


1989 025 399 01



HIERDIE EKSEMPLAAR MAG ONDER
GEEN OMSTANDIGHEDE UIT DIE
BIBLIOTEK VERWYDER WORD NIE

UOVS - BIBLIOTEK



198902539901220000019

A white rectangular label with a yellow border, containing the text "UOVS - BIBLIOTEK", a barcode, and the number "*198902539901220000019*" at the bottom.

LOKALE REALISME
IN SPEELPRENTE VAN RARO EN CARFO:
'N INHOUDSONTLEDING

deur

PHILIPPUS FERDINAND WHEELER

VERHANDELING

voorgelê ter gedeeltelike vervulling van die graad

MAGISTER ARTIUM

in die

FAKULTEIT LETTERE EN WYSBEGEERTE

DEPARTEMENT KOMMUNIKASIEKUNDE

aan die

UNIVERSITEIT VAN DIE ORANJE-VRYSTAAT

DESEMBER 1988

STUDIELEIER: DR. A.F. BASSON

VERKLARING

Ek verklaar dat die verhandeling wat hierby vir die graad Magister Artium aan die Universiteit van die Oranje-Vrystaat deur my ingedien word, my selfstandige werk is, en nie voorheen deur my vir 'n graad aan 'n ander universiteit/fakulteit ingedien is nie.


P.F. Wheeler

Desember 1988
Bloemfontein

Universiteit van die Oranje-Vrystaat
BLOEMFONTEIN

23 MAY 1989

KLAS -

No. _____

T

791.

4309093268

WHE

B E D A N K I N G S

Die volgende persone en instansies word in die besonder bedank vir hul bydraes tot verskillende fasette van hierdie verhandeling:

- + Moderne Evangelisasiemedia in Afrika vir die beskikbaarstelling van Carfo se speelprente.
- + Die Nasionale Film, Video en Klankargief vir die voorsiening van navorsingsmateriaal.
- + Regisseur ds. W.A. Alheit vir insiggewende kommentaar.
- + Dr. A.F. Basson vir onontbeerlike leiding.
- + Annalie Vorster wat as medebeoordelaar opgetree het.
- + Mnr. C.S.J. Bergh vir finansiële bystand.

I N H O U D

HOOFSTUK:	BLADSY:
LYS VAN TABELLE	(ix)
LYS VAN FIGURE	(x)
CHRONOLOGIESE LYS VAN ROLPRENTE	(xi)
1. ALGEMENE INLEIDING	
1.1 Inleiding	1
1.2 'n Oorsig van die onderskeie rolprentgeskiedenis	2
1.2.1 Rolprentontwikkeling	2
1.2.2 Die internasionale rolprentgeskiedenis	3
1.2.2.1 Die prehistoriese fase	3
1.2.2.2 Die stilprentfase	4
1.2.2.3 Die oorgangsfase na klank	4
1.2.2.4 Die Hollywoodfase	5
1.2.2.5 Die televisiefase	5
1.2.2.6 Die betrokkenheidsfase	6
1.2.2.7 Die vermaaklikheidsfase	6
1.2.3 Die Afrikaanse rolprentgeskiedenis	6
1.2.3.1 Uitlandse oorheersing	6
1.2.3.2 Vestiging	8
1.2.4 Die geskiedenis van die godsdienstige rolprent	9
1.2.4.1 Die godsdienstige rolprent as rolprentgenre	9
1.2.4.2 Omskrywing van die godsdienstige rolprent	10
1.2.4.3 Geskiedkundige verloop	10
1.3 Probleemoriëntering	12
1.4 Doelformulering	13
1.4.1 Primêre doelstelling	13
1.4.2 Sekondêre doelstelling	14
1.5 Begripsomskrywing	14
1.5.1 Die speelprent	14
1.5.2 Afrikaanse speelprent	14
1.5.3 Lokale realisme	14
1.5.4 Kultuur	15
1.5.5 Die term "tendens"	15
1.6 Plan van studie	15

