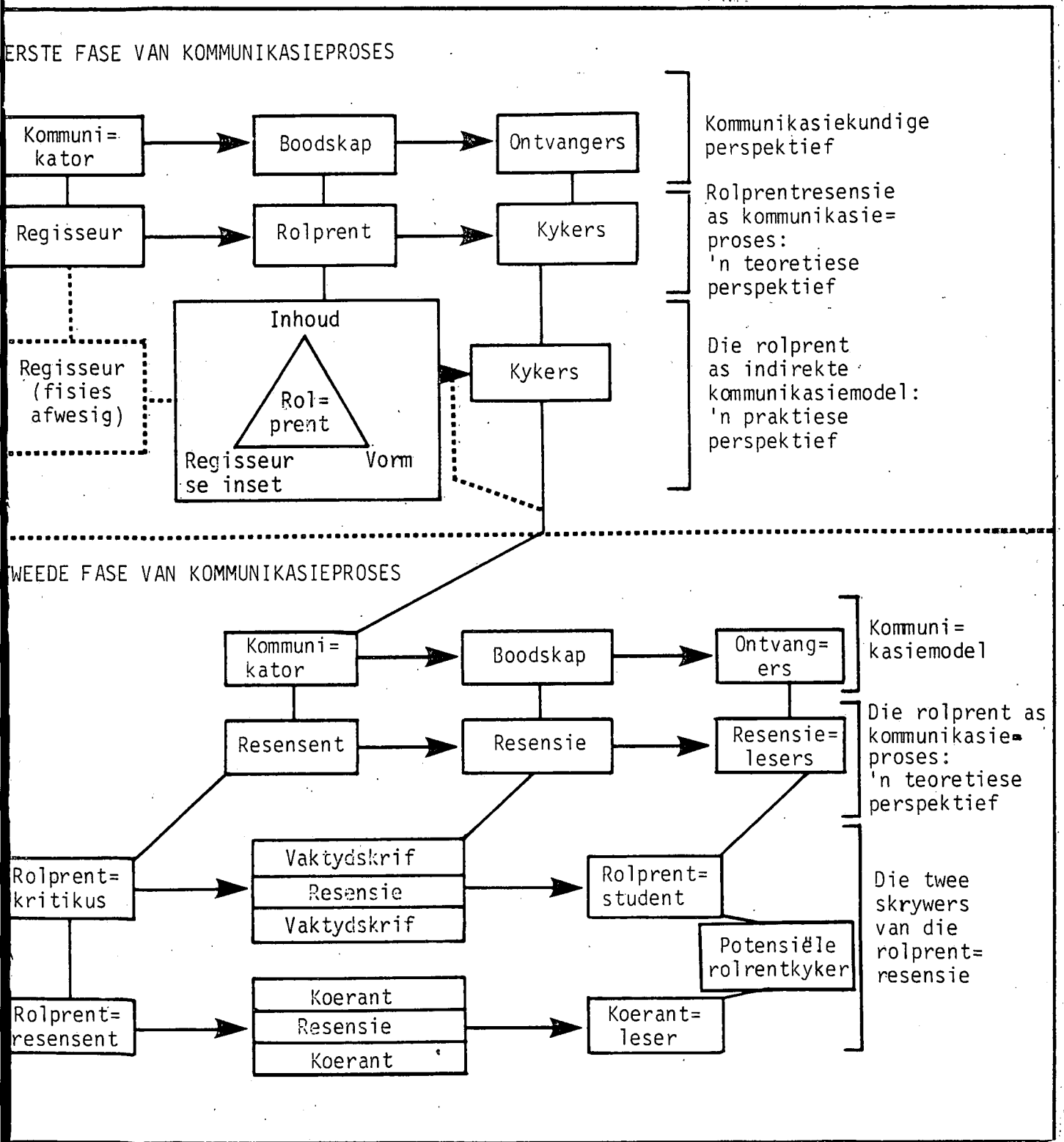
In die tweede fase word die rolprentresensie as tussenstadium aangedui. Die boodskap van kommunikasie verskuif nou na die resensie van die rolprent en die kommunikators is nou onderskeidelik die rolprentkritikus of die rolprentresensent. Elkeen van hierdie kommunikators formuleer sy boodskap op 'n bepaalde wyse om aan te pas by die medium van publikasie en, by implikasie ook by die ontvangers van die boodskappe: die rolprentstudent of die koerantleser.

Twee verbindingslyne tussen die eerste en die tweede fase van die kommunikasieproses is aangetoon. Die motivering hiervoor is om voorsiening te maak vir rolprentresensente wat 'n voorskou van die rolprent bywoon, asook vir dié wat die rolprent die eerste keer tydens normale vertoontye saam met die algemene

rolprentpubliek sien. In eersgenoemde geval is die resensent in die bevoorregte posisie om 'n resensie te skryf voordat die rolprent in die algemene kringloop vrygestel word.

Figuur 6.3

'n Kommunikasiekundige model van rolprentresensering



EMPIRIESE NAVORSING OOR ROLPRENTKOMMUNIKASIE

Met die kommunikasiekundige model van rolprentresensering as vertrekpunt, is in die laaste afdeling van dié hoofstuk 'n motivering en uiteensetting van die empiriese ondersoeke van die huidige studie gegee:

Inleiding

Gesien in die lig van die beskouing dat rolprentvervaardiging, -verspreiding en -vertoning 'n massakommunikasieproses is, is die empiriese ondersoeke rondom die beoordelings van die rolprent ook binne 'n kommunikasiekundige perspektief gedoen. Hiervolgens sentreer die eerste ondersoek rondom die *kommunikator* van die rolprentresensie, dus die rolprentbeoordelaar (hierna *kommunikator*). Die tweede ondersoek fokus op die resensie self: die *kommunikasieboodskap* (hierna *boodskap*). In die derde ondersoek is die derde hoofkomponent in die kommunikatiewe proses - naamlik die *ontvangers* betrek (hierna verwys as *ontvanger*).

Motivering vir die ondersoeke

Die *toeganklikmaking* van die rolprentboodskap (rolprent) deur die kommunikator (resensent) aan die ontvangers (rolprentkykers) is in hierdie studie as die primêre funksie van die rolprentresensie beskou. Onder die begrip toeganklikmaking word onder andere verstaan dat die rolprentresensent sy/haar kennis oor die rolprent as medium moet gebruik om die rolprentinhoud aan (potensiële) kykers te interpreteer en te vertolk; om spesifieke tegnieke en effekte soos deur die regisseur in die vormgewing van die rolprentboodskap gebruik, uit te wys en te verklaar ten einde 'n intenser ervaring van die rolprent by die kykers te ontlok. Hierdie doelstellings van die rolprentresensie word deur Boggs (1978) en MacDonald (1969) onderskryf. In hierdie proses word 'n waardeoordeel oor die rolprent onder bespreking gevel. So gesien, vorm die rolprentresensie op sy beurt 'n tussenstadium in die kommunikasieproses tussen die rolprentregisseur en die rolprentkykers.

Ten einde te voldoen aan die funksie van toeganklikmaking as 'n tussenstadium tussen die rolprentregisseur en die rolprentkyker word sekere vereistes voorveronderstel: Die beoordelaar moet oor genoeg *kennis* oor die rolprent as 'n massamedium beskik om 'n gemotiveerde waardeoordeel te maak, hy/sy moet oor genoeg *tyd* vir die beoordeling beskik en genoeg *ruimte* moet vir die plasing van die rolprentresensie in die medium afgestaan word.

Met toeganklikmaking as funksie van die rolprentresensie en die vereistes wat dit voorveronderstel, is in hierdie empiriese navorsingsgedeelte van die studie 'n kwantitatiewe ontleding van Suid-Afrikaanse rolprentresensie gedoen.

In die ondersoek *kommunikator* is gelet op die onderskeid tussen die twee tipe rolprentbeoordelaars, by name die rolprentkritikus en die rolprentresensent, om die dilemma oor die standaard van rolprentbeoordeling - soos in hoofstuk drie gemeld - te bepaal. In die *boodskap* is 'n ontleding van die boodskappe van dié twee beoordelaars gedoen, om vas te stel of die verskille van die eerste ondersoek, ook in resensies voorkom. In die teoretiese, dus meer kwalitatiewe, ontleding van die studie is die standpunt gehuldig dat die rolle van rolprentresensent en -kritikus deur dieselfde persoon vertolk kan word. Die medium waarin die resensieboodskap geformuleer word (die teikengebied by implikasie) sal die formulering en die inhoud van die beoordeling, maar nie die standaard of kwaliteit daarvan nie, bepaal. In die derde ondersoek, *ontvanger*, is op beperkte skaal gekyk na die effek of trefkrag wat die rolprentresensie op potensiële rolprentkykers het.

Geldigheid van ondersoeke

Interne geldigheid. Die feit dat die inhoud van die meetinstrumente in al drie die ondersoeke grootliks aan die bestaande beskikbare teorie oor die rolprent en rolprentresensies ontleen is, dien as 'n maatstaf van die ondersoeke se interne geldigheid. Verder is die meetinstrumente se gesigsgeldigheid bevestig deur

dit voor te lê aan drie persone met nagraadse kennis (twee honneurs- en een doktorsgraadvlak) van die rolprent as verksynsel. In die lig van die feit dat daar nog so weinig empiriese navorsing op hierdie gebied gedoen is, het die moontlikheid van kruisvalidering uitgeskakel - daar was nie ander maatstawe waaraan die huidige meetinstrumente se geldigheid getoets kon word nie.

Die interne geldigheid is verder bevestig, spesifiek ten opsigte van bouselgeldigheid, deur die beduidend hoë verband tussen sommige veranderlikes wat logies met mekaar geassosieer is. Voorbeelde hiervan is die verband tussen die medium waarin resensies verskyn en die mate waarin resensente hulle waardeoordele volledig motiveer ($r = 0,30$; $p = 0,00$), asook die verband tussen die tipe rolprentbeoordelaar (resensent of kritikus) en die mate waarin gepoog word om die regisseur se bedoeling vas te stel ($r = 0,38$; $p = 0,00$).

Eksterne geldigheid. Daar is op navraag by een van die twee grootste rolprentverspreiders en -vertoners in Suid-Afrika, (Ster-Kinekor) vasgestel dat die grootste konsentrasie rolprent-teaters (instap en inry) in Suid-Afrika in die Johannesburggebied geleë is. Om die eksterne geldigheid van die ondersoekte te verhoog is al drie die ondersoekte rondom dié gebied gesentreer. Alle koerante en, sover moontlik, tydskrifte en die ondersoekte gebruik, word in die omgewing versprei: telefoniese onderhoude is met rolprentresensente en -kritici, woonagtig in die gebied gevoer; en die rolprentteaterkompleks waarby van-aangesig-tot-aangesig onderhoude gevoer is, is in die middestad van Johannesburg. Die tien Afrikaanse en Engelse dag- en weekblaaie wat in Johannesburg versprei word is aanvanklik vir die ondersoekte geselekteer. Omdat een Sondagkoerant, *The Sunday Tribune*, se teruguitgawes nie beskikbaar was nie, is die aantal na nege gereduseer.

Die koerante in die ondersoekte gebruik is dus: *Beeld*, *The Citizen*, *The Rand Daily Mail*, *Rapport*, *The Star*, *The Sunday Express*, *The*

Sunday Times, *Die Transvaler*, en *Die Vaderland*. Elke uitgawe van elkeen van dié koerante vir 'n periode van twee maande (Julie en Augustus 1981) is bekom. Die maande Julie en Augustus is gekies omdat rolprente wat gedurende daardie tydperk in die teaterkringloop was, min of meer gedurende die uitgawes van die laaste ses maande van 1981 in massa-, spesialisierungs- en vaktydskrifte geresenseer is. Sodoende is daar min of meer met dieselfde rolprente se beoordelings gewerk. Die rolprent-kritici en -resensente met wie onderhoude gevoer is, was dan ook diegene wat in hierdie media en in hierdie tydvak geskryf het.

Dit is dus onwaarskynlik dat die standaard van rolprentbeoordelaars of -resensies enersyds en die relatiewe kennis van rolprentkykers andersyds, elders buite die steekproefgebied meer gesofistikeerd sou wees. In dié mate kan die resultate van die huidige ondersoek beskou word as verteenwoordigend van die hoogste standaard van die rolprentbeoordelingsproses (resensent → resensie → potensiële kyker) in Suid-Afrika.

SAMEVATTING

Rolprentvervaardiging en vertoning is 'n massakommunikasieproses. In die rolprentkommunikasieproses kan die komplekse beeldboodskap van die regisseur in 'n tussenstadium (die resensie) aan die ontvangers toeganklik gemaak word. In dié tussenstadium - wat dan ook die tweede fase van die kommunikasiekundige proses van rolprentresensering is - kan daar twee tipe toeganklikmakers wees. Die rolprentkritikus wat in 'n vak- of spesialisierungs-tydskrif 'n meer vakkundige beoordeling skryf, of 'n rolprentresensent wat sy beoordeling en interpretasie meer populêr formuleer om aan te pas by sy teikengebied, die koerantleser.

In die tussenfase van rolprentresensering poog die rolprentresensent en kritikus om objektief in die beoordeling van die rolprent te werk te gaan. Dit kan alleenlik vermag word indien die regisseur se oorkoepelende bedoeling met die rolprent in ag geneem word. Ten einde dit te bepaal moet die beoordelaar vasstel watter deel van die massakommunikasieboodskap deur die regisseur beklemtoon is.

In die hoofstuk is vanuit 'n kommunikasiekundige perspektief voorgestel dat Fisher (1978) se vier perspektiewe van 'n massaboodskap gebruik word. Aansluitend hierby is aangetoon dat die teoretiese beoordelingsraamwerke binne Fisher se vier perspektiewe val. Indien 'n rolprentresensent die voorgestelde metode volg en hiervolgens korrekte beoordelingsraamwerk selekteer, sal die beoordeling van die rolprent getrou wees aan die aard, inhoud en bedoeling van die rolprent onder bespreking. Meer objektiewe resensering word so in die hand gewerk.

In die laaste afdeling is die empiriese navorsing van die huidige studie geregverdig deur die aantoning dat die drie ondersoeke wat gedoen is elk 'n enkele komponent in die proses van rolprentkommunikasie bestudeer. Die beklemtoning van die interne en eksterne geldigheid van die drie ondersoeke het ook die motivering en regverdiging van die bepaalde drie ondersoeke ten doel.

HOOFSTUK 7

ONDERSOEK I- KOMMUNIKATOR

ONDERSKEID TUSSEN RESENSENT EN KRITIKUS

RASIONAAL

In die bestudeerde buitelandse literatuur is daar 'n onderskeid tussen twee tipe rolprentbeoordelaars te wete, die dagblad*resensent* en die rolprent*kritikus*, getref (vergelyk hoofstuk drie). (Oor hierdie spesifieke indeling is geen binnelandse inligting beskikbaar nie.)

Kortliks kom die onderskeid tussen die twee tipe beoordelaars op die volgende neer: Die *rolprentresensent* dien voltyds in die redaksie van 'n dagblad. Sy of haar opdrag is om op 'n gereelde grondslag onder andere rolprente te resenseer. In die uitvoering van dié opdrag ondervind die resensent veral drie hindernisse: (i) hy/sy beskik nie oor genoeg *kennis* oor die rolprent as medium nie, en (ii) *tyd* vir die beoordeling van die rolprent, sowel as (iii) *ruimte* vir die plasing daarvan, is beperk.

Die *rolprentkritikus* daarenteen is nie noodwendig verbonde aan 'n koerant of tydskrif nie. Hy/sy skryf op uitnodiging of uit eie inisiatief rolprentresensies en beskik gevolglik oor meer tyd en ruimte vir die beoordeling. Rolprentkritici is gewoonlik meer onderlê in die rolprent as médium. Die rolprent word gevolglik aan die hand van meer strengere standarde beoordeel en motiverings vir dié oordele word gegee.

Die gevolg van hierdie onderskeid is dat daar 'n dilemma in die *standaard* van rolprentbeoordelings ontstaan. Die standaard van die rolprentresensent is laer in vergelyking met dié van die rolprentkritikus.

Ondersoek I het ten doel om die geldigheid van die teoretiese onderskeid tussen rolprentresensent en rolprentkritikus te bepaal en om vas te stel of hierdie dilemma in die standaard van rolprentbeoordelings wel bestaan.

METODE

Prosedure

Telefoniese onderhoude van plus-minus 20 minute lank, is met 25 rolprentbeoordelaars aan die hand van 'n gestruktureerde vraelys met 38 items gevoer.

Respondente

Soos gestel, was al 25 respondente (hierna Re) in die Johannesburggebied tydens die skryf van die rolprentbeoordelings woonagtig. Die verdeling kritici teenoor resensente is nege tot 16. Die Re is geselekteer deur navraag oor die aantal en die name van die beoordelaars by elke medium te doen. Daar was geen weierings nie en slegs een beoordelaar was nie beskikbaar nie omdat hy ten tye van die ondersoek in die buiteland was.

Operasionalisering van kategorieë. Vir die doel van die huidige studie is die rolprentresensente in die dagblaaie en die massatydskrifte saamgegroepeer as *rolprentresensente*, terwyl die beoordelaars in week-, vak- en spesialiseringstydskrifte as *kritici* beskou word.

Die rasionaal hiervoor is eenvoudig: Dagblad- en massatydskrifresensente dien, volgens die voorgaande literatuurstudie, in die meeste gevalle voltyds in die redaksie van die koerant en moet benewens ander kunsvorme ook rolprente beoordeel. By die massatydskrif word die taak van rolprentbeoordeling gewoonlik ook aan 'n voltydse redaksielid toegesê. In albei gevalle vind die beoordeling op 'n gereelde grondslag plaas. Beide die dagblad- en massatydskrif-beoordelaars het, relatief gesproke, min tyd

vir hulle beoordelings. In vergelyking is die periodisiteit van die massatydskrif minder gereeld, en behoort die beoordelaars dienooreenkomstig oor meer tyd vir die beoordeling te beskik. In die meeste massatydskrifte val die klem egter nie so pertinent op die *beoordeling* van rolprente nie, en kwalifiseer die meeste "beoordelings" nie as werklike rolprentresensies nie. Die gevolg van bogenoemde - en daarmee saam die belangrikste onderskeidskriterium - is dat beide dagblad- en massatydskrifresensies neig om 'n berig oor die vertoning van 'n rolprent, in plaas van 'n beoordeling en interpretering, van 'n rolprent te skryf.

Die week-, vak- en spesialiseringstydskrifbeoordelaars, skryf volgens die literatuur, daarenteen, vollediger en meer uitgebreide resensies. Die beoordelings in vak- en spesialiseringstydskrifte benodig geen regverdiging nie: kritici wat in dié media skryf, het dit ten doel om die rolprent te analiseer, te interpreteer en te resenseer. Die weekblad word in dieselfde kategorie geplaas omdat (i) hulle nie noodwendig op 'n vaste grondslag beoordelings doen nie (ii) omdat hulle daarvolgens oor meer tyd beskik en (iii) rolprentbeoordelings dikwels op uitnodiging of eie inisiatief geskied.

Vraelys

Die gestruktureerde vraelys het bestaan uit 38 items wat in ses kategorieë ingedeel is. Die vraelys vir ondersoek *Kommunikator* verskyn in bylae A. Hier word egter kortliks 'n verbale opgaaf van die vraelys weergegee aangesien die vraelys nie deurgaans selfverklarend is nie:

Die eerste kategorie *persoonlike inligting* het uit 10 items bestaan: akademiese kwalifikasies, rigting van kwalifikasies, rolprentopleiding, medium waarin resensie gepubliseer word, heeltyds of deelyds in 'n redaksie en hoedanigheid, resensies wat oor ander kunsvorme geskryf word en aantal beoordelings per week. Onder die kategorie, *doel van die resensie*, is die

volgende vier moontlikhede as dié belangrikste funksie van die resensie by die enkele item gegee: om aan te dui waaroor die rolprent handel, om die vermaaklikheidswaarde of die wyer betekenis van die rolprent aan te dui, of 'n kombinasie van die genoemde drie funksies.

Onder die kategorie *inhoud van die resensie* moet die beoordelaars in die sub-kategorieë altyd, dikwels, soms of nooit, aantoon of hulle die volgende *elemente* in die resensie noem: die tema van die rolprent en die name van die regisseur en die belangrikste akteurs. Dié elemente het dus as drie items gedien. Steeds rakende die inhoud van die resensie is in die volgende kategorie gevra hoe belangrik die volgende *faktore* in die resensie beskou is: toneelspel, fotografie, tegniese versorging, samelewingswaarde, die regisseur se styl, verwysings na mites in die rolprent, en die vermaaklikheidswaarde van die rolprent. Agt items het dus hier gefigureer. Die sub-kategorieë was: baie belangrik, redelik belangrik of nie belangrik nie.