2.	DIE AANLEIDENDE OORSAKE TOT DIE STIGTING VAN RARO EN CARFO	
2.1	Inleiding	17
2.2	Die gebrek aan Afrikaanse rolprente en rolprentmakers	17
2.3	Die afwesigheid van die Afrikaanse kultuurprent	20
2.3.1	Die unieke aard van die kultuurproduk	20
2.3.2	Die Christelike komponent van Afrikanerkultuur	23
2.4	Die propagandawaarde van die rolprent	23
2.5	Die Volksrolprentbond	26
2.6	Carfo se doelstellings in Christelik-Afrikaanse verband	28
2.6.1	Carfo se kerklike opdrag	28
2.6.2	Sosio-kulturele betrokkenheid	29
2.7	Samevattend	30
3.	DIE STIGTINGSGESKIEDENISSE VAN RARO EN CARFO	
3.1	Inleiding	31
3.2	Die Reddingsdaadbond-Amateurrolprentorganisasie (Raro)	32
3.2.1	Die Duitse en Russiese invloed	32
3.2.2	Lokale realisme	33
3.2.3	Die stigting van Raro	34
3.2.3.1	Doelstellings	34
3.2.3.2	Lede van Raro	35
3.2.3.3	Opleiding van Raro-lede en Raro-produksies	36
3.2.3.4	Geskiedkundige verloop	37
3.3	Die Christelike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie (Carfo)	38
3.3.1	Stigting	39
3.3.2	Doelstellings	40
3.3.3	Lede	41
3.3.4	Produksies	41
3.3.5	Geskiedkundige verloop	43
3.4	Die fisiese aaneenskakeling van Raro en Carfo	43
3.5	Die ooreenkomste tussen Raro en Carfo	43
3.6	Die verskille tussen Raro en Carfo	45

3.7	Samevattend	47
4.	DIE GEMEENSKAPLIKE STYLELEMENTE IN DIE SPEELPRENTE VAN CARFO	
4.1	Inleiding	48
4.2	Realisme	49
4.2.1	Definisie	50
4.2.2	Realisme en die humanisme	50
4.2.3	Die strewe na 'n Christelike lokale realisme	52
4.2.4	Carfo en die Italiaanse neo-realisme	53
4.2.5	Realisme soos in Carfo se speelprente vergestalt	54
4.3	Die verwerking van Afrikaanse romans	55
4.3.1	Raro se siening van verwerkings	55
4.3.2	Carfo en die verwerking van romans	56
4.3.3	Verwerkings in die Afrikaanse rolprentbedryf	57
4.3.4	Die verwerkbaarheid van die roman	58
4.3.4.1	Ooreenkoms tussen roman en rolprent	58
4.3.4.2	Formulering van die boodskap	58
4.3.4.3	Die verhaal en die speelprent	59
4.3.4.4	Die grammatika van die rolprent	60
4.3.4.5	Die plek van die roman in die speelprent	61
4.4	Propaganda	62
4.4.1	Omskrywing	62
4.4.2	Propaganda in die speelprent	63
4.4.3	Godsdienstige propaganda	64
4.4.4	Carfo se propagandistiese doelstellings	65
4.5	Lokale realisme as tendens	66
4.6	Samevattend	67
5.	INHOUDSONTLEDING	
5.1	Inleiding	68
5.2	Omskrywing van inhoudsontleding	69
5.2.1	Objektiwiteit	69
5.2.2	Sistematiek	70
5.2.3	Veralgemeenbaarheid	71
5.3	Kwantitatiewe en kwalitatiewe inhoudsontleding	72