By die kategorie, *die belangrikste element* van die rolprent-resensie kan die beoordelaars òf 'n keuse uit bogenoemde sewe elemente doen, òf die keuse van "almal" en dit "hang af van die rolprent" is bygevoeg. Die kategorie *vermoëns en vaardighede* van die rolprentbeoordelaars het uit vyf items bestaan: Dié *vermoëns en vaardighede* van rolprentbeoordelaars is vasgestel deurdat 'n ja-nee sub-kategorie oor die volgende ander kunste gegee is: musiek, toneel, beeldende kuns, ballet en fotografie. Rakende die tegniese kennis oor die rolprent waaroor beoordelaars beskik, is ook net 'n ja-nee subkeusekategorie gegee.

In die laaste kategorie is 'n verskeidenheid van 11 items oor 'n diversiteit van sake rondom rolprentbeoordeling gebruik. Byvoorbeeld, die *aantal kere* wat 'n rolprent gekyk word voordat dit beoordeel word, of daar gebruik gemaak word van 'n *rol-*

prentsinopsis in die beoordeling van 'n rolprent, of 'n *waarde-oordeel* gemotiveer word. Of die rolprentbeoordeling gedoen word suiwer vanuit die beoordelaar se eie oogpunt, van die potensiële kykers se oogpunt, beide s'n of nie een van bogenoemde se oogpunt nie. Ten slotte is gevra of die beoordelaar van 'n *standaardbeoordelingsraamwerk* gebruik maak, of hy/sy dink sy of haar beoordeling is *objektief* of *subjektief* en of hy/sy die rolprentkykers deur die rolprentbeoordeling *opvoed* al dan nie. (Vergelyk die vraelys in bylae A.)

HIPOTESES

In die rolprentliteratuur word 'n onderskeid tussen twee tipe beoordelaars, die resensent en die kritikus, getref. Eersgenoemde se standaard van rolprentbeoordeling is hiervolgens laer as dié van laasgenoemde. Hierdie laer standaard is in die volgende werkshipoteses oor die onderskeid tussen resensent en kritikus se houdings teenoor, en metode en tegnieke van rolprentresensering gemanifesteer:

- (i) Die resensent beskik oor minder kennis as die kritikus vir die beoordeling van rolprente. (Hierdie kennis sluit akademiese opleiding, rolprentopleiding, tegniese kennis oor die rolprent en kennis oor verwante kunsvorme in.)
- (ii) Die rolprentkritikus is 'n spesialis op die gebied van rolprentbeoordeling en resenseer oorwegend net rolprente en verwante kunsvorme.
- (iii) Rolprentresensente kyk na 'n rolprent gemiddeld hoogstens een keer voordat dit ge-evalueer word; daarenteen, sien kritici gemiddeld meer as een keer 'n rolprent.
- (iv) Resensente is meer geneig om die *vermaaklikheidswaarde* van 'n rolprent, en kritici die *diepere betekenis* te beklemtoon.
- (v) Die resensent beoordeel die rolprent vanaf die potensiële kykers se oogpunt, terwyl die kritikus dit interpreteer van *beide* resensent en kykers se oogpunt.

- (vi) Resensente ondervind beperkings ten opsigte van tyd om rolprente te resenseer en ruimte vir die plasing van die resensie in die medium van publikasie.
- (vii) Rolprentresensente beoordeel rolprente op 'n ad hoc-basis, terwyl kritici van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik maak.
- (viii) Rolprentkritici is meer geneig as resensente om waardeoordele te motiveer.
- (ix) Die resensent se beoordelings is subjektief en die kritikus s'n meer objektief.

STATISTIESE ONTLEDINGS

Die SPSS-Batch sisteem is gebruik om frekwensietabelle saam te stel waarna kruistabelle van die verskillende media waarin die resensies verskyn met die res van die kategorieë getrek is.

RESULTATE

Algemene eienskappe van die rolprentbeoordelaars

Alvorens die algemene eienskappe weergegee word, word die verdeling van die beoordelaars ten opsigte van die media waarin die beoordelings gepubliseer is, in tabelvorm uiteengesit:

Tabel 7.1

Verdeling rolprentbeoordelaars teenoor publikasiedium

MEDIUM	AANTAL	%
Dagblad	14	56
Weekblad	3	12
Massatydskrif	2	8
Spesialiseringstydskrif	6	24
TOTAAL	25	100

(Aantal hierna n en totaal ε.)

Ten opsigte van die *akademiese kwalifikasies* van die rolprent-beoordelaars (kritikus en resesent) gee tabel 7.2 die vlak van opleiding, terwyl 'n beskrywing van die aard van die opleiding verbaal weergegee word:

Tabel 7.2

Vlak van akademiese opleiding

VLAK	<u>n</u>	%
Matriek	4	36
Diploma	3	12
B-graad	5	20
Na-graads	5	20
Ander	3	12
Σ	25	100

Van die akademiese kwalifikasies het 48% binne die rigting Lettere geval, 8% binne die Ekonomiese Wetenskappe en 44% in ander rigtings. By die vraag of die beoordelaars oor spesifiek rolprentopleiding beskik, het 68% oor geen opleiding beskik nie, terwyl die res, 32%, gevarieer het vanaf 'n D-graad in Drama en Rolprent; 'n graad op M- en B-vlak oor die rolprent;buitelandse (Boston, Londen en Leuven) rolprentopleiding; of werkzaam by 'n rolprentmaatskappy en by 'n -regisseur; tot "gereeld op die stel".

Van die rolprentbeoordelaars het 72% voltyd in die redaksie van 'n dag- of weekblad of 'n tydskrif gedien. Die oorblywende 28% se beroepe het die volgende ingesluit: direkteur van maatskappy (juweliersware), televisie-aanbieder, toneelspeler en skakelbeampte, akademici (rolprent en drama), en staats-amptenaar. Die redaksielede van die media se beroepe is soos volg ingedeel: 32% kunsredakteurs of assistent-kunsredakteurs

en 40% kuns- en algemene verslaggewers. In totaal was daar 84% van die rolprentbeoordelaars wie se taak dit is om ook ander aspekte in die medium te resenseer: die aspekte het gewissel van 'n verskeidenheid ander kunsvorme, musiek, teater, ballet, televisie, boeke, kabaret en selfs restaurants.

Die frekwensie van rolprentbeoordelings, word in tabel 7.3 uiteengesit.

Tabel 7.3

Frekwensie van rolprentbeoordeling

FREKWENSIE	%
Daaglik	-
2 - 4 per week	48
1 per week	12
1 elke 2 weke	16
1 per maand	24
Σ	100

In die res van die resultate is gekyk na 'n vergelyking van die eienskappe en beskouings van onderskeidelik die rolprent-kritikus en die rolprentresensent ten opsigte van hulle persoonlike gegewens en ten opsigte van eienskappe rondom die rolprentresensie.

Hoewel die selgroottes in die vergelykings weens die beperkte steekproef relatief klein is, kan aanvaar word dat die vergelyking tog 'n redelik akkurate weergawe van die verskil tussen resensente en kritici vorm.

Akademiese kwalifikasies

Ten opsigte van matriek, diploma en B-graad is daar min verskil tussen die kritici en die resensente aangetoon. Op nagraadse vlak blyk dit egter dat meer kritici oor nagraadse kwalifikasies beskik as in die geval van resensente. Die verskil is 33% teenoor 12,5%.

Spesifieke rolprentopleiding

Een derde van beide resensente en kritici (33,3%) het oor formele rolprentopleiding beskik. In die geval van die kritici was die opleiding op nagraadse vlak, terwyl die resensente oor informele opleiding beskik het. Onder die informele opleiding was daar persone wat lank by 'n rolprentmaatskappy, -vervaardigers, of 'n -regisseur werksaam was, of wat self in rolprente optree. Die resultate uit beide akademiese en spesifiek rolprentopleiding is bevestigend van die hipotese dat die rolprentresensent oor minder kennis as die kritikus vir die beoordeling van rolprente beskik.

Ander resensies behalwe rolprentresensies

By die dagblad en massatydskrif het 18% van die beoordelaars ook ander verskynsels geresenseer, terwyl 11% van die rolprentkritici aanverwante verskynsels beoordeel het. Die klem val hier op *aanverwante* verskynsels. In 'n ontleding wat gedoen is, is gevind dat by die 11% rolprentkritici wat nog ander resenserings waarneem, die aard van die verskynsel wat geresenseer word, nou verband hou met die rolprent self. Teater en televisie was hier die algemeenste.

Hierdie resultate vind aansluiting by die vermoede dat daar van die rolprentresensent verwag word dat hy/sy 'n verskeidenheid van sake moet resenseer - sonder dat hy/sy oor werklike dieptekennis oor een van dié kuns- of ander verskynsels beskik.

Die rolprentkrytikus, daarenteen neig meer om 'n spesialis ten opsigte van een verskynsel te wees. Hierdie meer grondige kennis stel hom of haar danook in staat om aanverwante verskynsels te resenseer. Daar kan dus aanvaar word dat hierdie resultate bevestigend is van die werkshipotese waarvolgens die rolprentkrytikus meer neig om 'n spesialis in vergelyking met die resesent te wees.

Die belangrikste doelfunksie van die rolprentresensie

Die verskil tussen die rolprentresesente en -kritici se beskouings van die belangrikste funksie van die resensie is in tabel 7.4 uiteengesit:

Tabel 7.4

Belangrikste funksie van die resensie

FUNKSIE	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Vermaaklikheidswaarde	6	37,5	3	33,3
Wyer betekenis	1	6,3	5	55,6
Kombinasie	9	56,3	1	11,1
Σ	16	100	9	100

Veral die verskil tussen die aantoning van die wyer betekenis van die rolprent is opvallend. Dié verskil is beduidend ($x^2 = 8,8$; $p = 0,01$). Die gevolgtrekking waartoe gekom word, is dat die resultate ook bevestigend is van die werkshipotese oor die resesent se beklemtoning van die vermaaklikheidswaarde van die rolprent, en die krytikus se beklemtoning van die wyer betekenis in die rolprent.

Die inhoud van die resensie

By die inhoud van die resensie is aan die resensente en kritici gevra hoe gereeld (*altyd, dikwels, soms of nooit*) word die tema van die rolprent, die naam van die regisseur en die name van die akteurs in die resensie genoem. Die resultate wat hier verkry is, is in tabel 7.5 uiteengesit. (Slegs die persentasies is aangedui.)

Tabel 7.5

Melding van die tema, regisseur en akteurs

MELDING	TEMA		REGISSEUR		AKTEURS	
	Resensent %	Kritikus %	Resensent %	Kritikus %	Resensent %	Kritikus %
altyd	50	44,4	81,3	67	94	33,3
dikwels	25	11,1	13	33,3	6,3	44,4
soms	13	44,4	6,3	0	0	22,2
nooit	13	0	0	0	0	0
	100	100	100	100	100	100

Hoewel resensente in al drie gevalle (tema, regisseur en akteurs) geneig is om dit meer gereeld as die kritici te vermeld, is daar slegs ten opsigte van die akteurs 'n beduidende verskil ($\chi^2 = 10,7$; $p = 0,01$). Moontlike verklaring hiervoor is dat, in plaas van om 'n interpretasie of evaluering van die rolprent te gee, bly die rolprentresensent op die vlak van die blote verskaffing van feitlike inligting rondom die rolprent. Aansluitend hierby, gebruik die meeste rolprentresensente in die dagblaaie 'n standaard opskrif wat die plek van rolprentresensies in die koerant aandui. Hierby is dan gewoonlik 'n vaste formaat "inligtingsblok" met die indeling rolprentnaam, regisseur, akteurs en die teater waar dit vertoon word.

Daar moet ook daarop gelet word dat die resultate nie gesummeer is nie en dat net 'n saamgestelde tabel daargestel is. Dit wil voorkom asof die rolprentkritikus dieper in sy evaluering te werk gaan as net die rapportering van feitlike inligting. Dit blyk uit die feit dat hulle neig om die regisseur en akteurs prakties altyd pertinent te noem. Hierdie bevinding strook baie goed met die aanname dat die rolprentkritikus in sy beoordeling van 'n bepaalde raamwerk van beoordeling gebruik maak. Indien die rolprent onder bespreking binne die *auteur*- of akteurteorie val, sal dit noodsaaklik wees om die name van die regisseur en/of die akteurs te gee. Andersins is dit nie van soveel primêre belang nie.

Steeds by die *inhoud* van die rolprentresensie, is in die volgende kategorie van die beoordelaars gevra om die *graad van belangrikheid* van *faktore* soos die toneelspel, tegniese versorging, fotografie, regisseur se styl, verwysings na mites (indien van toepassing), die wyer betekenis, en die vermaaklikheidswaarde van die rolprent aan te dui.

(i) Toneelspel: Van die rolprentresensente, het 88% die toneelspel as baie belangrik geag. Slegs 56% rolprentkritici het dit as *baie belangrik* beskou. Hierteenoor het 45% rolprentkritici en 13% resensente die toneelspel as *redelik belangrik* beskou. Hierdie bevinding is weer eens bevestigend van die feit dat die rolprentkritici van 'n bepaalde beoordelingsraamwerk gebruik maak en dan byvoorbeeld die toneelspel as *baie belangrik* ag, indien dit aansluit by die bepaalde teoretiese beoordelingsraamwerk. Dit bevestig ook Peters (1973) se argument dat minder gesofistikeerde kykers (in dié geval die resensente), geneig is om vas te steek by die verhaal en die uitbeelding daarvan deur die akteurs, dekor, en rekwisiete, eerder as om te let op die dieper betekenis van die rolprent. (Vergelyk in die verband hoofstuk 4.)

(ii) Tegniese versorging. Dieselfde argument geld *idem ditto* vir die tegniese versorging van die rolprent. Van die resensente beskou 75% teenoor 44% kritici die tegniese versorging as *baie belangrik*, terwyl 56% kritici teenoor 19% resensente dit as *redelik belangrik* beskou.

(iii) Fotografie en (iv) Regisseur se styl. Betreffende die belangrikheid van die fotografie en regisseur se styl is daar nie 'n groot verskil tussen die rolprentresensente en rolprentkritici nie. Onder *baie belangrik* by fotografie is die persentasieverhouding 63%/78% en vir die regisseur se styl 69%/78%. In albei gevalle het die resensente ook die fotografie en die regisseur se styl 'n hoër toekenning by *redelik belangrik* as die kritici gegee.

(v) Verwysing na mites. By die verwysing na mites in die geval van rolprente waar dit van toepassing is, is daar 'n ooglopende, hoewel nie beduidende, verskil tussen die belangrikheidsgraad van die rolprentkritici teenoor die rolprentresensente. Onder eersgenoemde groep beskou 56% dit as 'n *baie belangrike* inhoudskomponent van die resensie, terwyl slegs 19% rolprentresensente dit *baie belangrik* beskou.

(vi) Wyer betekenis of samelewingswaarde. Uit die resultate blyk dit duidelik, hoewel weer nie beduidend nie, dat 67% van die rolprentkritici teenoor 44% resensente die diepere betekenis van die rolprent as 'n *belangrike* deel van die resensie beskou.

(vii) Vermaaklikheidswaarde. By die belangrikheidsaanduiding van die vermaaklikheidswaarde van die rolprent is daar beslister en duidelike verskille tussen die rolprentresensente en die rolprentkritikus. Dié verskille is in die volgende tabel (7.6) gegee:

Tabel 7.6

Vermaaklikheidswaarde van die rolprent

BELANGRIKHEID	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Baie	15	94	4	45
Redelik	1	6,3	3	33,3
Nie	0	0	2	22,2
Σ	16	100	9	100

Dit is duidelik dat die resensente die vermaaklikheidswaarde van die rolprent hoog aanslaan, selfs 22,2% van die kritici het die vermaaklikheidsaspek as *nie belangrik* beskou. Al die resensente het vermaak as belangrik in die een of ander graad, beskou. Die verskil is beduidend: $\chi^2 = 8,04$; $p = 0,02$. Hierdie is nog 'n bevestiging van Peters (1978) se reeds genoemde argument.

By die derde, en laaste item oor die *inhoud* van die rolprent-resensie is die bogenoemde sewe faktore saamgegroepeer met twee bykomende moontlikhede, *almal* en *hang af van die rolprent* daarby. Uit hierdie nege moes die Re dié enkele belangrikste elemente in die inhoud van die rolprentresensie selekteer. Tabel 7.7 op p. 152 toon die resultate.

Uit die tabel is dit veral duidelik dat die kritici die wyer betekenis van die rolprent beklemtoon (22,2%), terwyl die resensente (50%) die vermaaklikheidswaarde van die rolprent as dié belangrikste inhoudselement beskou. Die verskil tussen dié twee groepe by veral die laaste element - "hang af van die rolprent" is baie funksioneel. Dié resultate is bevesti-

gend van die werkshipotese dat rolprentkritici rolprente beoordeel aan die hand van 'n beoordelingsraamwerk wat aanpas by die ambisievlak van die rolprent. Dié verskil is ook beduidend ($\chi^2 = 9,3$; $p = 0,05$).

Tabel 7.7

Belangrikste inhoudselement van die resensie

ELEMENT	RESENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Samelewingswaarde	0	0	2	22,2
Regisseur se styl	0	0	1	11,1
Vermaaklikheidswaarde	8	50	1	11,1
Almal	2	13	0	0
Hang af van rolprent	6	38	5	57
Σ	16	100	9	100

Beoordelaars se kennis van ander kunsvorme

Die doel met die inkorporering van die volgende vrae in die vraelys was om vas te stel of rolprentbeoordelaars (beide resensente en kritici) oor genoeg kennis van ander kunsvorme beskik, om 'n sinvolle waardeoordeel van 'n rolprent te maak. Die kunsvorme wat getoets is, sluit in: musiek, toneel, beeldende kuns, ballet en fotografie. Slegs 'n ja-nee keuse-moontlikheid is aan die Re gegee.

Uit 'n vorige vraag oor ander resensies, behalwe rolprentresensies, wat deur die beoordelaars geskryf word, was dit duidelik dat veral die resensent 'n diversiteit van ander kunsvorme en ook sake soos restaurants, en dies meer, resenseer.

Ten einde die ander kunsvorme te resenseer, is 'n kennis van die kunsoort dus 'n voorvereiste.

Wat wel baie duidelik uit die data oor die kennis van ander kunsvorme blyk, is dat die rolprentkritici oor 'n groter mate van kennis oor *verwante* kunsvorme, soos toneel en fotografie, beskik. (Twee derdes (67%) van die kritici beskik byvoorbeeld oor 'n deeglike fotografiekennis.) Die verhouding resesent/kritikus se kennis van die ander, nie so streng verbandhoudende kunsvorme, is gering. Tabel 7.8 is 'n saamgestelde tabel om dié inligting teenoormekaar uiteen te sit:

Tabel 7.8

Kennis oor verwante en ander kunsvorme

KENNIS OOR	RESENSENT		KRITIKUS		
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	
V E R W A N T E K U N S V O R M E					
TONEEL	Ja	12	75	8	89
	Nee	4	25	1	11,1
FOTOGRAFIE	Ja	5	31,3	6	67
	Nee	11	69	3	33,3
A N D E R K U N S V O R M E					
MUSIEK	Ja	12	75	4	44,4
	Nee	4	25	5	56
BEELDENDE- KUNS	Ja	7	44	4	44,4
	Nee	9	56,3	5	56
BALLET	Ja	7	44	2	22,2
	Nee	9	56,3	7	79

Tegniese kennis

Aansluitend by die feit dat rolprentkritici meer kennis as resensente oor *verbandhoudende kunsvorme* beskik, het dit geblyk dat 56% kritici teenoor 31,3% resensente oor tegniese kennis van die rolprent as medium beskik het.

Tyd vir rolprentbeoordelings

Slegs een derde van die kritici (33,3%) het nie oor genoeg tyd vir rolprentbeoordelings beskik nie, terwyl die helfte (50%) van die resensente laat blyk het dat hulle 'n tydstekort vir rolprentbeoordelings ondervind.

Ruimte vir die plasing van rolprentresensies

Koerant- en massatydskrifresensente het 'n duidelike gebrek aan ruimte vir die plasing van hul resensies in dié twee media aangetoon. Die plasingsruimte in weekblaaie en spesialiseringstydskrifte was minder beperkend van aard. Tabel 7.9 gee 'n uiteensetting van plasingsruimte. Die verskil tussen die resensente se beskikbaarheid van plasingsruimte is beduidend: $\chi^2 = 5,0$; $p = 0,03$.

Tabel 7.9

Plasingsruimte in die media

GENOEG RUIMTE	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Ja	5	31,3	7	78
Nee	11	69	2	22,2
Σ	16	100	9	100

Die resultate ten opsigte van tyd beskikbaar van rolprent-beoordeling en ruimte beskikbaar vir die plasing van die beoordelings is bevestigend van die werkshipotese dat die resesent 'n gebrek aan beide tyd en ruimte vir rolprent-beoordelings ondervind.

Die duidelik voldoende plasingsruimte by die massa- en spesialiseringstydskrifte moet nie verwar word met die breë keusemoontlikheid van veral bestaande spesialiserings- of vaktydskrifte waarin gepubliseer kan word nie. Die teendeel is juis waar. In Suid-Afrika bestaan daar tans baie min van dié tydskrifte wat op 'n *vaste grondslag* rolprente resenseer. Uit die navorsing is dus aangetoon dat die rolprentkritici nie beperk word, of 'n tekort aan plasingsruimte, in die enkele bestaande vak- of spesialiseringstydskrifte ondervind nie.

Aantal kere wat na 'n rolprent gekyk word

By die aantal kere wat na 'n rolprent gekyk word voordat dit beoordeel word, was daar ook 'n beduidende verskil ($\chi^2 = 11,1$; $p = 0,001$) tussen resesente en kritici. Laasgenoemde het oorwegend rolprente twee of meer kere gesien voordat die pen vir 'n evaluering opgeneem word, terwyl 100% van die respondente wat in die kategorie resesente val, van mening was dat 'n eenmalige sien van 'n rolprent voldoende is om 'n beoordeling te maak. Uit dié resultate blyk dit dat die werkshipotese oor die resesent se eenmalige, teenoor die kritikus se meermalige kyk na 'n rolprent voordat dit beoordeel word, bevestig word. Hierdie verskille kom in tabel 7.10 voor. Die verskil kan egter 'n funksie van die verskil in periodisiteit en perkyd van die verskillende media wees, eerder as 'n verskil in beskouing tussen resesente en kritici.

Tabel 7.10

Die aantal kere wat na 'n rolprent gekyk word

FREKWENSIE	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
1 keer	16	100	4	44,4
2 keer	0	0	5	56
Σ	16	100	9	100

Motivering van 'n waarde-oordeel

In ondersoek I - (*Kommunikator*) is aan onderskeidelik die rolprentresensente en rolprentkritici gevra of hulle 'n waarde-oordeel wat in die resensie uitgespreek word, motiveer. By die resensente het 94% bevestigend geantwoord terwyl 100% kritici ook van mening was dat alle waarde-oordele gemotiveer word. Hoewel die persentasie van die resensente laer as die van die kritici is, is die verskil nie beduidend nie. Die werkshipotese oor slegs die kritikus se motivering van 'n waarde-oordeel moet hiervolgens verwerp word. In die ondersoek *Kommunikator* is die Re gevra wat hul houdings ten opsigte van sekere fasette van rolprentbeoordeling is. In ondersoek *Boodskap* is ontledings van die *resensies* self gedoen en het dieselfde vraag as indikator gefigureer.

Oogpunt van beoordeling

Om aan te sluit by die twee teenoorgestelde belangrikste doelfunksies van 'n resensie soos teoreties aangeraak in hoofstuk drie en die begin van hoofstuk vier, moes resensente en kritici aandui van wie se oogpunt 'n rolprent beoordeel word. Indien die beoordeling net van die *resensent* se oogpunt gedoen word,

kan dit subjektiwiteit meebring tensy daar van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik gemaak word. Indien dit suiwer van die *kyker* se kant gedoen word, kan dit impliseer dat die vermaaklikheidspotensiaal van die rolprent oorbeklemtoon word. 'n Beoordeling van *beide* potensiële kykers en van die beoordelaar se oogpunt behoort 'n aanduiding van 'n gebalanseerde evaluering te wees: die beoordelaar gee 'n evaluering en interpretasie van die rolprent onder bespreking en toon ook aan wat die moontlike reaksie van die potensiële kykers op die rolprent mag wees. Deur 'n rolprent van *nōg* die beoordelaar, *nōg* die kyker se oogpunt te beoordeel impliseer in die eerste instansie dat daar nie 'n subjektiewe waarde-oordeel gemaak word nie, en tweedens, dat die vermaaklikheidswaarde van die rolprent nie 'n belangrike rol speel nie. In so 'n beoordeling val die klem duidelik op 'n suiwer analisering en interpretering van die rolprent.

Uit die resultate blyk dat daar by die eerste sub-kategorie, die *beoordelaar* se oogpunt 'n geringe verskil tussen onderskeidelik resensent (31,3%) en kritikus (33,3%) was. Dieselfde klein verskil is aangetoon by resensies wat van *beide* beoordelaar en kyker se oogpunt gedoen is. Die verskil hier was: resensente 38% en kritici 33,3%. Hierteenoor het die rolprent-resensente eerder die vermaaklikheidswaarde van die rolprent beklemtoon as om die rolprent te analiseer en te interpreteer: 25% resensente en net 11,1% kritici het die rolprent van die *potensiële kykers* se oogpunt beoordeel. Onder die sub-kategorie *nie een* se oogpunt, het 22,2% kritici en 6,3% resensente gersorteer. Die werkshipotese oor die oogpunt van rolprentbeoordeling kan, op grond van hierdie resultate nie bevestig word nie. Dieselfde argument as ten opsigte van die motivering van 'n waarde-oordeel geld egter hier.

Standaard beoordelingsraamwerk

In die teoretiese gedeelte van die huidige studie is van die standpunt uitgegaan dat rolprente alleenlik objektief beoordeel

kan word indien elke rolprent beoordeel word getrou aan die aard en ambisievlak daarvan. Binne hierdie konteks behoort die beoordelaar oor 'n standaard beoordelingsraamwerk te beskik aan die hand waarvan elke rolprent "gemeet" word. In die volgende item is aan die twee tipe beoordelaars gevra of hulle van so 'n standaardbeoordelingsraamwerk gebruik maak, al dan nie. Tabel 7.11 toon die resultate van dié vraag:

Tabel 7.11

Standaard beoordelingsraamwerk

STANDAARD	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
JA	3	19	5	56
NEE	13	81,3	4	44,4
Σ	16	100	9	100

Uit tabel 7.11 is dit duidelik dat rolprentresensente meer geneig is om op 'n ad hoc-basis rolprente te resenseer. Die verskil tussen resensent en kritikus se gebruikmaking van 'n beoordelingsraamwerk is beduidend ($\chi^2 = 3,6$; $p = 0,05$). Hierdie afwesigheid van 'n standaard beoordelingsraamwerk kan objektiwiteit kortwiek. Die resultate is bevestigend van die werkshipotese dat slegs rolprentkritici van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik maak.

Objektiewe teenoor subjektiewe beoordelings

By die oogpunt van waaruit 'n rolprentbeoordeling gedoen word, asook by die gebruikmaking van 'n standaard beoordelingsraamwerk is daar telkens verwys na die moontlikheid dat die resensente (uit die data soos in die vorige twee items verkry)

moontlik meer subjektief as objektief in die beoordelings te werk kan gaan. Die inverse geld vir die kritici. In dié vraag is daar pertinent aan die beoordelaar gevra of sy/haar beoordelings na eie mening objektief of subjektief van aard is. Die resultate uit die vraag verkry, toon 'n beduidende verskil tussen resensente wat objektief beoordeel en kritici wat subjektief in hulle beoordelings te werk gaan. Dié verskille is in die onderstaande tabel aangetoon: Die verskil tussen die resensente en kritici is beduidend: $\chi^2 = 3,6$; $p = 0,05$.

Tabel 7.12

Objektiewe teenoor subjektiewe rolprentbeoordelings

AARD VAN BEOORDELING	RESENSENT		KRITIKUS	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Objektief	3	19	5	56
Subjektief	13	81,3	4	44,4
Σ	16	100	9	100

Die kongruente bevindings in tabelle 7.11 en 7.12 dien terselfdertyd as 'n duidelike bevestiging van die huidige ondersoek se interne geldigheid.

Opvoeding as 'n doelwit van die resensie

Ten slotte is aan die beoordelaars gevra of hulle dit ten doel het om die lesers van die rolprentbeoordelings op te voed. Om hiervoor te kwalifiseer, sal uiteraard beteken dat die resensie nie net 'n blote subjektiewe beoordeling kan wees nie; dat dit nie net 'n berig oor die vertoning van 'n rolprent kan wees nie; en dat 'n rolprent ook nie net beoordeel kan word op grond van die vermaaklikheidswaarde wat dit

mag inhou nie. Aan die ander kant sal opvoeding juis beteken dat analisering (soos byvoorbeeld verduideliking van sekere kamerategnieke aangewend, ens.) maar veral interpretering van die rolprent op die voorgrond moet wees. Die resultate van die 25 Re was soos volg: 100% kritici en 88% resensente het gepoog om die lesers op te voed. By die negatiewe kant het 13% resensente egter aangetoon dat hulle dit nie as hul funksie beskou nie.

BESPREKING

Die bespreking van die resultate van die *Kommunikator*-ondersoek word aan die hand van die onderskeie werkshipoteses gedoen:

Die resensent beskik oor minder kennis as die kritikus vir die beoordeling van rolprente.

Uit die resultate blyk dat dié werkshipotese as bevestigend beskou kan word: rolprentkritici is oor die algemeen, wat kennis betref, beter as resensente toegerus vir die taak van rolprentbeoordeling. Van die kritici het 33% (teenoor 13% resensente) oor nagraadse akademiese kwalifikasies beskik. Een derde kritici (33,3%) het nagraadse rolprentopleiding, terwyl 56% (teenoor 31% resensente) tegniese kennis oor die rolprent het. Die verhouding kritikus teenoor resensent ten opsigte van kennis oor verwante kunsvorme is: toneel 89% teenoor 75% en fotografie 67% kritici en 31% resensente.

In die voorafgaande literatuurstudie is daarna verwys dat een van die hindernisse wat die rolprentresensent in sy taak van rolprentbeoordeling ondervind, 'n gebrek aan deeglike kennis is. Hierdie gebrek aan kennis is gefundeer in formele rolprentopleiding en vorm die somtotaal van 'n afwesigheid van korrekte tegnieke en metodes aangewend in die beoordeling van rolprente.

Die rolprentkritikus is 'n spesialis op die gebied van rolprentbeoordeling en resenseer oorwegend net rolprente en verwante kunsvorme.

Hierdie werkshipotese moet ook as bevestigend beskou word,

aangesien die resultate toon dat daar meer sprake van 'n algemene resensent as van 'n spesialis ten opsigte van rolprentresensering is. 'n Groter persentasie (18%) van die resensente se taak is om ook verwante en ander kunsvorme te resenseer. Die kritikus daarenteen resenseer ook ander kunsverskynsels maar dié verskynsels is beperk tot *verwante* kunsvorme soos teater en televisie.

Die rolprentresensent kyk gemiddeld hoogstens een keer na 'n rolprent voordat dit ge-evalueer word, daarenteen sien kritici gemiddeld meer as een keer 'n rolprent.

Aangesien die resensent tot 'n dagblad of massatydskrif beperk is en hy/sy meer as een kunsverskynsel moet resenseer, word rolprente deur 100% van die respondente net een keer gesien voordat dit beoordeel word. Slegs 44% van die kritici is met 'n eenmalige vertoning tevrede. Hierdie resultate is duidelik bevestigend van die werkshipotese en die gevolgtrekking waartoe gekom word, is dat die resensente se beoordelings as gevolg hiervan van minder waarde teenoor dié van die kritici kan wees.

In die literatuurstudie is gestel dat die komplekse aard van die rolprent as medium dit moeilik maak om 'n deeglike evaluering na 'n eenmalige vertoning van 'n rolprent te maak. Tydens die eerste kyk na 'n rolprent vereis die verhaalvlak van die prente byna alle aandag. Tydens die tweede vertoning kan 'n beter analisering en interpretering plaasvind.

Resensente is meer geneig om die *vermaaklikheids*waarde van 'n rolprent, en die kritikus die diepere betekenis, te beklemtoon.

In die breë gestel is beide elemente - vermaak en 'n diepere betekenis - in alle rolprente aanwesig. Volgens die regisseur se ambisievlak het sommige rolprente meer ten doel om te vermaak as om van sosiale waarde te wees. 'n Blote vermaaklikheidsrolprent is dus nie 'n swak rolprent nie. Daar moet net

daarteen gewaak word dat oorwegend alle rolprente in terme van die vermaaklikheidswaarde daarvan beoordeel word. Anders gestel: Indien dit 'n kunsrolprent of 'n rolprent met 'n duidelike sosiale boodskap is, moet hierdie feite beklemtoon word.

Uit die resultate is gevind dat 94% van die resensente dit beskou as hul funksie by die dagblad om die lesers in te lig in terme van watter rolprent die beste waarde vir die toegangsgelde na die rolprentteater gaan bied. Hierteenoor beskou slegs 45% van die kritici vermaak as 'n belangrike beoordelingskriterium. Volgens hulle is vermaak veral van belang by rolprente met 'n duidelike hoë vermaaklikheidspotensiaal. 67% kritici beklemtoon eerder die wyer betekenis van 'n rolprent, terwyl 44% resensente die diepere verband van die rolprent as belangrik beskou. Om aan te sluit by die vermaaklikheidsaspek, beoordeel 25% resensente teenoor 11% kritici die rolprent vanuit die potensiële kykers se oogpunt. Hiervolgens is die gestelde werkshipotese duidelik as bevestig beskou.

Die resensent beoordeel die rolprent vanuit die potensiële kykers se oogpunt, terwyl die kritikus dit interpreteer van beide resensent en kykers se oogpunt.

Uit die resultate is dié werkshipotese verwerp. Die volgende belangrike kantaantekening is egter hier gemaak: Die ondersoek *Kommunikator* het ten doel om die Re se houdings teenoor rolprentbeoordeling te ondersoek. In die tweede ondersoek (*Boodschap*) is 'n inhoudsontleding op die boodskappe self gedoen.

Resensente ondervind beperkings ten opsigte van tyd om rolprente te resenseer en ruimte vir die plasing van die resensie in die medium van publikasie.

Dié hipotese kan aanvaar word: die helfte van die resensente (50%) het 'n tydstekort en 69% 'n ruimtetekort ondervind. Hierdie persentasies is aansienlik hoër as in die geval van die kritici.

Die rolprentresensente moet ten spyte van die groot verskeidenheid ander kunsverskynsels wat by die dagblaaie geresenseer moet word, steeds teen bepaalde spertye werk. En aangesien daar daarmee saam ook min plasingsruimte vir die resensie in die koerante toegestaan word, is die resensie oor 'n rolprent dikwels gereduseer tot "berig" oor 'n rolprent wat vertoon word.

Rolprentresensente beoordeel rolprente ook op 'n ad hoc-basis, terwyl kritici van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik maak.

Hierdie werkshipotese kan as bevestig beskou word, aangesien slegs in 19% van die gevalle het resensente van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik gemaak; 56% kritici maak van 'n raamwerk gebruik.

Ten einde objektief te kan beoordeel, behoort 'n rolprentbeoordelaar volgens Boggs (1978) van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik te maak. In hierdie raamwerk word bepaal watter beoordelingsteorie bruikbaar (op grond van toepasbaarheid) is. Hierdie teorie sluit ten nouste aan by die oor-koepelende aard en inhoud van die rolprente deurdat die regisseur se bedoeling met die rolprent in berekening gebring is. Binne die standaard beoordelingsraamwerk formuleer die rolprentbeoordelaar indikatore van beoordeling. Hiervolgens word die maatstawe van beoordeling daargestel, terwyl die beoordelings aan die hand daarvan suiwer die beoordelaar se standpunt weerspieël.

Rolprentkritici is meer geneig as resensente om waarde-oordele te motiveer.

Hierdie werkshipotese word op grond van die resultate verkry, verwerp. Beide die resensente en die kritici was die mening toegedaan dat waarde-oordele in die beoordelings gemotiveer word.

Die resesent se beoordelings is subjektief en die kritikus s'n meer objektief.

Volgens die resultate verkry, is hierdie werkshipotese ook as bevestig beskou: 81% van die rolprentresesente het aangetoon dat hulle beoordelings subjektief van aard is, terwyl 56% kritici van mening was dat hulle objektief in rolprentbeoordelings te werk gaan.

GEVOLGTREKING

Uit die data in die *Kommunikator*-ondersoek verkry, is dit duidelik dat die onderskeid tussen resesent en kritikus nie net teoreties gefundeerd is nie. In die vergelykende beskouings van die twee tipe beoordelaars bestaan definitiewe klemverskille. Die somtotaal van hierdie verskille is dat die rolprentresesente op 'n meer ad hoc-basis rolprente beoordeel. Die kritici daarenteen is meer spesialiste op die gebied van rolprentbeoordeling en om dié rede word strenger maatstawe van beoordeling toegepas.

HOOFSTUK 8

ONDERSOEK II - BOODSKAP

ONTLEDING VAN ROLPRENTRESENSIES

RASIONAAL

In die eerste, die *Kommunikator*-ondersoek, is die onderskeid tussen die twee tipe rolprentbeoordelaars, die resesent en die kritikus, aangetoon en bevestig. Die onderskeid in hulle houdings oor tegnieke en metodes van beoordeling is aan die hand van bepaalde indikatore gemeet. In die tweede ondersoek (*Boodskap*) is die resesent en kritikus se boodskappe - die resensies self - ontleed.

Die motivering vir ondersoek II is vierledig van aard: Eerstens, om te bepaal of daar op grond van die onderskeid tussen resesent en kritikus soos in die ondersoek *Kommunikator* vasgestel, 'n gaping in die standaard van die beoordelings van die twee tipe beoordelaars is. (Hierdie gaping is in hoofstuk drie as 'n *dilemma* in die standaard van rolprentbeoordelings beskou.)

Aan die einde van dieselfde hoofstuk is gestel dat die terme kritikus en resesent nie wedersyds uitsluitend is nie. Indien albei oor die kundigheid van *rolprentresensering*, soos in die studie voorgehou, beskik, en elkeen sy boodskap aanpas by die medium, hetsy koerant of vaktydskrif, kan die rolle uitruilbaar gebruik word. Die tweede motivering vir ondersoek *Boodskap* is dus om te bepaal hoe die medium (daaglikse koerant en massatydskrif, teenoor weekblad en vaktydskrif) die formulering van die boodskap (die rolprentresensie) beïnvloed.

In die derde plek kan dié ondersoek ook op vergelykende basis gebruik word om te kyk na die verskil tussen die resensente en kritici se teoretiese beskouings oor en praktiese toepassing van rolprentbeoordeling deur die beoordelings self te ontleed.

In die vierde en laaste instansie is resensies in buitelandse vaktydskrifte ook in die ondersoek betrek om, hoewel op 'n baie klein skaal, 'n vergelyking tussen buitelandse en binnelandse vaktydskrifte te tref.

METODE

Prosedure

Altesaam 200 rolprentresensies is ontleed aan die hand van 'n ontledingsraamwerk met 17 kategorieë wat in vyf hoofkategorieë verdeel is. Die resensies het in die volgende ses media verskyn: weeklikse bylae in dagblaaië, weekblaaië, massatydskrifte, spesialiseringstydskrifte (Suid-Afrikaans), en buitelandse spesialiserings- of vaktydskrifte en binnelandse dagblaaië.

Ontledingsraamwerk

Die 17 kategorieë beoordelingsstelsel is in die volgende vyf hoofkategorieë verdeel: (Die ontledingsraamwerk verskyn in bylae B).

(i) Algemene inligting oor die rolprent. Hierdie afdeling is ingevoeg om 'n profiel van die volgende faktore te gee: die medium waarin die resensie verskyn, die land van herkoms, die rolprentgenre en die teoretiese beoordelingsraamwerk (vergelyk hoofstuk vier) waarvolgens die rolprent beoordeel behoort te word.

(ii) Bepaalde inligting oor die rolprent. Die vier subkategorieë onder dié afdeling is feitlike en agtergrondinligting oor die rolprent, en die vraag of die tema en verhaal van die

rolprent aangedui word. Onder *feitlike inligting* word verstaan alle onweerlegbare inligting soos die name van die regisseur en die vernaamste akteurs. Dit gebeur dikwels in rolprentbeoordelings dat baie *agtergrondinligting* rondom die vervaardiging van, of akteurs in, die rolprent gegee word in plaas daarvan dat daar tot 'n waarde-oordeel gekom word. Om hierdie intuïtiewe aanvoeling te toets, is die agtergrond-kategorie in die ontledingsraamwerk geïnkorporeer.

In die ondersoek is 'n onderskeid tussen die *tema* en die *verhaal* van die rolprent getref. Eersgenoemde gee 'n aanduiding van waaroor die verhaal gaan, dus die *aard* daarvan. Laasgenoemde verskaf inligting oor die *inhoud* van die verhaal. Met ander woorde, onder die item *verhaal* is beoordeel of die resensent kortliks 'n greep uit die *tema* aandui.