5.3.1	Kwantitatiewe inhoudsontleding	72
5.3.2	Die nut van kwantitatiewe inhoudsontleding	72
5.3.3	Kwalitatiewe inhoudsontleding	73
5.3.4	Die nut van kwalitatiewe inhoudsontleding	73
5.3.5	Kwantitatief of kwalitatief?	74
5.4	Navorsingsontwerpe	74
5.4.1	Die samestelling van die speelprent	75
5.4.1.1	Vorm en inhoud	76
5.4.1.2	Die samehang van die lae	78
5.4.1.3	Die toepaslikheid van Peters se teorie	79
5.4.1.4	Operasionalisering	80
5.5	Samevattend	80
6.	INHOUDSONTLEDING: METODE, RESULTATE, BESPREKING EN AANBEVELINGS	
6.1	Rasionaal vir terreinafbakening	82
6.2	Terreinafbakening	83
6.3	Metode	83
6.3.1	Prosedure	83
6.3.2	Ontledingsraamwerk	83
6.3.2.1	Christelike propaganda	84
6.3.2.2	Lokaliteit	84
6.3.2.3	Realisme	85
6.3.3	Steekproef	86
6.4	Hipoteses	87
6.5	Statistiese ontledings	88
6.5.1	Betroubaarheid van die kodering	88
6.6	Resultate	88
6.6.1	Algemene bespreking	91
6.6.1.1	Christelike propaganda	92
6.6.1.2	Lokaliteit	93
6.6.1.3	Realisme	94
6.7	Bespreking van resultate met betrekking tot hipoteses	96
6.8	Slot	102
6.9	Aanbevelings	103
6.9.1	Bronne	103
6.9.2	Inhoudsontleding	104

BRONNELYS	106
BYLAE A: Ontledingsraamwerk	113
BYLAE B: Verklarende aantekeninge: Hulpmiddel tydens die invul van die vraelys	117
SUMMARY	119

L Y S V A N T A B E L L E

NOMMER:	TITEL:	BLADSY:
2.1	Afrikaanse speelprente: 1916-1938	18
4.1	Titels en temas van Carfo se speelprente	55
4.2	Literêre werke waarvan Carfo-speelprente verwerkings is	57
6.1	Kategorieverdeling	90
6.2	Christelike propaganda	92
6.3	Afriaanse lokaliteit	94
6.4	Realisme in Carfo se speelprente	96

L Y S V A N F I G U R E

NOMMER:	TITEL:	BLADSY:
5.1	Lae van die speelprent	78
6.1	Ontledingsraamwerk	86

CHRONOLOGIESE LYS VAN ROLPRENTE

- The Arrival of a Train (1895)
A Trip to the Moon (1902)
La Vie et la Passion de Notre Seigneur Jesus Christ (1906)
The Kimberley Diamond Robbery (1910)
De Voortrekkers (1916)
Ben Hur (1926)
Sarie Marais (1931)
Moedertjie (1931)
'n Dogter van die veld (1933)
Golgotha (1934)
Green Pastures (1936)
Die bou van 'n nasie (1938)
'n Nasie hou koers (1939)
Newels oor Mont-Aux-Sources (1941)
Ons staan 'n dag oor (1941)
Lig van 'n eeu (1942)
Himlaspelet (1942)
Donker spore (1944)
Bicycle Thief (1948)
Die tweede myl (1954)
Strome in die wildernis (1956)
Wagters van die duine (1957)
Ek sal opstaan (1959)
Kyk na die sterre (1960)
Die hele dorp weet (1961)

Gee my jou hand (1963)
Die voortreflike familie Smit (1965)
Bennie-boet (1967)
Twee broeders ry saam (1968)
Hulda Versteegh M.D. (1970)
K9-Baaspatrolliehond (1972)
Afspraak in die Kalahari (1973)
Vrou uit die nag (1974)
Ridder van die grootpad (1976)
Rocky (1976)
Terug na Thaba (1977)
Irma (1977)

ALGEMENE INLEIDING

1.1 INLEIDING

Hierdie studie fokus op die Afrikaanse rolprentbedryf. Soos later in die probleemoriëntering (punt 1.3) in hierdie hoofstuk uiteengesit, was die navorsing gerig op die toetsing vir 'n bepaalde tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf. Die tendens is nagevors in die geskiedenis en denkrigtings van die Reddingsdaadbond Amateurrolprentorganisasie, hierna genoem Raro, en Christelike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie, hierna genoem Carfo.