(iii) Toeganklikmaking van die rolprent. Met toeganklikmaking van die rolprent as die hoof funksie van die rolprentresensie geïdentifiseer, is in hierdie hoofkategorie gekyk of die beoordelaar die rolprent onder bespreking in 'n bepaalde *genre* plaas. Ten einde die rolprent meer verstaanbaar aan die potensiële kykers te maak, behoort die regisseur se *bedoeling* met die rolprent (of dit bloot is om te vermaak, of byvoorbeeld om vrees in te boesem, ens.), ook in die resensie aangedui word. In die derde plek moet spesiale *tegnieke* soos in die rolprent gebruik, ook beklemtoon word.

(iv) Evaluering van die rolprent. Die eerste vraag wat hier gevra is, is of die beoordelaar 'n *waarde-oordeel* gemaak het, of nie. Indien wel, is dit *gemotiveerd*, en, van wie se *oogpunt* is die beoordeling gedoen?

(v) Die belangrikste doelfunksie van die resensie. Hier is vasgestel wat die beoordelaars as dié belangrikste funksie van die resensie beskou. Is dit om die *wyer betekenis* of sosiale waarde van die rolprent aan te toon, of het die *vermaaklikheids-waarde* wat in die rolprent opgesluit lê, die swaarste geweeg?

Ontledingseenhede. Elke resensie is telkens as opname- sowel as kontekseenheid gebruik. Aangesien die ontleding 'n beskrywende eerder as 'n vergelykende ontleding behels het, is daar nie van vergelykende tyd- en ruimte-eenhede gebruik gemaak nie.

Steekproef

Op grond van die verskil in periodisiteit, en daarmee saam, onder andere, die meer tyd wat vir die beoordeling van rolprente beskikbaar is, is 'n onderskeid tussen dagblaaie en weeklikse bylaes in die dagblaaie, getref. Die bylae in dagblaaie was die *Ritsgids* van *Die Transvaler* en die *Kalender* van *Beeld*. (*The Rand Daily Mail* se weeklikse bylae, *Eve* bevat geen rolprentbeoordelings nie.)

Elke uitgawe van elkeen van hierdie nege koerante vir 'n tydperk van twee maande - Julie en Augustus 1981 - is in die ondersoek betrek. Elke resensie wat in dié altesaam 362 dag-, weekblaaie en bylaes verskyn het, is uitgesny. Op 'n toevallige basis is 140 resensies geselekteer: 100 dagbladresensies, omdat dit *pro rata* die grootste aantal resensies in een kategorie is, 20 weekbladresensies en 20 resensies wat in weeklikse bylaes van die dagblaaie verskyn het.

Suid-Afrikaanse massatydskrifte wat rolprente op 'n vaste grondslag resenseer, is baie min. Rolprentbeoordelings wat in die klas massatydskrifte met hoër sirkulasiesyfers, soos byvoorbeeld *Fair Lady*, ens., verskyn, het nie gekwalifiseer as rolprentresensies nie. Daar is volstaan met resensies in die tydskrifte *Style* en *Die Staatsamptenaar*. Uit dié kategorie is ook 20 resensies op 'n toevallige basis geselekteer.

Onder die kategorie spesialisierungs- en vaktydskrifte is *Scenaria* die enigste tydskrif wat gevind kon word wat gereeld rolprente resenseer. Ander resensies wat in die kategorie gebruik is, is uit 'n verskeidenheid tydskrifte gekry. Nie

een van die tydskrifte plaas gereeld rolprentresensies nie. Dié tydskrifte sluit die volgende in: *Speak*, *Escape* en *Critical Arts*.

Die buitelandse spesialiseringstydskrifte wat in die ondersoek betrek is, is die Amerikaanse *Film Quarterly* en *Films in Review* asook die Britse *Sight and Sound*. Op hierdie bepaalde tydskrifte is op 'n beskikbaarheidsbasis besluit. 'n Verdere 20 resensies is weer eens op 'n toevallige basis geselekteer.

HIPOTESES

Die oorkoepelende werkshipotese wat getoets is, is dat daar 'n verskil in die standaard van rolprentbeoordelings van rolprentresensente en rolprentkritici is: eersgenoemde is geneig om eerder 'n berig oor die vertoning van 'n rolprent te skryf, terwyl laasgenoemde 'n ontleding en interpretering van die rolprent doen.

Die oorkoepelende hipotese word in die volgende werkshipoteses geoperasionaliseer:

- (i) Rolprentresensente konsentreer meer op die verskaffing van feitlike inligting en agtergrondgegewens oor die rolprent as om 'n ontleding daarvan te gee.
- (ii) Rolprentkritici is meer daarop ingestel om die rolprent in die resensie aan potensiële rolprentkykers toeganklik te maak.
- (iii) Waarde-oordele word duideliker deur kritici as deur resensente gemotiveer.
- (iv) Resensente beoordeel in 'n groter mate as kritici rolprente vanuit die potensiële kykers se oogpunt.
- (v) Rolprentresensente beskou vermaak as die belangrikste doelfunksie van die resensie, terwyl kritici die aantoning van die diepere betekenis van die rolprent as die belangrikste beskou.

STATISTIESE ONTLEDINGS

Programme uit die SPSS -Batchsisteem is gebruik in die kruistabulering en faktorontleding van die gegewens.

BETROUBAARHEID VAN DIE KODERING

Die betroubaarheid van die koderingsprosedures is getoets deurdat 'n 10%-steekproef van die rolprentresensies deur 'n onafhanklike ontleder gekodeer is. Die ontleder beskik oor 'n honneursgraad in Kommunikasiekunde en Beeldkommunikasie was 'n spesialisering in die kursus. Holsti (1969, p. 140) se \underline{R} -toets is op die twee gekodeerde stelle data toegepas. Holsti (1969) se formule vir 'n betroubaarheids-toets is soos volg:

$$\underline{R} = \frac{2 M}{\underline{N}_1 + \underline{N}_2}$$

In hierdie formule is \underline{M} die aantal eenhede waaroor die twee beoordelaars ooreenstem en $\underline{N}_1 + \underline{N}_2$ is die totale aantal eenhede wat beoordeel is.

Holsti (1969) se \underline{R} -toets is op 10% van die totale aantal, dus 20, resensies toegepas. Die betroubaarheid van die twee beoordelaars soos op dié metode verkry, was $\underline{R} = 0,93$. Hierdie hoë aanduiding van betroubaarheid dui aan dat die klassifisering van die inhoud van die resensies waarop die verdere ontledings berus nie 'n funksie van die huidige ondersoeker se individuele subjektivistiese interpretasie is nie.

Dit is belangrik om aan te dui dat Holsti (1969) se \underline{R} -toets oor die algemeen gesproke minder konserwatief as byvoorbeeld Scott (1955) of Krippendorff (1970) se betroubaarheidstoets is.

RESULTATE

By die weergee van die resultate is daar nie telkens by elke stel data inderpretasies ten opsigte van die hipoteses gegee nie. Aan die einde van die ondersoek is 'n volledige bespreking gegee.

Algemene beeld van rolprentresensies

In die frekwensietabelle is 'n algemene beeld van die 200 rolprentresensies soos in die steekproef gebruik, verkry. Om die rapportering te vergemaklik is die resultate onder die vyf hoofkategorieë van die ontledingsraamwerk gerangskik.

(i) Algemene inligting. Die rolprente wat in die steekproef resensies geresenseer is, is van die volgende lande afkomstig: plaaslik 14, Amerika 128, Brittanje 36, Frankryk twee, Italië agt, Australië nege en ander lande drie. Die genres waarin die verskillende resensies geval het, was: avontuur 6%, riller 13%, roman 10%, musiek 8%, komedie 13%, misdaad 7%, drama 33%, histories 5% en kombinasie van genres 6%. (Hierdie data is nie getabuleer nie, aangesien dit suiwer informatief van aard is.)

Tabel 8.1 gee 'n uiteensetting van die teoretiese beoordelingsraamwerke (vergelyk hoofstuk vier) waarbinne die resensies wat in die steekproef gebruik is, geval het:

Tabel 8.1

RAAMWERK	Teoretiese beoordelingsraamwerke	
	ROLPRENTRESENSIES	
	n	%
Sosiologies	50	25
Mitologies	10	5
Tegnies	6	3
Sensuele	72	36
Estetiese	13	6,5
Auteur	1	0,5
Akteur	5	2,5
Kombinasie	43	21,5
Σ	200	100

(ii) Bepaalde inligting. Van die beoordeelde rolprentresensies het 17% geen, 46% volledig en 38% onvolledig *feitlike inligting* oor die rolprent verskaf. 40% het geen *agtergrondinligting* gegee nie, terwyl onderskeidelik 45% en 16% volledig en onvolledig *agtergrondinligting* rondom die rolprent gegee het. Die *tema* van die rolprent is in 19% van die gevalle glad nie gegee nie, 50% volledig en 32% onvolledig gegee. Die *verhaal* is in die meeste gevalle (57%) volledig gegee, in 17% van die ontledings onvolledig gegee en die orige 27% van die resensies het nie die inhoud van die verhaal aangedui nie.

(iii) Toeganklikmaking. Onder die afdeling toeganklikmaking is, in die breë gesien, gevind dat die meeste resensente nie toeganklikmaking as vooropgestelde funksie van die rolprentresensie beskou het nie. Tabel 8.2 is 'n saamgestelde tabel om aan te toon hoe die rolprentresensie die rolprent toeganklik aan die kykers maak deur dit in 'n bepaalde genre te plaas; die regisseur se bedoeling om die rolprent aan te dui; en spesiale tegnieke wat in die rolprent aangewend is, uit te lig:

Tabel 8.2

Toeganklikmaking van die rolprent

AANDUIDING	TIPE		BEDOELING		TEGNIKE	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Geen	60	30	150	75	142	71
Volledig	84	42	35	17	44	22
Onvolledig	56	28	15	8	14	7
Σ	200	100	200	100	200	100

(iv) Evaluering. In 21% van die rolprentresensies is die waarde van die rolprent nie beoordeel nie, 65% is volledig beoordeel en 14% is onvolledig beoordeel. Van hierdie beoordelings het 51% van die beoordelaars nie die oordeel gemotiveer

nie, en 23% het dit onvolledig gemotiveer. Die oorblywende 27% het die waarde-oordeel volledig gemotiveer. By die oogpunt van waaruit die evaluering van die rolprent gedoen is, is 'n redelike verspreiding aangetref: 32% van die resensent se oogpunt, 12% van die rolprentkyker, 25% van albei en 32% van nie een se oogpunt beoordeel.

(v) Belangrikste doelfunksie. Die *wyer betekenis* van die rolprent is soos volg aangedui: 51% glad nie, 18% volledig, 10% onvolledig en in 22% van die gevalle was dit nie van toepassing nie. Hierteenoor is die *vermaaklikheidswaarde* soos volg aangedui: 34% glad nie, 33% volledig, 33% onvolledig en in 1% van die gevalle was dit nie van toepassing nie. Dit is belangrik om daarop te let dat in die (onderskeidelik) 51% en 34% gevalle waar die *wyer betekenis* en die *vermaaklikheidswaarde* nie aangedui is nie, daar wel 'n diepere betekenis of vermaak in die rolprent teenwoordig is, maar dit is nie deur die resensent in die resensie aangedui nie. In 'n keuse tussen òf die beklemtoning van die *wyer betekenis*, òf die aanbring van die *vermaaklikheidswaarde*, is die volgende as *dië belangrikste* doelfunksie van die rolprentresensie beskou: *wyer betekenis* 19%, *vermaak* 56% en *nie aangetoon nie*, 26%.

Vergelykende beeld van rolprentresensies

In die kruistabelontledings is die ses mediatipes waarin rolprentbeoordelings voorkom, te wete dagblaaië, bylaes, weekblaaië, massatydskrifte, Suid-Afrikaanse spesialiseringstydskrifte en buitelandse spesialiseringstydskrifte teenoor mekaar gestel ten einde 'n meer bepaalde en vergelykende beeld van die steekproef rolprentresensies daar te stel.

Die rapportering is weer eens onder die hoofkategorieë van die vraelys gedoen:

(i) Algemene inligting. Die meeste resensies het onder die genre, *drama*, in al die media behalwe die buitelandse spesiali-

seringstydskrif, voorgekom. By die teorieë van rolprentbeoordeling het die meeste resensies in die *sensuele* teorie by al die media behalwe die bylaes en die buitelandse vaktydskrif geval. Die aantal resensies is soos volg: dagblad 41, weekblad sewe, massatydskrif tien, en spesialiseringstydskrif ses. By die weeklikse bylaes van die dagblad het die meeste resensies, nege, binne die *sosiologiese* kader geval. Die subkategorie, *kombinasie* van al die teorieë, het die meeste resensies by die buitelandse vaktydskrif gehad. Die verskille tussen die media ten opsigte van die teoretiese kaders, was beduidend $\chi^2 = 96,0$; $p = 0,00$.

(ii) Bepaalde inligting. Die verskaffing van feitlike inligting in die ses media word in tabel 8.3 gegee:

Tabel 8.3

Verskaffing van feitlike inligting

MEDIUM	GEEN		VOLLEDIG		ONVOLLEDIG		TOTAAL	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	19	19,2	48	48,5	32	32,3	99	100
Weekblad	0	0	15	75	5	25	20	100
Bylaes	1	5	6	30	13	65	20	100
Massatydskrif	11	57,9	5	26,3	3	15,8	19	100
Spesialisierungsblad	1	0,5	5	25	14	70	20	100
Buitelandse blad	1	0,5	12	60	7	35	20	100

(Die motivering vir die volgorde van die subkategorieë - geen, volledig en onvolledig - is die *kontras* tussen die eerste twee. Tydens die inhoudsontleding was die onderskeid geen/volledig meer prakties vir die ontleders om aan te toon. Onvolledig dien dus as derde alternatief.)

Dagblaai en weekblaai is *volledig* aangesien, soos in die ondersoek *Kommunikator* ook genoem, die meeste van die media 'n stan-

daard opskrif vir rolprentbeoordelings het waarby alle feitlike inligting verstrek word. By die bylaes en spesialisierungsblaaie is die meeste rensensies se inligtingverskaffing by *onvolledig* aangegee. 'n Moontlike rede hiervoor is dat die klem op die analisering van die rolprent, eerder as op die gee van feitlike inligting val. By massatydskrifte verstrek 58% resensies *geen* feitlike inligting nie. Hierdie hoë persentasie kan 'n moontlike aanduiding van die beperktheid van resensies in dieselfde media wees. In die buitelandse vaktydskrifte is deurgaans gevind dat die resensies baie volledig is, ook wat die feitlike inligting van die rolprent betref. Die verskille in die verskaffing van feitlike inligting is beduidend: $\chi^2 = 50,9$; $p = 0,00$.

Die verskaffing van *agtergrondinligting* oor òf die ontstaan en vervaardiging van die rolprent, òf oor die akteurs daarin, word in tabel 8.4 gegee: Die verskille se beduidenheid is $\chi^2 = 43,9$; $p = 0,000$.

Tabel 8.4

Verskaffing van agtergrondinligting

MEDIUM	AGTERGRONDINLIGTING							
	Geen		Volledig		Onvolledig		Totaal	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	54	54	29	29,3	16	16,2	99	100
Weekblad	3	15	12	60	5	25	20	100
Bylaes	4	20	12	60	4	20	20	100
Massatydskrif	12	70,6	2	11,8	3	18	17,6	100
Spesialisierungsblad	2	10	17	85	1	5	20	100
Buitelandse blad	5	25	13	65	2	10	20	100

Die oorwegende geen verskaffing van agtergrondinligting by die dagblad en die massatydskrif kan moontlik verklaar word deur die beperktheid van hul omvang.

In tabel 8.5 word die verskaffing van die tema en die verhaal van die rolprent op 'n vergelykende basis uiteengesit:

Tabel 8.5

Inligtingverskaffing: tema en verhaal

MEDIUM	GEEN		VOLLEDIG		ONVOLLEDIG							
	Tema		Verhaal		Tema		Verhaal					
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%				
Dagblad	23	23,2	33	33,3	33	33,3	48	48	43	43,4	19	19
Weekblad	0	0	0	0	17	85	17	85	3	15	3	15
Bylaes	0	0	0	0	15	75	16	80	5	25	4	20
Massatydskrif	8	40	12	60	7	35	7	35	5	25	1	5
Spesialiseringsblad	3	15	5	25	14	70	11	55	3	15	4	20
Buitelandse blad	3	15	3	15	14	70	15	75	3	15	2	10

Al die media behalwe die dagblad toon 'n algehele ooreenkoms tussen die verskaffing van inligting oor die *tema* en die *verhaal* van die rolprent. By die dagblad is 43% van die resensies se *tema* onvolledig aangetoon, terwyl die hoogste aantal resensies by die *verhaal*-item (48%) onder die sub-kategorie volledig val. Die verskille was beduidend ten opsigte van die *tema* ($\chi^2 = 41,0$; $p = 0,00$) sowel as die *verhaal* ($\chi^2 = 33,4$; $p = 0,0002$).

(iii) Toeganklikmaking. Aangesien die toeganklikmaking van die rolprent in die rolprentresensie as die belangrikste funksie van die resensie beskou word, word die volgende drie kategorieë (die plasing van die rolprent in 'n bepaalde *genre*; die aanduiding van die regisseur se *ambisievlak* met die rolprent; en die uitwys van spesiale *tegniese aspekte* wat in die rolprent gebruik is), in tabelle 8.6 tot 8.8 volledig aangetoon:

Tabel 8.6

Plasing van rolprent in 'n genre

MEDIUM	GEEN		VOLLEDIG		ONVOLLEDIG		TOTAAL	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	45	45	21	21	34	34	100	100
Weekblad	0	0	19	95	1	5	20	100
Bylaes	0	0	12	60	8	40	20	100
Massatydskrif	10	50	4	20	6	30	20	100
Spesialiseringsblad	3	15	11	55	6	30	20	100
Buitelandse blad	2	10	17	85	1	5	20	100

Die verskille tussen die mediatipes was beduidend: $\chi^2 = 73,6$; $p=0,00$. Die dagblad en massatydskrif se grootste verspreiding resensies het weer eens in die subkategorie *glad nie* geval, terwyl die res by die *volledige* indeling van die rolprent in 'n bepaalde genre geressorteer het.

(Hierdie tabel moet nie verwar word met tabel 8.1 nie. In laasgenoemde tabel het die ontleders die rolprent in 'n genre geklassifiseer op grond van die inligting wat uit die resensie onttrek kon word, en indien daar geen genre-indeling was nie, is die rolprent in die toepaslike genre ingedeel. In tabel 8.6 is 'n ontleding gedoen volgens die indeling/gebrek aan indeling, of onvolledige indeling van die rolprent deur die *resensent* in 'n genre.)

Ten opsigte van die aanduiding van die *regisseur se bedoeling* is die grootste verspreiding resensies by al die media, uitgesonderd die weekblad en die buitelandse spesialiseringsblad, by die subkategorie *geen* aanduiding. By beide dié twee media het 50% van die resensies by 'n *volledige* aanduiding geval. Hierdie resultate word in tabel 8.7 weergegee:

Tabel 8.7

Aanduiding van die regisseur se bedoeling

MEDIUM	GEEN		VOLLEDIG		ONVOLLEDIG	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	91	2,9	7	7,1	0	0
Weekblad	8	40	10	50	2	10
Bylaes	12	60	5	25	3	15
Massatydskrif	20	100	0	0	0	0
Spesialiseringsblad	15	75	2	10	3	15
Buitelandse blad	3	15	10	50	7	35

Dit is egter belangrik om daarop te let dat die tweede grootste frekwensieverspreiding by die weekblad (40%) onder die subkategorie *geen* geval het, terwyl die tweede grootste verspreiding by die buitelandse spesialiseringstydskrif (35%) onder *onvolledig* aangetoon is. Die verskille in die tabel is beduidend $\chi^2 = 86,7$; $p = 0,000$.

Tabel 8.8

Aantoning van spesiale tegnieke in rolprent

MEDIUM	GEEN		VOLLEDIG		ONVOLLEDIG	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	84	5,7	10	10,2	4	4,1
Weekblad	11	55	8	40	1	5
Bylaes	14	70	4	20	2	10
Massatydskrif	15	75	3	15	2	10
Spesialiseringsblad	9	34	6	30	5	25
Buitelandse blad	7	35	13	65	0	0

Uitgesonderd die buitelandse spesialiseringstydskrifte, het die grootste verspreiding resensies van al die ander media onder die

subkategorie *geen* verwysing na spesiale tegnieke deur die resensente en kritici in die vormgewende laag van die rolprent geval. Die beduidenheid van die verskille in tabel 8.8 is $x^2 = 48,4$; $p = 0,00$

(iv) Evaluering. Die inkorporering van 'n *waarde-oordeel* word deur beide Boggs (1978) en MacDonald (1969) as 'n noodsaaklike komponent van die rolprentresensie beskou. Uit die navorsing gedoen, is gevind dat al die media behalwe die weeklikse bylaes in die dagblaai 'n volledige waarde-oordeel in die resensie vel. Die persentasies vir *volledige* waarde-oordele is soos volg: dagblad 61%, weekblad 85%, massatydskrif 55%, spesialiseringstydskrif 75% en buitelandse vaktydskrif 100%! Die beduidenheid van die verskille is $x^2 = 27,9$; $p = 0,000$.

Wanneer egter gekyk word na hoe die persentasies van hoeveel van dié oordele *gemotiveer* is, wil dit voorkom asof minstens die dagblad-, weekblad-, massatydskrif- en binnelandse spesialiseringstydskrifresensente en -kritici nie hul waarde-oordele *motiveer* nie. Die verspreidingskurwe vir die hoogste frekwensie van motivering van waarde-oordele sien soos volg daaruit: Dagblad, 72% *geen*; weekblad, 50% *onvolledig*; bylae 55%, *geen*; massatydskrif, 65%, *geen*; spesialiseringstydskrif, 45% *volledig* en buitelandse vaktydskrif 95% *volledig*. Die enigste twee media waarin die grootste verspreiding van *waarde-oordeel* en *motivering* voorkom is dus die twee tipes spesialiseringstydskrifte: binnelands en buitelands. Die beduidenheid is $x^2 = 97,8$; $p = 0,000$.

Dit is belangrik om te let op die verskille in die resultate van hierdie item in onderskeidelik ondersoeke *Kommunikator* en *Boodskap*. In eersgenoemde het 94% van die rolprentresensente en 100% kritici aangetoon dat evaluering *gemotiveer* word. In die ontleding van die resensies self (*Boodskap*) is egter gevind dat net 27% van al die resensente en kritici in die resensies waarde-oordele *gemotiveer* het. Onder *volledige* motivering was: (i) *resensente*: dagblad 13% en massatydskrif 10%, (ii) *kritici*: weekblad 40% en spesialiseringstydskrif 45%, (iii) *ander*; bylaes 10% en buitelandse vaktydskrif 95%.

Die verspreiding vanuit wie se oogpunt die evaluering van die rolprent gedoen is, word in tabel 8.9 uiteengesit:

Tabel 8.9

Oogpunt van waaruit evaluering gedoen is

MEDIUM	OOGPUNT									
	Beoordelaar		Kyker		Albei		Nie een		Totaal	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	36	36	21	21	12	12	31	31	100	100
Weekblad	8	40	0	0	10	50	2	10	20	100
Bylae	0	0	1	5	7	35	12	60	20	100
Massatydskrif	9	45	0	0	4	20	7	35	20	100
Spesialiseringsblad	7	35	0	0	10	50	3	15	20	100
Buitelandse blad	4	20	1	5	7	35	8	40	20	100

Die beduidenheid van die verskille is $\chi^2 = 54,4$; $p = 0,000$. Dagblad- en tydskrif resensente is meer geneig om vanuit eie oogpunt te beoordeel; weekblaaie en spesialiseringstydskrifte van *albei* se oogpunte; en bylae en buitelandse spesialiseringstydskrifte van *nie een* se oogpunt nie.

(v) Belangrikste doelfunksie. Ten einde dié belangrikste doelfunksie van die rolprentresensies (soos dit na vore gekom het in die ontleding van die resensies self) te bepaal, is drie stappe gevolg: Elke resensie is beoordeel in terme van die hoeveelheid aanduiding van (i) die wyer betekenis van die rolprent en (ii) die vermaaklikheidswaarde daarvan. In die derde plek is beoordeel op watter een van die twee die meeste klem val. (By die eerste twee stappe is daar - deur die daarstelling van die subkategorie *n.v.t.* - voorsiening gemaak vir rolprente wat onderskeidelik geen wyer betekenis of vermaak inhou nie. Uiteraard is die voorkoms van laagenoemde skaars.) In gevalle waar die resensie onder die sub-kategorie *geen* beoordeel is, is daar dus wel 'n

diepere strekking of vermaak in die rolprent teenwoordig, maar die besondere resensente het dit nie aangedui nie.

In die saamgestelde tabel (tabel 8.10) word die aanduiding van die *wyer betekenis* van die rolprent teenoor die aanduiding van die *vermaaklikheidswaarde* daarvan gestel. In die daaropvolgende tabel (8.11) is 'n uiteensetting van wat die resensente en kritici as dié belangrikste doelfunksie van die rolprente beskou, gegee. (Slegs die persentasies is aangedui.)

Tabel 8.10

Aanduiding: wyer betekenis teenoor vermaak

MEDIUM	WYER BETEKENIS				VERMAAK			
	Geen	Volledig	Onvolledig	Nvt	Geen	Volledig	Onvolledig	Nvt
	%	%	%	%	%	%	%	%
Dagblad	64	8	7	21	37	28	35	0
Weekblad	5	25	5	65	10	45	35	10
Bylae	55	15	20	10	35	20	45	0
Massatydskrif	65	0	25	10	45	25	30	0
Spesialiseringsblad	50	20	10	20	30	50	20	0
Buitelandse blad	10	75	5	10	30	45	25	0

Die beduidenheid vir die wyer betekenis is $\chi^2 = 95,6$; $p = 0,000$. en vir vermaak $\chi^2 = 30,8$; $p = 0,01$.

In die kategorie *belangrikste doelfunksie* van die resensente was die resultate soos volg: Uitgesonderd die buitelandse spesialiseringstydskrif, het die resensente en kritici in die oorblywende media *vermaak* as dié belangrikste funksie van die rolprentresensie beskou. By die bylaes in weekblaaie was daar 'n eweredige verspreiding (45%) tussen die subkategorieë *vermaak* en *nie aangetoon nie*. Die verskille tussen die verspreidings is beduidend: $\chi^2 = 70,4$; $p = 0,00$. Die verspreiding self word in tabel 8.11 weergegee:

Tabel 8.11

Belangrikste doelfunksie

MEDIUM	KLEM OP BELANGRIKSTE DOELFUNKSIE						TOTAAL	
	Wyer betekenis		Vermaak		Nie aangetoon			
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Dagblad	10	10	58	58	32	32	100	100
Weekblad	3	15	17	85	0	0	20	100
Bylaes	2	10	9	45	9	45	20	100
Massatydskrif	2	10	11	55	7	35	20	100
Spesialiseringsblad	5	25	12	60	3	15	20	100
Buitelandse blad	16	80	4	20	0	0	20	100

Faktorontleding van rolprentresensies

Laastens is 'n faktorontleding gedoen van die beoordelings van al 200 resensies aan die hand van die dieselfde 17-kategorie beoordelingsraamwerk as wat by die kruistabulerings gebruik is (kyk bylae B). Die doel was om te bepaal of daar aan die hand van 'n aantal sterk faktore, as onderskeibare groeperings veranderlikes, enige patroon van samehang of sistematiek in die resensies van sowel resensente as kritici in die verskillende media gevind kon word.

In die huidige faktorontleding is daar nie onderskei of 'n vergelyking getref tussen verskillende tipes rolprentbeoordelaars of die verskillende media waarin die resensies verskyn het nie. Daar is eerder gepoog om vas te stel of daar 'n waarneembare en identifiseerbare patroon van rolprentbeoordeling oor al die resensies heen gevind kon word.

Met die samevoeging van resensente en kritici ontstaan twee moontlikhede ten opsigte van die resultate: Eensyds kan die verskille tussen die twee tipes beoordelaars so direk teenstrydig wees dat dit "uitgekanselleer" kan word in die resultate. Andersyds moet in gedagte gehou word dat daar *pro rata* meer

resensies van resensente as van kritici (140:60) in die steekproef is, en dat die resultate gevolglik verteenwoordigend van die steekproefsamstelling kan wees. Daar word vermoed dat laasgenoemde moontlikheid waarskynlik 'n groter rol in die resultate sal speel.

Die gemiddeld en standaardafwyking vir elke veranderlike, sowel as 'n korrelasiematriks vir al die veranderlikes is bereken. Dié resultate word in tabelle 8.12 en 8.13 weergegee:

Tabel 8.12

Gemiddeldes en standaardafwykings van veranderlikes

VERANDERLIKE ¹⁾		\bar{x}	σ
V 1	V 1	2.50 ²⁾	1.81 ²⁾
V 2	V 2	2.47	1.19
V 3	V 3	5.22	2.29
V 4	V 4	4.13	2.50
V 5	V 5	2.19	.74
V 6	V 6	1.72	.75
V 7	V 7	2.12	.71
V 8	V 8	1.90	.65
V 9	V 9	1.98	.76
V 10	V 10	1.31	.62
V 11	V 11	1.35	.62
V 12	V 12	1.93	.59
V 13	V 13	1.73	.81
V 14	V 14	2.04	1.22
V 15	V 15	2.02	.84
V 16	V 16	2.07	.67
V 17	V 17	1.91	.30
V 18	V 18	2.56	1.23

1) Kyk bylae B.

2) Benader tot die tweede desimaal.

Die aantal is 200.

Tabel 8.13

Korrelasiematriks van veranderlikes

	V1	V2	V3	V4	V5	V6	V7	V8	V9	V10	V11	V12	V13	V14	V15	V16	V17
V1 ¹⁾																	
V2	.08 ²⁾																
V3	.09	.21															
V4	.21	.05	-.11														
V5	.10	.10	-.02	-.10													
V6	.09	.06	.13	-.04	.29												
V7	-.12	-.02	.03	-.00	.10	.01											
V8	-.00	.00	-.10	-.13	.34	.17	.10										
V9	.07	.14	-.12	-.05	.13	.10	.01	.12									
V10	.43	-.01	-.07	.05	.14	.16	-.08	.18	.03								
V11	.32	-.03	-.02	.16	.03	.02	.01	.02	.05	.24							
V12	.01	-.05	.01	-.17	-.17	-.13	-.08	-.08	.12	.10	-.04						
V13	.29	.16	-.01	-.05	.02	.04	-.06	.10	.13	.30	.14	.30					
V14	.03	.00	-.12	-.01	.02	.06	.06	.06	.09	.23	.06	.20	.27				
V15	-.04	.04	-.09	-.07	-.18	-.00	.03	-.07	.13	.08	-.01	.44	.20	.16			
V16	-.34	-.05	.01	.03	.06	-.02	.08	.00	-.07	-.30	-.19	-.27	-.34	-.26	-.32		
V17	.07	.17	.16	.09	.03	.04	.12	.06	.04	.10	.09	-.12	.02	-.02	-.01	-.07	

1) V = Veranderlikes (vergelyk bylae B).

2) Benader tot die tweede desimaal.

Vervolgens is 'n prinsipale komponenteontleding op die korrelasie-matriks uitgevoer. Slegs faktore met 'n eigenwaarde gelyk aan of groter as 1 is onttrek (Child, 1970). Daar is gebruik gemaak van die varimax-tegniek van ortogonale rotasie (Kaiser, 1958). Die resultaat is hoë positiewe faktorladings vir 'n paar veranderlikes op 'n bepaalde faktor met lae ladings vir die res van die veranderlikes.

Slegs drie faktore met 'n eigenwaarde groter of gelyk aan 1 kon onttrek word. Die drie faktore, wat beskryf is aan die hand van veranderlikes met 'n faktorlading hoër of gelyk aan 0,50, het gesamentlik 72,0%, en onderskeidelik 32,1%, 24,4% en 15,5% van die totale variansie verklaar.

Faktor 1, wat uit drie veranderlikes saamgestel is, naamlik (i) die vraag of 'n waarde-oordeel in die resensie uitgespreek word, (ii) die relatiewe klem op die rolprent se vermaaklikheids-waarde, en (iii) die oogpunt (resensent, kyker, of albei) waaruit die rolprent beoordeel is, kan beskryf word as *subjektiewe oordeel* van die resensent. Die faktor is 'n tabel 8.14 uiteengesit:

Tabel 8.14

Faktor 1: Subjektiewe oordeel

SAMESTELLENDEN VERANDERLIKES		Faktorlading
Nommer	Beskrywing	
V 12	Waarde-oordeel	0,67
V 15	Vermaaklikheids-waarde	0,64
V 18	Oogpunt van beoordeling	0,67

Die tweede faktor, wat uit twee veranderlikes saamgestel is, was moeiliker om te beskryf. Die veranderlikes van (i) medium en (ii) bedoeling van regisseur, dui egter, veral as gelet word op die hoë lading van eersgenoemde, op die invloed van die medium waarin die resensie verskyn op die aard en inhoud daarvan.

Tabel 8.15

Faktor 2: Effek van medium

SAMESTELLEDE VERANDERLIKES		Faktorlading
Nommer	Beskrywing	
V 1	Medium	0,75
V 10	Bedoeling van regisseur	0,57

Faktor 3, wat saamgestel is uit (i) die hoeveelheid feitelike inligting wat oor die rolprent gegee word, en (ii) die relatiewe belangrikheid van die verhaal, kan beskryf word as *Agtergrond van Rolprent*.

Tabel 8.16

Faktor 3: Agtergrond van rolprent

SAMESTELLEDE VERANDERLIKES		Faktorlading
Nommer	Beskrywing	
V 5	Feitelike inligting	0,62
V 8	Verhaal	0,54

Samevattend kan gesê word dat die veranderlikes wat in werklikheid verband hou met die sentrale aard van die rolprent as kuns- en vermaakverskynsel, almal relatiewe lae faktorladings behaal het. Daarenteen staan die veranderlikes wat wel betekenisvol bygedra het tot die beskrywing van die drie faktore, meesal periferaal tot die rolprent as verskynsel. Dié resultate bevestig die vermoede dat daar in die meeste resensies geen identifiseerbare metodiek of 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik word nie. Indien dit wel die geval was, sou die bogenoemde 'sentrale' veranderlikes 'n baie groter bydrae tot die faktore gelewer het.

Dié resultate moet egter steeds gesien word in die lig van die feit dat daar meer resensies van resensente as kritici in die steekproef teenwoordig was.

Vergelyking tussen Suid-Afrikaanse en buitelandse spesialiseringstydskrifte

Die rolprentresensies in buitelandse vaktydskrifte het deurgaans meer volledig as dié in binnelandse vaktydskrifte voorgekom. Dié eksterne geldigheid van hierdie gevolgtrekking is egter nie bo verdenking nie, aangesien van 'n baie beperkte steekproef in albei gevalle gebruik gemaak is.

Volledigheidshalwe word die belangrikste verskille gegee. Tabel 8.17 toon die verskil in twee subkategorieë van toeganklikmaking van die rolprentboodskap deur die kritici in die twee tipes spesialiseringstydskrifte aan. Die twee subkategorieë is die aantoning van die regisseur se *bedoeling* met die rolprent en die uitwys van spesiale *tegnieke* wat deur die regisseur in die rolprent aangewend word.

Tabel 8.17

Toeganklikmaking: binne- en buitelandse spesialiseringstydskrifte

TOEGANKLIK= MAKING	S.A. SPESIALISERINGS= TYDSKRIF				BUITELANDSE SPESIALISE= RINGSTYDSKRIF			
	Bedoeling		Tegnieke		Bedoeling		Tegnieke	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Geen	15	15	9	45	3	15	7	35
Volledig	2	10	6	30	10	50	13	65
Onvolledig	3	15	5	25	7	35	0	0
Σ	20	100	20	100	20	100	20	100

Die buitelandse tydskrif se grootste verspreiding kom by albei subkategorieë (*bedoeling* en *tegnieke*) onder die subkategorie, *volledig*, voor. Die grootste verspreiding by die Suid-Afrikaanse spesialiseringstydskrif is by die subkategorie *geen*. Op die vlak van toeganklikmaking van die rolprent in die rolprentresensie kan

dus aanvaar word dat die buitelandse vaktydskrif hoë prioriteit hieraan verleen.

By die motivering van 'n waarde-oordeel is die grootste verspreiding resensies vir beide binnelandse en buitelandse spesialiseringstydskrifte onder *volledig* beoordeel. Die persentasieverskil is: binnelandse tydskrif, 45% en buitelandse vaktydskrif, 95%. In die geval van laasgenoemde is dit opvallend dat dit byna al die resensies in die steekproef ingesluit het.

Tabel 8.18 toon 'n vergelyking tussen die *belangrikste doelfunksies* van rolprentkritici in Suid-Afrikaanse en buitelandse vaktydskrifte:

Tabel 8.18

Belangrikste funksie: binnelandse teenoor buitelandse resensies

MEDIUM	WYER BETEKENIS		VERMAAK		NIE AANGETOON	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
S.A. Spesialiserings-tydskrif	5	25	12	60	3	15
Buitelandse spesialiseringstydskrif	16	80	4	20	0	0

In 80% van die ontledings het rolprentresensies in buitelandse vaktydskrifte die diepere boodskap in die rolprent beklemtoon. By die Suid-Afrikaanse spesialiseringstydskrif was die grootste frekwensie by die vermaaklikheidswaarde van die rolprent.

BESPREKING

Die meeste resensies (64%) in die ondersoek, was van Amerikaanse oorsprong. Hieronder was die grootste genre-verspreiding in al die media behalwe die buitelandse spesialiseringstydskrif, die *drama*. In laasgenoemde was die *rikkie* (op twee persent na) die tweede grootste verdeling. Die beoordelingsteorie waaronder die

grootste aantal resensies - 36% - geressorteer het, was die *sensuele* raamwerk. Daarnaas volg die sosiologiese, met 25% en 'n kombinasie van teorieë met 'n verdere 22%. Die verdelings hier weergegee, het geen bepaalde verklarings andersins as blote toevalligheid nie. Gedurende die twee maande Julie en Augustus is byvoorbeeld 'n groot aantal gruwelrolprente geresenseer en vandaar 'n groot persentasie voorkoms van die sensuele beoordeelingsteorie.

Die bespreking en interpretering van die resultate word aan die hand van die werkshipoteses gedoen:

Rolprentresensente konsentreer meer op die verskaffing van feitlike inligting en agtergrondgegevens oor die rolprent as om 'n ontleding daarvan te gee.

Hierdie werkshipotese kan aanvaar word op grond van die beduidende (onderskeidelik $\chi^2 = 50,9$; $p = 0,00$ en $\chi^2 = 43,9$; $p = 0,00$) verskille tussen die verskaffings van *feitlike* en *agtergrondinligting* in die ses mediatipes. In albei gevalle het die resensente meer en vollediger inligting as die kritici verskaf. Die gevolgtrekking wat gemaak word, is dat die rolprentresensent in sy "beriggewing" oor, eerder as resensering van, die rolprent vollediger inligting verskaf, as wat 'n interpretasie, analisering en evaluasie, gegee word.

Die rolprentkritici is meer daarop ingestel om die rolprent in die resensie aan potensiële kykers toeganklik te maak.

In die voorgaande literatuurstudie is toeganklikmaking van die regisseur se rolprentboodskap as die primêre doelfunksie van die rolprentresensie geïdentifiseer. Daar is gestel dat toeganklikmaking 'n verskeidenheid van sake impliseer. In die operasionalisering van *toeganklikmaking* is in die inhoudsontleding beoordeel of die resensent/kritikus die rolprent in 'n bepaalde *genre* geplaas het, of die *ambisievlak* van die regisseur aangedui is en of spesiale *tegnieke* wat deur laasgenoemde aangewend is, uitgelig is. Daar word aanvaar dat indien die genoemde drie sake in die resensie behandel word, die beoordelaar

poog om die rolprent vir die potensiële kyker te interpreteer.

Die vergelykende verskille onder die drie subkategorieë van toeganklikmaking, sien opsommend soos volg daaruit: Die weekblad en die buitelandse spesialiseringstydskrif plaas die rolprent in onderskeidelik 95% en 85% van die gevalle in 'n bepaalde *genre*. Die hoogste verdeling van die persentasie resensies wat die *ambisievlak* van die regisseur aandui, is week- en spesialiseringsblaaie, elk met 50% gevalle en bylaes in weekblaaie met 25%. Ten opsigte van die uitwys van spesiale *tegnieke* in die vormgewende laag van die rolprent, het slegs die buitelandse spesialiseringsblad (in 65% van die gevalle) *volledig* daarin geslaag. Die volgende persentasieverdeling is 40% by die weekblad. Die res van die verspreiding is veel laer. Hierdie resultate is duidelik bevestigend van die gestelde werkshipotese.

Waarde-oordele word duideliker deur kritici as deur resensente gemotiveer.

Hierdie werkshipotese word ook as bewys aanvaar, aangesien die resultate toon dat, hoewel byna al die resensente en kritici in die verskillende media 'n volledige waarde-oordeel vel, motiveer met die resensente die oordele volledig. Die enigste uitsondering hier is die weeklikse bylae wat nie motiverings verskaf het nie.

Motiverings van waarde-oordele lei nie net tot 'n beter toeganklikmaking van die rolprent nie; dit het ook volgens, onder andere, Kinder (1972) 'n groot opvoedingswaarde. Om dié rede is evaluering deur sogenaamde ster-toekennings waardeloos.

Resensente beoordeel in 'n groter mate as kritici rolprente vanuit die potensiële kykers se oogpunt.

Vroeër is gestel dat indien die rolprentresensie vanuit die potensiële kykers se oogpunt plaasvind, dit 'n aanduiding van die beklemtoning van die vermaaklikheidswaarde van die rolprent is. Met ander woorde, die rolprent word beoordeel in terme van die vermaaklikheidspotensiaal wat dit vir die kykers inhou.

Uit die resultate blyk dat die dagbladresensente oorwegend vanuit hul *eie oogpunt* beoordeel (36%) het en in 21% van die gevalle is die vermaaklikheidswaarde van die rolprent beklemtoon deur die beoordeling vanuit die *potensiële kykers* se oogpunt te doen. Beide die spesialiseringblad en die weekblad het 'n nulpersentasie onder die subkategorie van die *kykers* se oogpunt aangetoon. Dié twee media se grootste verspreiding van evaluering is vanuit *beide* resensente en kykers se oogpunt gegee. Die grootste verdeling onder *nie een* se oogpunt was 60% in die geval van die bylaes.

Aangesien die verskille tussen die onderskeie mediatipes beduidend was, kan dié werkshipotese ook as bevestig beskou word.

Rolprentresensente beskou vermaak as die belangrikste doelfunksie in die resensie, terwyl kritici die aantoning van die diepere betekenis van die rolprent as die belangrikste beskou.

Aansluitend by die resultate soos by die vorige hipotese verkry, is gevind dat die belangrikste doelfunksie van die rolprentresensente in die onderskeie media waarin hulle publiseer die vermaaklikheidswaarde van die rolprent was, terwyl die beklemtoning van die rolprent se diepere strekking ten opsigte van die rolprentkritici geld het.

Die resultate is bevestigend van die gestelde werkshipotese en sluit ter selfde tyd aan by die literatuurstudie waarin teoreties gevind is dat die resensente meer geneig is om die rolprent in terme van die vermaaklikheidswaarde daarvan te beoordeel.

Uit die faktorontleding het dit duidelik geblyk dat daar in die 200 rolprentresensies wat beoordeel is, nie deur die beoordelaars van 'n standaard beoordelingsraamwerk gebruik gemaak is nie. Daar moet in gedagte gehou word dat, hoewel die beoordelings van beide kritikus en resensente saamgegroepeer is, laasgenoemde op grond van getalle oorheersend was. Hierdie resultate is bevestigend van die vermoede dat die standaard van rolprentbeoordeling in Suid-Afrika in vergelyking met minstens Brittanje

en Amerika relatief laag is.

In die derde indeling van die *Boodskap*-ondersoek is hierdie standaard verskil tussen binnelandse en buitelandse resensies trouens juis uitgewys. Hoewel op klein skaal, is duidelik aangetoon dat die standaard van rolprentbeoordelings in Suid-Afrikaanse spesialiseringstydskrifte baie laer is as dié in buitelandse vaktydskrifte. Ten opsigte van die faktore van rolprenttoeganklikmaking, te wete die motivering van 'n waardeoordeel, en die belangrikste funksie van die rolprent, het die binnelandse resensies swakker vertoon as die buitelandse resensies.

GEVOLGTREKKING

Rolprentresensente konsentreer meer op die verskaffing van feitelike en agtergrondinligting as op die volledige toeganklikmaking van die rolprent. Rolprentkritici motiveer duideliker 'n waardeoordeel terwyl resensente geneig is om ongemotiveerde waardeoordele te vel. Laasgenoemde "vertaal" eerder die rolprent in terme van die vermaaklikheidswaarde daarvan vir die koerant- en massatydskriflesers en om dié rede word die beoordeling van die potensiële kykers se kant gedoen. Rolprentbeoordelings wat deur die kritici geskryf is, het eerder die sosiale waarde van die rolprent beklemtoon.

Gegewe dat al die gestelde werkshipoteses as bewys beskou is, word tot die gevolgtrekking gekom dat daar wel soos teoreties in hoofstuk drie aangedui, 'n dilemma ten opsigte van rolprentbeoordelings van die rolprentresensente en die kritikus is. Laasgenoemde se standaard van resensering is hoër aangesien daarin geslaag word om die rolprent in die resensie aan die potensiële kyker toeganklik te maak, deurdat die rolprent geïnterpreteer, ontleed, verklaar, en verduidelik word. Rolprentresensente gebruik kosbare ruimte vir die verskaffing van inligting (feitelik en agtergrond) rondom die rolprent, en evalueer die rolprente eerder in terme van die vermaaklikheidspotensiaal as die sosiale waarde daarvan.

Die gevolg van die praktiese uitvoering van die resesent en die kritikus se *houdings* teenoor, en tegnieke en metodes *toegepas* in rolprentresensering, is die skryf van 'n berig oor 'n rolprent wat vertoon word in die geval van die resesent, en 'n meer volwaardige resensie in die geval van die kritikus.

HOOFSTUK 9

ONDERSOEK III - ONTVANGER

DIE EFFEK VAN ROLPRENTRESENSIES

RASIONAAL

Vroeër is gestel dat die laaste ondersoek rondom die derde element in die kommunikasieproses, naamlik die *ontvangers*, gaan. Nadat die houding teenoor tegnieke en metodes van rolprentbeoordeling deur die *kommunikators* van die rolprentresensie in die eerste ondersoek bestudeer is, is in die tweede ondersoek 'n ontleding van die *boodskap* in die kommunikasieproses gedoen.

Ondersoek *Ontvanger* se primêre doelstelling is, om, deur 'n steekproef ontvangers van die resensieboodskap te trek, te bepaal wat die effek van die boodskap op die potensiële rolprentkykers is.

In hoofstuk drie is verwys na alternatiewe inligtingsbronne waardeer die rolprentpubliek, behalwe deur die koerantresensie, inligting oor die vertoning van 'n bepaalde rolprent kry. Die sekondêre doel van die ondersoek *Boodskap* is om te bepaal wat die verdeling van inligtingsverkryging uit dié ander bronne is.

Die derde doelstelling van dié ondersoek is om te bepaal wat die algemene rolprentpubliek se houding teenoor, die standaard van rolprentresensering in die Suid-Afrikaanse dagblaaie is.

ONDERSOEK

Prosedure

Persoonlike onderhoude is met behulp van 'n gestruktureerde vraelysskedule met 100 rolprentteatergangers by 'n teaterkompleks

is in die middestad van Johannesburg gevoer. Die teater, die Kine-sentrumkompleks, beskik oor drie instapteaters. Op die betrokke aand is onderskeidelik twee komedies en 'n drama in die kompleks vertoon. Die onderhoud is op Saterdag 7 November 1981 tydens die vroeë aandvertoning gevoer.

Vraelys

'n 5-item gestruktureerde vraelysskedule is in die onderhoud-voering gebruik. (Die vraelys se lengte is deur die vertoningsmaatskappy beperk, aangesien die ondersoek inbreuk op die teaterganger se tyd maak.) Die vyf items in die vraelys bestaan uit vrae oor die inligtingsbronne waaroor inligting oor die bepaalde rolprent verkry is, die aantal koerantresensies oor rolprente wat onder dié getal ressorteer, die algemene frekwensie van die lees van resensies en ook die beïnvloedingswaarde en standaard van rolprentresensies. Dié vraelys is in bylae C weergegee.

Steekproef

Die bepaalde teaterkompleks is gekies omdat dit (i) sentraal geleë te midde van die grootste konsentrasie rolprentteaters in Suid-Afrika, is, en (ii) omdat dit drie afsonderlike teaters bevat. Daar bestaan geen spesifieke rasionaal vir die keuse van die bepaalde vertoning waarby die ondersoek gedoen is nie.

Die steekproef van 100 rolprentkykers as respondente is op 'n toevallige basis in die ondersoek betrek.

Respondente

Die enigste vereiste ten opsigte van die 100 Re was dat dit nie kinders moes insluit nie. Aangenome dat die algemene rolprentpubliek relatief jonk is, is die skeidslyn op ongeveer 16 jaar geplaas. Die samewerking van die respondente was deurgaans baie positief. Daar was wel 'n 7% weiering op grond van 'n tydstekort. (Een hiervan was 'n Re wat nie Engels of Afrikaans magtig was nie.)

Onderhoudvoerders

Tien eerstejaardamesstudente in Kommunikasie van die Witwatersrandse Teknikon is opgelei om die persoonlike onderhoude te voer. Die onderhoude is voor die vertonings van die rolprente in die voorportaal van die teater gevoer.

HIPOTESES

Die volgende werkshipoteses is geformuleer:

- (i) 'n Oorwegende aantal potensiële rolprentkykers bekom inligting oor die vertoning van 'n bepaalde rolprent van ander inligtingsbronne as die rolprentresensies wat in koerante verskyn.
- (ii) Die persentasie rolprentkykers wat die *rolprentresensie* in koerante lees, is beduidend kleiner as dié wat in die kolomme kyk watter rolprente vertoon word.
- (iii) Die algemene rolprentkyker word nie dikwels deur rolprentresensies in koerante beïnvloed om 'n bepaalde rolprentvertoning by te woon nie.
- (iv) Die gemiddelde rolprentresensieleser beskou die standaard van rolprentresensies in koerante as laag.

STATISTIESE ONTLEDINGS

Die SPSS *Batch*-sisteem is gebruik om frekwensietabelle en kruistabelle van die data te trek.

RESULTATE

Die resultate van die ondersoek *Ontvanger* is aan die hand van die gestelde werkshipoteses gedoen:

Oorwegende aantal potensiële rolprentkykers bekom inligting oor die vertoning van 'n bepaalde rolprent van ander inligtingsbronne as die rolprentresensies wat in koerante verskyn.

Die verspreiding van die bronne waaroor inligting oor die ver-

toning van die bepaalde rolprente, soos in dié ondersoek betrek, word in tabel 9.1 aangetoon:

Tabel 9.1
Inligtingsbronne oor die rolprente

MEDIUM	FREKWENSIE	
	<u>n</u>	%
Koerant	72	72
Televisie	7	7
Radio	3	3
Vriend(in)	5	5
Plakkaat	5	5
Tydskrif	4	4
Lokfilm	3	3
Geen	1	1
Σ	100	100

Hierdie tabel is op die oog af misleidend. Hiervolgens het 72% Re inligting oor die bepaalde drie rolprente soos in die steekproef betrek, in 'n dagblad verkry. Die oorblywende 28% het inligting van ander bronne, soos televisie, plakkaat en vriende, bekom. Van die 72% verspreiding Re wat inligting in die koerant verkry het, is egter 'n verdere verdeling tussen rolprentresensies oor die bepaalde rolprente en advertensie-kolomme oor rolprentvertonings. Hierdie verdeling is 20% rolprentresensies en die alternatiewe inligtingsbronne. Die verdeling word in tabel 9.2 uiteengesit:

Tabel 9.2
Verdeling van inligting in koerante

PLEK	<u>n</u>	%
Advertensie	62	62
Resensie	20	20
N.v.t.	18	18
Σ	100	100

Uit dié resultate word dié gestelde hipotese as bevestig beskou.

Die persentasie rolprentkykers wat die rolprentresensie in koerante lees, is beduidend kleiner as dié wat in die kolomme kyk watter rolprente vertoon word.

Hierdie werkshipotese moet ook as aanvaar beskou word, aangesien in die voorgaande resultate reeds aangetoon is dat die verspreiding advertensielesers teenoor resensielesers onderskeidelik 62% teenoor 20% is. 18% van die R_e is verdeel onder die verskillende ander inligtingsbronne. Die verskille tussen die drie kategorieë is beduidend : $\chi^2 = 1,52$; $p = 0,40$.

Die verspreiding R_e waarvan onderskeidelik 62% resensies en 20% advertensies lees, word in die subkategorieë van lees (*altyd*, *soms* en *nooit*) in tabel 9.3 uiteen gesit:

Tabel 9.3

Die lees van rolprentresensies teenoor advertensies

AARD	FREKWENSIE						Σ	
	Altyd		Soms		Nooit			
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Advertensie	19	55,9	33	65,5	10	71,4	62	100
Resensie	9	26,5	9	17,3	2	14,3	20	100
N.v.t.	6	17,6	10	17,2	2	14,3	18	100

Die persentasie-aanduidings geld telkens ten opsigte van die totale aantal R_e en nie net tot die aantal in die subkategorie nie. Uit Tabel 9.3 is dit duidelik dat 'n aantal rolprentkykers wat koerante lees, veel kleiner is as dié wat in die kolomme kyk watter rolprent vertoon word.

Die frekwensie van die lees van spesifiek rolprentresensies in dagblaaie sien soos volg daaruit. 34% R_e lees *altyd*, 52% *soms*

en 14% *nooit* rolprentresensies in koerante nie.

Die algemene rolprentkyker word nie dikwels deur rolprentresensies in koerante beïnvloed om 'n bepaalde rolprentvertoning by te woon nie.

Verspreiding van die effek van die rolprentresensie op al die potensiële rolprentkykers is soos volg: onder die subkategorie *altyd*: 23% , *soms* 45% en *nooit* 32%. Die verhouding hiervan teenoor dié van die advertensie van 'n rolprent in 'n koerant is in tabel 9.4. aangetoon:

Tabel 9.4

Die effek van die rolprentresensie teenoor die -advertensie

AARD	INVLOED					
	Altyd		Soms		Nooit	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Advertensie	13	21	28	45,2	21	33,9
Resensie	5	25	9	45	6	30
N.v.t.	5	27,8	8	44,4	5	27,8

Die resultate in tabel 9.4 is dus bevestigend van die gestelde werkshipotese.

Die gemiddelde rolprentresensieleser beskou die standaard van rolprentresensies in koerante as laag.

Die laaste werkshipotese word ook aanvaar, aangesien 54% van dié Re die standaard van dagbladresensies as laag beskou het. Die res (46%) was van mening dat die standaard hoog is.

BESPREKING

Aangesien die steekproef van ondersoek *Ontvangers* in verhouding tot die massa rolprentkykers gesien, baie klein is, word geen

pretensie gemaak om tot algemeen geldende gevolgtrekkings te kom nie. Daar kan egter, soos vroeër gemeld, aanvaar word dat rolprentkykers in die Johannesburg-gebied ten minste *verteenwoordigend* van die meer ingeligte groep van alle rolprentkykers behoort te wees.

In hoofstuk drie is gestel dat rolprentresensente inligting oor 'n bepaalde rolprent van verskillende ander inligtingsbronne behalwe die resensie verkry. Interpersoonlike kommunikasie tussen vriende wat dieselfde rolprentsmaak openbaar; die reklameveldtog waaronder plakkate, radio- en televisieadvertensies ressorteer; en so meer, is enkele van dié bronne. Uit die resultate het geblyk dat die advertensiekolomme in die koerant verreweg die grootste bron van inligting was.

Hoewel die koerantadvertensie die grootste inligtingsbron was, word slegs 21% van dié lesers *altyd* deur dié advertensies beïnvloed om 'n bepaalde rolprent te sien. Die rolprentresensies in die dagblaai - wat as die tweede grootste inligtingsbron deur die ondervraagde Re aangedui is - se beïnvloedingswaarde is insgelyks laag: 25% van die 20% Re word *altyd* deur die resensie beïnvloed.

Wanneer die vraag gevra word oor hoekom die effek van die rolprentresensies in dagblaai so laag is, kan dit nie anders nie as om dit aan 'n lae standaard toe te sê nie. Uit die ondersoek blyk dan ook dat 'n oorwegende aantal proefpersone (54%) die standaard van die rolprentresensies in koerante as laag beskou.

GEVOLGTREKKING

Die gevolgtrekking waartoe gekom word, is dat die rolprentresensente wat sy/haar beoordelings in dagblaai skryf, nie daarin slaag om die boodskap van die regisseur aan die potensiële kykers toeganklik te maak nie. In plaas daarvan om die rolprent te ontleed en te evalueer word die standaard van die resensie verlaag deur 'n blote berig oor die vertoning van 'n

bepaalde rolprent. In die berig word dikwels ook net 'n ongemotiveerde smaak-oordeel van die resensent self gevel. Die gevolg hiervan is dat min potensiële rolprentkykers die standaard van die rolprentresensies in die koerant hoog ag; min kykers lees dit en min word deur die resensie beïnvloed.

Hierdie dilemma van 'n lae standaard rolprentresensies in die dagblaaie kan grootliks teë gewerk word deur die implementering van die voorgestelde vierstap-proses van Boggs (1978). Hiervolgens kan bepaal word watter beoordelingsteorie in die beoordeling van 'n rolprent gebruik moet word. Binne die geselekteerde teorie of teorieë kan die resensent aan die hand van eie geformuleerde indikatore 'n objektiewe beoordeling van die rolprent doen.

HOOFSTUK 10

GEVOLGTREKKING, BESLUIT EN AANBEVELINGS

INLEIDING

Die doel van die rolprentresensie is, vanuit 'n kommunikasiekundige perspektief, om die rolprentboodskap van die regisseur aan die potensiële rolprentkykers as ontvangers *toeganklik* te maak. In dié tussenstadium van toeganklikmaking in die proses van rolprentkommunikasie, gebruik die rolprentresensent sy/haar kundigheid oor die rolprent as medium en as fenomeen om 'n ontleding, interpretering en 'n waardeoordeel te maak.

Twee tipe rolprentbeoordelaars skryf rolprentresensies: die *resensent* wat verbonde is aan 'n dagblad of massatydskrif en die *kritikus* wat meestal in media soos die gespesialiseerde tydskrif of in die weekblaaie publiseer.

Baie en goeie rolprente word egter dikwels deur dié beoordelaars wangeresenseer deurdat veral twee groot resenseringsfoute begaan word: (i) ambisievlak van die rolprent word oor- of onderskat en (ii) die rolprent word beoordeel aan die hand van kriteria wat nōg by die aard nōg by die inhoud van die rolprent onder bespreking pas.

Rolprente kan verder op twee maniere beoordeel word: *naïewelik* deur die blote onbevraagtekende ervaring van die rolprent, of *krities* deurdat 'n ontleding en interpretering van die rolprent gemaak word nadat die regisseur se bedoeling met die rolprent in aanmerking geneem is. Eersgenoemde is 'n besliste subjektiewe metode van rolprentresensering terwyl laasgenoemde 'n meer objektiewe beoordeling ten doel het.

Om hierdie foutiewelike en subjektiewe resensering teë te werk, kan die rolprentresensent aan die hand van Fisher (1978) se vier perspektiewe van die boodskap in die massakommunikasieproses, bepaal watter deel van die boodskap beklemtoon word. Met hierdie kennis ingewin, kan hy/sy bepaal volgens watter teoretiese beoordelingsraamwerk die rolprent onder bespreking beoordeel moet word. Binne elke beoordelingsraamwerk behoort 'n aantal indikatore te bestaan waarvolgens die rolprent beoordeel kan word. Die vasstelling van die korrekte beoordelingsraamwerk word vergemaklik deur die vasgestelde vierstap-proses van Boggs (1978) wat gevolg kan word.

Indien hierdie werkswyse gevolg word, behoort 'n objektiewe, en beslis meer wetenskaplike, rolprentresensie as toeganklikmaking van die rolprentboodskap die gevolg te wees.

GEVOLGTREKKING

In die huidige studie is egter gevind dat daar 'n hoë mate van diskrepansie tussen die *funksie* van die rolprentresensie en die *aard* daarvan in die Suid-Afrikaanse media bestaan. Die Suid-Afrikaanse rolprentresensies in die studie betrek, het duidelik nie aan die primêre funksie van toeganklikmaking voldoen nie.

Daar bestaan 'n definitiewe verskil tussen die twee tipe rolprentbeoordelaars: die *resensent* en die *kritikus*. Dié verskille is gemanifesteer in die twee tipe beoordelaars se *houdings* ten opsigte van die metodes en tegnieke van rolprentresensering; in die *uitvoering* van dié metodes en tegnieke; en gevolglik uiteindelik ook in die *standaard* en gehalte van hul beoordelings. Rolprentresensente se standaard is laer in verhouding tot die van die kritikus en ook meer subjektief van aard. Die omgekeerde geld ten opsigte van die kritici se

standaard van resensering terwyl hul beoordelings in vergelyking ook meer na die objektiewe kant neig.

Gepaardgaande hiermee is twee kardinale bevindinge ten opsigte van die standaard van rolprentresensies van beide die resensent en die kritikus in Suid-Afrika gemaak: (i) In die media met die hoogste standaard van rolprentbeoordelings (die spesialiseringstydskrifte) is die standaard steeds laer as dié van buitelandse rolprentresensies in die ooreenstemmende media. (ii) 'n Oorwegende aantal kykers in 'n steekproef ondervraagde rolprentkykers beskou die standaard van rolprentresensies in die dagblaaie as laag.

BESLUIT

Die besluit waartoe na afloop van die studie gekom is, is voordie-handliggend: die standaard van rolprentresensering in Suid-Afrika moet verhoog word. Hierdie besluit kan op veral drie maniere geoperasionaliseer word: (i) Rolprentresensering moet as 'n *opvoedingstaak* gesien word, (ii) rolprentresensente en -kritici moet *opgelei* word en (iii) oorweging moet geskenk word aan die rol van rolprentresensent as kwalitatiewe *navorsers*.

Rolprentresensering as opvoedingstaak

By die doeloriëntering van hierdie studie (in hoofstuk een) is genoem dat die rolprentresensie in sy funksie van toeganklikmaking van die boodskap 'n belangrike bydrae tot mediageletterdheid en spesifiek tot oudiovisuele geletterdheid kan maak.

Die rolprentresensent speel ook 'n verantwoordelike rol in die bevordering van die rolprent as kuns (Bobker, 1969); die verbetering van die publiek se rolprentsmaak (Emery, e.a., 1975) en die verhoging van rolprentwaardering.

Fourie (1981) beklemtoon die rolprent se artistieke waarde. Hy koppel die rolprent as kunsverskynsel aan die kulturele funksie van die rolprent. Binne hierdie konteks bepleit hy in 'n onlangse studie oor die Suid-Afrikaanse rolprent-wese in opdrag van die Departement van Nywerheidswese dan ook 'n beter subsidiebeleid vir die Suid-Afrikaanse rolprent: "Binne die raamwerk van 'n kultuurbeleid moet dit gepaard gaan met 'n begeerte en wil om die publiek op te voed om sy kunste te kan waardeer, sodat die kunste vir die publiek toeganklik, verstaanbaar en sinvol is" (p. 20).

Youngblood (1970) het bepaalde sienswyses oor die opvoedings-taak van die rolprent. Een hiervan is sy siening oor die noodsaaklikheid van 'n uitgebreide rolprenttaal. Hy waarsku egter daarteen dat winsgeoriënteerde kommersiële ontspanning nie bevorderlik vir die opvoedingstaak is nie: "Commercial entertainment works against art, exploits the alienation and boredom of the public, by perpetuating a system of conditioned response to formulas" (p. 59). Kuns en opvoeding vind in die woorde van Youngblood (1970) beter aansluiting met mekaar: "Commercial entertainment not only isn't creative, it actually destroys the audience's ability to appreciate and participate in the creative process" (p. 59).

In sy taak om die rolprentpubliek op te voed, behoort die resensent nie die potensiële rolprentkykers na of weg van die rolprentteater te lei deur bloot 'n smaakoordeel te vel nie, maar is sy/haar taak juis om motiverings vir waarde-oordele te gee. Kinder (1972) stel dit soos volg: "Hence, declarations of value ('the picture of the year!!', 'good but not great', 'absolutely worthless!') are far less meaningful than descriptive reasons given to support the judgment" (p. 8).

Marais (1980) beskou die skryf van 'n resensie as 'n gespesialiseerde handeling waarin teorie, praktyk en navorsing belangrik is. Volgens hom moet die resensie, wetenskaplik gesien,

op minstens drie vlakke verantwoordbaar wees; naamlik: "(i) ten opsigte van die relevante teorieë wat op die gebied van die geresenseerde verskynsel bestaan; (ii) ten opsigte van die medium waarin die resensie as verskynsel voorkom, bv. op televisie.., en (iii) ten opsigte van die vereistes van die medium waarin die resensie verskyn, bv. koerant (oggend of middag of naweek?)..." (p. 1). Om hier toe in staat te wees, moet die rolprentresensent oor sekere vaardighede en vermoëns beskik.

Hierdie vaardighede kan òf deur "trial and error"-metodiek deur jarelange ondervinding verkry word òf deur formele opleiding:

Opleiding aan rolprentbeoordelaars

Is dit werklik nodig dat rolprentresensente wat vir die dagblaaie skryf, opgelei moet word? In die beantwoording van dié vraag, is 'n kort uiteensetting van verdere vereistes wat aan die rolprentresensent gestel word, gegee:

(i) 'n Deeglike kennis van die rolprent as medium. Geen musiekresensent sal dit waag om 'n musiekkonsert te beoordeel sonder dat hy deeglik in musiek onderlê is nie. Net so, behoort die rolprentresensente ook oor 'n kennis van die medium te beskik. "... the more one knows about these (film) techniques, the easier it is to appreciate what a film is attempting, to communicate and to judge its significance to the viewer himself" (De Nitto, 1975, p. 5).

(ii) 'n Kennis van die medium waarin die resensie verskyn. Die rolprentresensent behoort ook kennis te dra van die medium waarin sy/haar resensie verskyn. Hetsy die medium die dagblad, weekblad of op uitnodiging, in massa- of vaktydskrif is.

(iii) Beskouing van die rolprent as kuns. Dié vereiste sal voorkom dat alle rolprente as synde bloot vermaak geresenseer

word. Sodoende sal die resensie nie verval in 'n blote beriggewing oor 'n rolprent wat vertoon word nie.

(iv) 'n Kennis, begrip en waardering van ander kunsvorme.

Hedendaagse rolprente verwys baie - vanweë hulle komplekse aard - na die ander kunste. Om die bepaalde rolprent onder bespreking ten volle te kan verstaan, (met die oog daarop om 'n waarde-oordeel te vel), word van die resensent verwag om ook 'n basiese kennis van musiek, die beeldende kunste, die letterkunde, die teater, ens., te hê. "Ideally the film critic should possess a variety of skills" (Jinks, 1971, p. 2).

So toegerus, kan die resensent sy taak volbring. Volgens Marais (1980) omvat die taak die ontwikkeling van 'n wetenskaplike werkswyse waarvolgens feitlike en kunsverskynsels gegee kan word.

Hierdie standpunt lei tot die derde moontlike metode om die standaard van die Suid-Afrikaanse rolprentresensering te verhoog:

Rolprentresensent as navorser

Marais (1980b) sien alle menslike kommunikasie as empiriese navorsing op 'n sekere vlak. Aan al die kriteria van wetenskaplike navorsing hoef nie in die geval van die alledaagse lewe voldoen te word nie. In sy mees elementêre vorm bestaan navorsing daaruit dat die navorser (i) inhoudsontleding op die fenomeen onder bespreking doen, of (ii) vraelyste oor die fenomeen aan proefpersone onderwerp waarop laasgenoemde reageer.

Indien die rolprentresensent gebruik maak van die voorgestelde beoordelingsraamwerke en hulle binne die konteks van Fisher (1978) se vier perspektiewe ontleed (soos in hoofstuk ses gestel), voldoen hy/sy sekerlik in die breë sin aan die eerste

vereiste van wetenskapsbeoefening, naamlik navorsing op die vlak van inhoudsontleding. Sou die rolprentresensent soos 'n presisiejoernalis te werk gaan en 'n steekproef rolprentkykers trek en dan meningsopnames oor die rolprent maak, sou hy vir die tweede vorm van navorsing kon kwalifiseer. Met betrekking tot laasgenoemde is daar egter twee voorbehoude: Elektroniese hulpmiddels is tans nie sō algemeen beskikbaar vir die vinnige insameling en verwerking van sulke data nie. En in die tweede plek moet daarteen gewaak word dat massasmaak as kriterium vir goeie rolprente geld. Samehangend hiermee is die kwessie van loketinkomste: die rolprent wat 'n lokettreffer is, is nie noodwendig 'n goeie rolprent nie!

Ten opsigte van die standpunt van rolprentresensent as navorser moet die eerste vertrekpunt die volgende wees: rolprentbeoordelings moet volgens objektiewe, geopenbaarde en bekende standarde geskied. Met die uiteensetting van kwalitatiewe ontleding as funksionele deel van die kommunikasieproses, en die rolprent as 'n eiesoortige kommunikasievorm, is daar aangetoon dat daar wel sulke standarde bestaan. Hiervolgens behoort verskillende resensente 'n min of meer eenvormige resensie oor dieselfde rolprent te skryf. Interne geldigheid word dan hierdeur ook verseker. Rolprentresensies is dan objektiewe beskrywings en evaluerings van die rolprent eerder as subjektiewe refleksies van die resensent se ervaring.

Hierdie metode van rolprentbeoordeling vereis dat rolprentresensente hulleself moet oplei ten opsigte van die objektiewe kriteria waarvolgens 'n rolprent beoordeel kan word.

Die tweede vertrekpunt kan dan wees dat die resensente daarvan bewus moet wees dat die moontlikhede van ander wetenskaplike metodes van navorsing - waarvan presisiejoernalistiek sekerlik die algemeenste is - moontlik vir hulle bruikbaar en toepaslik kan wees.

AANBEVELINGS

Die aanbevelings wat na afloop van die studie gemaak word, is die volgende:

- Die aanmoediging van nouer kontak tussen teoretici en kritici aan die een kant en rolprentvervaardigers aan die ander kant. Tomaselli (1980a) voer die volgende rede aan vir 'n huidige gebrek aan samesprekings tussen dié twee groepe: "Crossfertilization of ideas does not occur since few producers are concerned with aesthetic quality and are hostile to criticism of any kind" (p.41).
- Finansiële steun deur die rolprentbedryf vir studies soortgelyk aan die huidige studie om op 'n nog meer verteenwoordigende grondslag die aard en standaard van rolprentresensering in Suid-Afrika te bepaal.

Die rolprentbedryf se belang in rolprentresensering kan nie geïgnoreer word nie. Behalwe vir die ooglopende finansiële belang wat die rolprentvervaardigers en verspreiders òf wen òf verloor deur onderskeidelik positiewe en negatiewe resensies, kan die rolprentbedryf nog verdere voordeel uit hoë standaard rolprentresensies trek: Die resensie voed die rolprentkykers op, hulle ervaar die rolprent dieper en verstaan dit beter en eis gevolglik beter rolprente vir die toekoms. Sodoende word 'n kritiese rolprentpubliek met 'n gemotiveerde smaak gekweek.

- Die daarstelling van 'n groter aantal spesialiseringstydskryfte ten einde aan beide die resensent en rolprentkritikus groter publikasieruimte te verskaf. (Soos gestel, verhoed niks die resensent om die formulering van sy resensie aan te pas by die medium waarin dit verskyn nie. Die enigste voorwaarde is 'n deeglike kennis ten einde 'n hoë standaard beoordeling te formuleer.)

- Die fasilitering van die rolprentresensente se taak in die dagblaaie. Hier kan 'n verskeidenheid van veranderings plaasvind: Meer geleentheid vir die spesialisering in slegs rolprentresensering en verwante kunsverskynsels kan gegee word; meer kolomruimte vir die plasing van rolprentresensies kan toegestaan word; 'n groter bewuswording van die rolprent as 'n selfstandige *kunsverskynsel* en nie net 'n blote vermaaklikheidsvorm, kan gekweek word; ensovoorts.
- Die daarstelling van 'n leerstoel in rolprentopleiding aan 'n tersiêre instelling is nie ondenkbaar nie. Aansluitend hierby behoort behoorlik gefundeerde kursusse by diesulke inrigtings aangebied word.

Fourie (1981) sluit aan by die noodsaaklikheid van die instelling van formele opleiding in die rolprent as medium. Volgens hom behoeft die rolprentbedryf in Suid-Afrika vakmanskap wat desnoods teweeg gebring kan word deur die stigting van 'n nasionale filmskool: "... (met vakmanskap word nie net 'n tegniese kennis van die medium bedoel nie, maar veral ook 'n teoretiese agtergrond oor die waarde en strukture van die medium as kommunikasiemedium en as kunsvorm" (p. 21).

In die laaste instansie word die hoop uitgespreek dat hierdie studie 'n bydrae tot die verhoging van die standaard van rolprentresensering in Suid-Afrika kan lewer.

VERWYSINGS

- Adler, R. (1969) A Year in the Dark; Journal of a Film Critic 1968-1969. New York: Random House.
- Andrew, J.D. (1976) The Major Film Theories; an Introduction. Londen: Oxford University Press.
- Arnheim, R. (1958) Film as Art. Londen: Faber and Faber.
- Artaud, A. (1958) The Theater and Its Double. New York: Grove Press.
- Balázs, B. (1952) Theory of the Film. New York: Dover.
- Bardèche, M. (1970) The History of Motion Pictures. New York: Arno.
- Barthes, R. (1972) Critical Essays. Evanston: Northwestern University Press.
- Barthes, R. (1979) Mythologies. Londen: Granada Publishing.
- Bazin, A. (1967) What is Cinema? Vertaal deur Hugh Gray, Berkeley: University of California Press.
- Bazin, A. (1971) What is Cinema? Volume II. Los Angeles: University of California Press.
- Beilenhof, W. (1974) Poetiek des Films. München: Wilhelm Fink Verlag.
- Berlo, D.K. (1960) The Process of Communication. San Francisco: Rinehart Press.
- Block, R. (1970) Not Theatre, Not Literature, Not Painting. In L. Jacobs (Red.) Introduction to the Art of Movies. New York: Octagon Books, pp. 101-106.
- Blumer, H. (1969) Symbolic Interaction: Perspective and Method. Englewood Cliffs, New York: Prentice-Hall.
- Bobker, L.R. (1977) Elements of Film. New York: Harcourt, Brace, Janovich.
- Boggs, J.M. (1978) The Art of Watching Films: A Guide to Film Analysis. Menlo Park, Kalifornië: Benjamin/Cumonings.
- Botha, R. (1972) Bronnegids vir toneel, ballet, rolprent en hoorspele, Deel I, 1970. Pretoria: RGN.
- Botha, R. (1974) Bronnegids vir toneel, ballet, rolprente en hoorspele, Nuwe reeks, Deel II, 1971. Pretoria: RGN.

- Botha, R. en Viljoen, W. (1977) Bronnegids vir toneel, ballet, rolprente en hoorspele, Deel IV, 1973. Pretoria: RGN.
- Brecht, B. (1964) Brecht on Theatre. Vertaal deur John Willett, New York: Hill and Wang.
- Burd, G. (1978) Social Science Methods as Precision Journalism and Urban Functions in Preventive Journalism - New Reportorial Perspectives in Teaching Communication. Ongepubliseerde referaat, Community College Social Science Association, St. Louis: VSA.
- Burgin, V. (1975) Photographic Practice and Art Theory, Deel III. Studio International, Aug. 1975, 42-44.
- Burns, E. en T. (1973) Sociology of Literature and Drama; Selected Readings. Batimore: Penguin.
- Canby, V. (1972) Hitchcock: The Agony is Exquisite. New York: The New York Times Company.
- Casebier, A. (1976) Film Appreciation. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Cassata, M.B. en Asante, M.K. (1979) Mass Communication; Principles and Practices. New York: MacMillan.
- Cavell, S. (1971) The World Viewed; Reflections on the Ontology of Film. New York: Viking Press.
- Child, D. (1970) The Essentials of factor analysis. Londen: Holt, Rinehart and Winston.
- Citizen, The. (1981) Rolprentresensie: Fascinating study of gypsy life. Donderdag, 6 Augustus.
- Culkin, J.M. en Schillaci, A. (Reds:) (1970) Films Deliver. New York: Citation Press.
- Culler, J. (1976) Saussure. Londen: Fontana.
- Dale, E. (1933) How to Appreciate Motion Pictures. New York: MacMillan.
- De Beer, A.S. (1980) Qualitative Research in Journalism - Friend or Foe? Communicare, 1(1), 10 - 23.
- De Nitto, D. en Herman, W. (1975) Film and the Critical Eye. New York: MacMillan.
- Dick, B.F. (1978) Anatomy of Film. New York: St. Martin's Press.

- Du Toit, K.W. (1972) Enkele Sielkundige aspekte van die rolprent as werwingsmedium. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Pretoria: Unisa.
- Eisenstein, S. (1947) The Film Sense. New York: Harcourt, Brace and World.
- Eisenstein, S. (1963) Film Form. Londen: Dennis Dobson
- Ekman, P. en Friesen, W.V. (1969) The Repertoire of Non-verbal Behavior: Categories, Origins, Usage and Coding. Semiotica, 1, 49 - 98.
- 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, vierde uitgawe.
- Fauconnier, G. (1975) Mass Media and Society. Leuven: Universitaire Pers.
- Fell, J.L. (1975) Film: An Introduction. New York: Praeger Publications.
- Fisher, B.A. (1978) Perspective on Human Communications. New York: MacMillan.
- Fiske, J. en Hartley, J. (1978) Reading Television. Londen: Methuen.
- Fourie, H.P. (1977) Die rol van suggestie by filmoortuigings-kommunikasie. Ongepubliseerde proefskrif. Pretoria: Unisa.
- Fourie, P.J. (1978) Beelde teen apartheid: 'n Semiologiese analise van die retoriese werking in die fotoportefeulje: "Southern Africa - the imprisoned Society". Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Potchefstroom: P.U. vir CH0.
- Fourie, P.J. (1981) Hoe kan die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf uit sy verknorsting gered word? Rapport, 81.06.21, p. 20.
- Frieman, W.E. (1981) The Rhetoric of the Visual Cinematographic Image. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pretoria: Unisa.
- Giannetti, L.D. (1976) Understanding Movies. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, tweede uitgawe.
- Grierson, J. (1971) Grierson on Documentary. New York: Praeger.

- Groenewald, H.J. (1979) Ontmoeting in Interpersoonlike Kommunikasie met toespitsing op Interkulturele kommunikasie. Ongepubliseerde proefskrif, Bloemfontein: UOVS.
- Guirand, P. (1971) Semiology. Londen: Routledge & Kegan Paul.
- Hiebert, R.E., et al. (1975) Mass Media. New York: David Mc Kay.
- Holsti, O.R. (1969) Content Analysis for the Social Sciences and Humanities. Reading, Massachusetts: Addison-Wesley.
- Hur, K.K. en Robinson, J.P. (1978) The Social Impact of "Roots". Journalism Quarterly, 55, 19 - 24.
- Hurt, J. (1974) Focus on Film and Theatre. New Jersey: Prentice-Hall.
- Jacobson, R. (1960) Style in Language. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Jansen, N. (1981) Ortega en Kierkegaard: 'n Metodologie vir die ontleding van die rolprent as uitdrukkingswyse, Deel I. Communicatio, 7(1), 2 - 13.
- Jarvie, I.C. (1970) Towards a Sociology of the Cinema. Londen: Routledge and Kegan Paul.
- Jinks, W. (1971) The Celluloid literature: Film in the Humanities: Beverly Hills: Glenco Press.
- Johnson, L.F. (1974) Film Space Time Light and Sound. New York: Holt, Rinehart and Winston.
- Kael, P. (1966) I Lost It at the Movies. New York: Bantam Books.
- Kael, P. (1973) Deeper into Movies. Boston: Little, Brown and Company.
- Kael, P. (1976) Reeling. New York: Warner Books.
- Kindem, G.A. (1979) Peirce's Semiotic and Film. Quarterly Review of Film Studies, 4(1), 61 - 70.
- Kinder, M. en Houston, B. (1972) Close-up: A Critical Perspective on Film. New York: Harcourt, Brace, Javanovich.
- Kitses, J. (1969) Horizons West. Londen: Thames and Hudson.
- Kracauer, S. (1960) Theory of Film: The Redemption of Physical Reality. New York: Oxford University Press.

- Krippendorff, K. (1970) On Generating Data in Communication Research. Journal of Communication, 20, 24- 269.
- Kuleshov, L. (1941) The Principles of Film Direction. Moskou.
- Kulëshov, L. (1975) Kuleshov on Film. Berkeley: University of California Press.
- Leibowitz, F. en Jeffress, L. (1981) The Shining. Film Quarterly, XXXIV(3), 45 - 51.
- Le Roux, A.I. (1980) Beligtingskodes in fotografiese beeld-kommunikasie: 'n Kulturele ondersoek. Ongepubliseerde proefskrif, Pretoria: Unisa.
- Lindekens, R. (1972) Inleiding tot een analyse van boodschappen volgens strukturele, linguïstiese metode. Leuven: Katolieke Universiteit.
- Lindsay, V. (1915) The Art of the Moving Pictures. New York: Liveright.
- Lombaard, H.J. (1976) Die ontwikkeling van 'n rolprentbedryf vir die Bantoe. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- Maatje, F. (1974) Literatuurwetenskap: Grondslagen van een theorie van het literaire werk. Utrecht: Oosthoek's, derde hersiene en uitgebreide druk.
- MacCann, R.D. (1964) Film and Society. New York: Charles Scribner's sons.
- MacDonald, D. (1969) Dwight MacDonald on Movies. New Jersey: Prentice-Hall.
- Maletzke, G. (1963) Psychologie der Massenkommunikation. Hamburg.
- Marais, H.C. (1979) Kommunikasie in kleingroepe. Bloemfontein: P.J. de Villiers.
- Marais, H.C. e.a. (1980 a) Aspekte van Massakommunikasie. Bloemfontein: P.J. de Villiers.
- Marais, H.C. (1980 b) Empiriese navorsing as kommunikasie. Referaat gelewer by SAKOMM-Kongres, P.U. vir CHO: Potchefstroom.
- Marais, H.C. (1980 c) Resensiekunde. Vertroulike memorandum. Departement Kommunikasiekunde, UOVS, Bloemfontein.
- Marias, J. (1970) Generations: A Historical Method. Alabama University Press.

- Mast, G. en Cohen, M. (1974) (Reds.) Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press.
- McCombs, M.E., Cole, R.R., Stevenson, R.L. en Shaw, D.L. (1981) Precision Journalism: An Emerging Theory and Technique of News Reporting. Gazette. 27(1), 21 - 34.
- McLuhan, M. (1966) Understanding Media. New York: McGraw-Hill.
- Metz, C. (1974) Film Language; A Semiotics of the Cinema. New York: Oxford University Press.
- Millerson, G. (1972) The Technique of Television Production. Londen: Focal Press.
- Monaco, J. (1977) How to Read a Film. New York: Oxford University Press.
- Münsterberg, H. (1916) The Film: A Psychological Study. New York: Dover.
- Murphy, R.D. (1977) Mass Communication and Human Interaction. Boston: Houghton Mifflin
- Murray, E. (1975) Nine American Film Critics: A study of Theory and Practice. New York: Frederick Ungar.
- Nicoll, A. (1936) Film and Theatre. Londen: Arno Press.
- Ortega, J. (1959) Man and Crisis. Londen: Allen & Unism.
- Perkins, V.F. (1978) Film as Film: Understanding and Judging Movies. Harmondsworth: Penguin Books.
- 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. (1977) Pictorial Communication. Kaapstad: David Philip.
- Peters, J.M. (1978) Semiotiek van het beeld; in het bijzonder van het film. Werkdocument nr. 8. Centrum voor Communicatiewetenschappen, Leuven: K.U.L.
- Pudvokin, V.I. (1929) Film Technique and Film Acting. New York: Grove.
- Puth, G. (1976) Die inhoud en gehalte van 'n steekproef Suid-Afrikaanse rolprente voor die instelling van televisie. Geregistreerde navorsingsprojek, Pretoria: RGN.

- Puth, G. (1977) 'n 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. In H.C. Marais e.a. 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. Ongepubliseerde proefskrif. Bloemfontein: UOVS.
- Reinhardt, J.E. (1980) Global Communications in the Nineteen Eighties: an American Perspective. Referaat gelewer tydens die International Conference of World Communications, Annenberg School of Communication. Philadelphia, May 12, 1980.
- Rand Daily Mail, The. (1981) Rolprentresensie: Big-name talent is largely wasted. Vrydag, 7 Augustus.
- Rogers, E.M. en Shoemaker, F.F. (1971) Communication of Innovations: A Cross-Cultural Approach. New York: Free Press.
- Rotha, P. en Griffith, R. (1930) The Film Till Now. New York: Twayne.
- Sarris, A. (1962) Notes on the Auteur Theory. Film Culture, Winter 1962 - 63, 29 - 35.
- Scholtz, A. (1974) The Formulation and Implementation of an Integrated Planning and Control System for A Film Distribution and Exhibition Company. Ongepubliseerde skripsie, Pretoria: Unisa.
- Scott, W.A. (1955) Reliability of Content Analysis: The Case of Nominal Scaling Coding. Public Opinion Quarterly, 19, 321 - 325.
- Siegel, S. (1956) Non-parametric Statistics for the Behavioral Sciences. New York: McGraw-Hill.
- Sitney, P.A. (1971) Film Culture: An Anthology. Londen: Secher & Wanburg.
- Solomon, S.J. (1972) The Film Idea. New York: Harcourt, Brace, Jovanovich.
- Sontag, S. (1961) Against Interpretation and Other Essays. New York: Delta.

- Sontag, S. (1974) Film and Theatre. In G. Mast en M. Cohen (Reds.) Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press, pp. 249 - 267.
- Sparshott, F.E. (1974) Basic Film Aesthetics. In G. Mast en M. Cohen (Reds.) Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press, pp. 209 - 232.
- Speed, (Red.) (1974) Film Review: 1974 - 75. Londen: W.H. Allen.
- Stephenson, R. en Debrix, J.R. (1976) The Cinema as Art. Londen: Penguin, tweede uitgawe.
- Tomaselli, K.G. (1977) A General Theory of Intermedia Communications. In J.A.F. van Zyl en K.G. Tomaselli (Reds.) Media and Change. Johannesburg: McGraw-Hill.
- Tomaselli, K.G. (1980 a) The SA Film Industry. Johannesburg: African Studies Institute (Wits).
- Tomaselli, K.G. (1980 b) Semiotics of Film - An Investigation of some Influence on the Language of Film. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Johannesburg: Wits.
- Tomaselli, K.G. (1981) Semiotics, Semiology and Film. Communicare, 2(1), 42 - 61.
- Tozer, G.C. (1976) Aspects of the Financing and Marketing of South African Produced Feature Films. Ongepubliseerde skripsie, Johannesburg: Wits.
- Tudor, A. (1970) Film, Communication and Content. In J. Turnstall (Red.) Media Sociology: A Reader. Londen: Constable, pp. 92 - 103.
- Tudor, A. (1974) Image and Influence. Londen: George Allen & Unwin.
- Van Schoor, M. (1980) Kierkegaard en Kommunikasie. Pretoria en Kaapstad: Academica (Societas Nr. 1).
- Van Zyl, J.A.F. (1980) Communication Codes and Modes Especially the Semiology of Film and Drama. Geregistreerde navorsingsprojek. Pretoria: RGN.
- Vardac, A.N. (1968) From Stage to Screen. New York: Benjamin Blom, herdruk.
- Viljoen, W. (1978) Bronnegids vir toneel, ballet, rolprente, hoorspele en televisie. Nuwe reeks, Deel V. Pretoria: RGN.

- Wellek, R. (1971) Discriminations: Further Concepts of Criticism, etc. New Haven: Yale University Press.
- Wellek, R. en Warren, A. (1970) Theory of Literature. Middlesex: Brittanje.
- Wollen, P. (1971) Working Papers on the Cinema: Sociology and Semiology. Londen: British Film Institute.
- Wollen, P. (1974) Signs and Meaning in the Cinema. Londen: Secker en Warburg.
- Wollen, P. (1976) Cinema and Semiology: Some Points of Contact. In B. Nichols (Red.) Movies and Methods: An Anthology. Los Angeles: University of California Press, pp. 481 - 492.
- Worth, S. (1969) The Development of a Semiotic of Film. Semiotica, 1(3), 282 - 321.
- Wright, C.R. (1959) Mass Communication: A Sociological Perspective. New York: Random House.
- Youngblood, G. (1970) Expanded Cinema. Londen: Studio Vista.

BYLAE A

DIE VERSKIL TUSSEN RESENSENTE EN KRITICI

GESTRUKTUREERDE VRAELYS AAN RESENSENTE EN KRITICI

Vraelysnummer:

1	-	3

PERSOONLIKE INLIGTING:

1. GESLAG:

- (1) Manlik
(2) Vroulik

0	4	
---	---	--

2. KWALIFIKASIES:

- (1) Matriek
(2) Diploma
(3) B-graad
(4) Nagraads
(5) Ander

0	5	
---	---	--

3. INDIEN GRAAD, WATTER RIGTING:

- (1) Lettere
(2) Sosiale Wetenskappe
(3) Ekonomiese Wetenskappe
(4) Natuurwetenskappe
(5) N.v.t.

0	6	
---	---	--

4. INDIEN SPESIFIEKE ROLPRENTOPLEIDING, SPESIFISEER:

- (1) N.v.t.
(2) Ander

0	7	
---	---	--

5. MEDIUM:

- (1) Dagblad
(2) Weekblad
(3) Massatydskrif
(4) Spesialiseringstydskrif

0	8	
---	---	--

6. VOLTYDS IN REDAKSIE:

- (1) Ja
(2) Nee

0	9	
---	---	--

7. INDIEN NEE, SPESIFISEER VOLTYDSE BEROEP:
- (1) N.v.t.
- (2) Beroep

1	0	
---	---	--
8. INDIEN JA, HOEDANIGHEID:
- (1) N.v.t.
- (2) Kunsredakteur
- (3) Kunsverslaggewer
- (4) Algemene Verslaggewer
- (5) Ander

1	1	
---	---	--
9. ANDER RESENSIES BEHALWE ROLPRENTE:
- (1) N.v.t.
- (2) Spesifiseer

1	2	
---	---	--
10. AANTAL ROLPRENTERESENSIES:
- (1) Daaglik
- (2) 2 - 4 per week
- (3) 1 per week
- (4) 1 elke 2 weke
- (5) 1 per maand

1	3	
---	---	--

DOEL VAN RESENSIE:

11. WAT BESKOU U AS DIE BELANGRIKSTE FUNKSIE VAN 'N ROLPRENTERESENSIE?
- (1) Sê waaroor rolprent handel
- (2) Vermaaklikheidswaarde aandui
- (3) Wier betekenis aandui
- (4) Kombinasie van bogenoemde

1	4	
---	---	--

INHOUD VAN RESENSIE:

12. NOEM U DIE TEMA VAN DIE ROLPRENT?
- (1) Altyd
- (2) Dikwels
- (3) Soms
- (4) Nooit

1	5	
---	---	--
13. NOEM U DIE NAAM VAN DIE REGISSEUR?
- (1) Altyd
- (2) Dikwels
- (3) Soms
- (4) Nooit

1	6	
---	---	--

14. NOEM U DIE NAME VAN DIE BELANGRIKSTE AKTEURS?

- (1) Altyd
- (2) Dikwels
- (3) Soms
- (4) Nooit

1	7	
---	---	--

HOE BELANGRIK BESKOU U DIE VOLGENDE FAKTORE?

15. TONEELSPSEL:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

1	8	
---	---	--

16. FOTOGRAFIE:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

1	9	
---	---	--

17. TEGNIESE VERSORGING:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

2	0	
---	---	--

18. SAMELEWINGSWAARDE:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

2	1	
---	---	--

19. REGISSEUR SE STYL:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

2	2	
---	---	--

20. VERWYSING NA MITES:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

2	3	
---	---	--

21. VERMAAKLIKHEIDSWAARDE:

- (1) Baie belangrik
- (2) Redelik belangrik
- (3) Nie belangrik nie

2	4	
---	---	--

22. WATTER VAN BOGENOEMDE BESKOU U AS DIE BELANGRIKSTE?

- (1) Toneelspel
- (2) Fotografie
- (3) Tegniese Versorging
- (4) Samelewingswaarde
- (5) Regisseur se styl
- (6) Mites
- (7) Vermaaklikheidswaarde
- (8) Almal
- (9) Hang af van die rolprent

2	5	
---	---	--

VERMOËNS EN VAARDIGHEDE:

IS U VERTROUD MET DIE VOLGENDE KUNSTE?

23. Musiek

- (1) Ja
- (2) Nee

2	6	
---	---	--

24. Toneel

- (1) Ja
- (2) Nee

2	7	
---	---	--

25. Beeldende kuns

- (1) Ja
- (2) Nee

2	8	
---	---	--

26. Ballet

- (1) Ja
- (2) Nee

2	9	
---	---	--

27. Fotografie

- (1) Ja
- (2) Nee

3	0	
---	---	--

DIVERSE VRAE:

28. HET U TEGNIESE KENNIS OOR ROLPRENTE?

- (1) Ja
- (2) Nee

3	1	
---	---	--

29. BESKIK U OOR GENOEG TYD VIR DIE EVALUERING VAN 'N ROLPRENT?

- (1) Ja
- (2) Nee

3	2	
---	---	--

30. STAAN DIE KOERANT/TYDSKRIF GENOEG RUIMTE AF
VIR ROLPRENTRESENSIES?

(1) Ja

(2) Nee

3	3	
---	---	--

31. HOEVEEL KEER SIEN U DIE ROLPRENT VOORDAT U
DIT BEOORDEEL?

(1) 1 keer

(2) 2 keer

(3) Meer as 2 keer

3	4	
---	---	--

32. GEBRUIK U ROLPRENTRESINOPSIS?

(1) Ja

(2) Nee

3	5	
---	---	--

33. GEBRUIK U SOMS NET DIE SINOPSIS?

(1) N.v.t.

(2) Ja

(3) Nee

3	6	
---	---	--

34. MOTIVEER U 'N WAARDE-OORDEEL?

(1) Ja

(2) Nee

3	7	
---	---	--

35. EVALUEER U OF -

(1) U daarvan hou

(2) Potensiële kykers daarvan sal hou

(3) Beide

(4) Nie een van bogenoemde nie

3	8	
---	---	--

36. MAAK U GEBRUIK VAN 'N STANDAARD BEOORDELINGS-
RAAMWERK?

(1) Ja

(2) Nee

3	9	
---	---	--

37. DINK U, U BEOORDELINGS IS -

(1) Objektief

(2) Subjektief

4	0	
---	---	--

38. VOED U ROLPRENTKYKERS DEUR U RESENSIES OP?

(1) Ja

(2) Nee

4	1	
---	---	--

BYLAE B

ONTLEDING VAN ROLPRENTRESENSIES

ONTLEDINGSRAAMWERK

1 - 3

Resensienommer:

--	--	--

ALGEMENE INLIGTING:

1. MEDIUM:

- (1) Dagblad
- (2) Weekblad
- (3) Bylae
- (4) Massatydskrif
- (5) Spesialiseringstydskrif
- (6) Buitelandse spesialiseringstydskrif

0	4	
---	---	--

2. HERKOMS:

- (1) Plaaslik
- (2) Amerika
- (3) Brittanje
- (4) Frankryk
- (5) Italië
- (6) Australië
- (7) Ander

0	5	
---	---	--

3. ROLPRENTGENRE:

- (1) Avontuur
- (2) Riller
- (3) Roman
- (4) Musiek
- (5) Komodie
- (6) Misdaad
- (7) Drama
- (8) Kombinasie
- (9) Histories

0	6	
---	---	--

4. BEOORDELINGSTEORIE:

- (1) Sosiologies
- (2) Mitologies
- (3) Tegnies
- (4) Sensuele
- (5) Estetiese
- (6) Auteur
- (7) Akteur
- (8) Kombinasie

0	7	
---	---	--

BEPAAALDE INLIGTING:

5. VERSKAFFING VAN FEITLIKE INLIGTING:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

0	8	
---	---	--

6. VERSKAFFING VAN AGTERGRONDINLIGTING:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

0	9	
---	---	--

7. AANDUIDING VAN TEMA:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	0	
---	---	--

8. AANDUIDING VAN VERHAAL:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	1	
---	---	--

TOEGANKLIKMAKING:

9. PLASING VAN ROLPRENT IN GENRE:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	2	
---	---	--

10. AANDUIDING VAN REGISSEUR SE BEDOELING:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	3	
---	---	--

11. BEKLEMTONING VAN SPESIALE TEGNIEKE GEBRUIK:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	4	
---	---	--

EVALUERING:

12. IS 'N WAARDE-ORDEEL GEVEL?

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	5	
---	---	--

13. IS DIE OORDEEL GEMOTIVEER?

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig

1	6	
---	---	--

14. UIT WIE SE OOGPUNT IS DIT GEDOEN?

- (1) Resensent
- (2) Kykers
- (3) Albei
- (4) Geen

1	7	
---	---	--

BELANGRIKSTE DOELFUNKSIES:

15. AANDUIDING VAN WYER BETEKENIS:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig
- (4) N.v.t.

1	8	
---	---	--

16. AANDUIDING VAN VERMAAK:

- (1) Geen
- (2) Volledig
- (3) Onvolledig
- (4) N.v.t.

1	9	
---	---	--

17. MEESTE KLEM OP:

- (1) Wyer betekenis
- (2) Vermaak
- (3) Nie aangetoon nie

2	0	
---	---	--

DIE EFFEK VAN ROLPRENTRESENSIES

VRAELYS AAN ROLPRENTTEATERGANGERS

1 - 3

Vraelysnummer/Questionnaire number:

--	--	--

HIERDIE VRAELYS WORD VIR AKADEMIESE NAVORSINGSDOELEINDES GEDOEN EN IS HEELTEMAL ONAFHANKLIK VAN 'N KOERANT- OF ROLPRENTMAATSKAPPY

THIS QUESTIONNAIRE IS DONE FOR THE PURPOSE OF ACADEMIC RESEARCH AND HAS NOTHING TO DO WITH A NEWSPAPER OR A MOVIE COMPANY

1. Hoe het u van vanaand se rolprent te hore gekom?
How did you get to know about tonight's film?

- | | |
|----------------------------|-----------------------|
| (1) Koerant/newspaper | (5) Plakkaat/poster |
| (2) TV | (6) Tydskrif/magazine |
| (3) Radio | (7) Lokfilm/trailer |
| (4) 'n Vriend(in)/a friend | (8) Geen/none |

0	4	
---	---	--

2. Indien koerant, was dit in:
If newspaper, was it in:

- (1) Kolom oor wat vanaand vertoon word?
Column on what's showing tonight?
- (2) 'n Resensie oor die rolprent?
A review on the film?
- (3) N.v.t.
N.a.

0	5	
---	---	--

3. Lees u rolprentresensies in koerante -
Do you read film reviews in newspapers -

- (1) Altyd/Always
- (2) Soms/Sometimes
- (3) Nooit/Never

0	6	
---	---	--

4. Beïnvloed rolprentresensies u om na 'n bepaalde rolprent te gaan kyk -
Do film reviews in newspapers influence you to go and see a specific film -

- (1) Altyd/Always
- (2) Soms/Sometimes
- (3) Nooit/Never

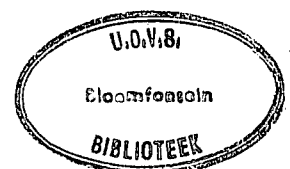
0	7	
---	---	--

5. Dink u rolprentresensies in koerante is -
Do you think the film reviews in newspapers are -

- (1) Van hoë standaard/Of high standard
- (2) Van lae standaard/Of low standard

0	8	
---	---	--

BAIE DANKIE / THANK YOU VERY MUCH



BYLAE D

ROLPRENTLYS

- 1900, - Bernardo Bertollucci
 2001: A Space Odyssey, (1968) - Stanley Kubrick
 Arrival of a Train at the Station, (1895) - Louis Lumière
 Barry Lyndon, (1975) - Stanley Kubrick
 Bicycle Thief, The, (1948) - Vittorio De Sica
 Black Whole, The (1979) - Bernardo Bertollucci
 Bonnie and Clyde, (1967) - Arthur Penn
 Clash of the Titans, (1981) - Desmond Davis
 Close Encounters of the Third Kind, (1977) - Steven Spielberg
 Degradation of Dreyfus, (1898) - George Méliès
 Don Juan, (1926)
 Dressed to Kill, (1981) - Brian de Palma
 Excalibur, (1981) - John Boorman
 For Your Eyes Only, (1981) - John Glen
 Frenzy, (1972) - Alfred Hitchcock
 Glass, (1958) - Haanstra
 Great Train Robbery, The, (1903) - Edwin S Porter
 Halloween, (1980) - John Carpenter
 He Knows You're Alone, (1981) - Armand Mastroianni
 Jazz Singer, The, (1927) - Alan Crosland
 Kind of the Gypsies, (1981) - Frederico de Laurentiis
 Kramer vs Kramer, (1980) - Robert Benton
 La Terra Trema, (1948) - Luchino Visconti
 Los Olvidados, (1950) - Luis Buñuel
 Lunch Hour at the Lumière Factory, (1895) - Louis Lumière
 Misunderstood, (1976) - Luigi Comencini
 Ordinary People, (1981) - Robert Redford
 Physo, (1960) - Alfred Hitchcock
 Shining, (1981) - Stanley Kubrick
 Shoeshine, (1946) - Vittorio de Sica
 Shoot the Piano Player, (1960) - François Truffaut

Star Wars, (1977) - George Lucas

Suicide of Colonel Henry, (1898) - George Méliès

Tess, (1981) - Roman Polanski

They Shoot Horses, Don't They, (1969) - Sydney Pollack

Tribute, (1981) - Bob Clark

Trip to the Moon, (1902) - Georges Méliès

Zabriskie Point, (1970) - Michelangelo Antonioni