Die aanleidende oorsake, stigtingsgeskiedenis en doelstellings van Raro en Carfo is nagevors. Die doel was om die aard en aaneenlopendheid van die onderliggende denkrigtings by Raro en Carfo te bevestig. Daarna het die fokus na Carfo alleen verskuif. Die vier gemeenskaplike stylelemente van die organisasie se speelprente is bestudeer en daarna is vir die manifestering van drie van hierdie elemente in die speelprente van Carfo getoets. In die empiriese studie, wat die vorm van 'n inhoudsontleding aangeneem het, is getoets vir die

bevestiging van die resultate van die literatuurstudie.

1.2 'n OORSIG VAN DIE ONDERSKEIE ROLPRENTGESKIEDENISSE

Ter agtergrond is vervolgens eers 'n oorsig van die rolprentgeskiedenis van die wêreld, die Afrikaanse rolprentgeskiedenis en ook vlugtig die geskiedenis van die godsdienstige rolprent gegee. Laasgenoemde word gedoen aangesien Carfo se speelprente is volgens Dronkers (1961) se omskrywing spritueel-godsdienstige prente is.

Die rolprentgeskiedenis van die wêreld word deur verskillende outeurs, soos onder andere Ellis (1979), Wenden (1975), Mast (1971) en Rhode (1976) uit verskillende hoeke en in wisselende detail behandel. Monaco (1981) se indeling van die rolprentgeskiedenis gee 'n nuttige algemene blik op die rolprentgeskiedenis van die wêreld. Nadat die ontwikkeling van die rolprentapparaat uiteengesit is, is 'n bespreking aan die hand van Monaco (1981) se indeling van die rolprentgeskiedenis van die wêreld vlugtig gegee.

1.2.1 ROLPRENTONTWIKKELING

Die rolprent het sy ontstaan te danke aan die mens se strewe om beweging uit te beeld, om verby die stilfoto na 'n groter realisme te reik.

Die prakinoskoop, penakistoskoop en blaaiboek is voorbeelde van ontwerpe waarmee gepoog is om beweging uit te beeld en sommige van hierdie ontwerpe het so vroeg as 1820 verskyn (Montagu, 1964: 18-21). Dieselfde outeur wys verder daarop dat die fotografering en projektering van beweging egter nog nie met hierdie uitvindings beslag gekry het nie. 'n Elastiese filmstrook en effektiewe projektor en kamera sou daarvoor eers ontwikkel moes word (p. 27). Die kinetoskoop, 'n patent van Edison, het uiteindelik in 1894 aan die rolprent beslag gegee (Montagu, 1964: 27).

Die tegnologiese ontwikkelingsgeskiedenis van die rolprent is egter vol omstrede en teenstrydige aansprake en, soos Rhode (1976) aandui, is dit moeilik om te bepaal wie wel uiteindelik wat uitgevind het.

1.2.2 Die internasionale rolprentgeskiedenis

Monaco (1981: 196-197) deel die ontwikkelingsgeskiedenis van die rolprent vanaf sy begin tot hede in sewe fases in:

1.2.2.1 Die prehistoriese fase

Die fase strek vanaf 1896 tot in 1912. In hierdie fase het die rolprent tot volwaardige kunsvorm ontwikkel. Die twee hoofstylvorme, die realisme en die ekspressionisme, het in

hierdie tydperk reeds gemanifesteer. Die Franse was die eerste eksponente van beide hierdie style. Die Lumière-broers was die eerste realiste met hul dokumentêre prent: The Arrival of a Train (1895) en Méliès was die eerste ekspressionis met sy speelprent: A Trip to the Moon (1902).

1.2.2.2 Die stilprentfase

Die fase strek vanaf 1913 tot 1927. Die stilprent het aan die einde van hierdie fase 'n hoogtepunt bereik. Die Russiese regisseurs, soos Eisenstein, staan hier veral uit vir hul gebruik van montage.

1.2.2.3 Die oorgangsfase na klank

Die fase strek vanaf 1928 tot 1932. Die klankbaan het nuwe artistieke en ekonomiese uitdagings gebring. Teatereienaars moes oortuig word van die permanensie van die klankprent, sodat hulle die nodige uitgawes kon aangaan om die klankprent in hul teaters te akkommodeer (Montagu, 1964: 62-63). Artisties het die klankprent byvoorbeeld 'n nuwe vorm van montage, vertikale montage, meegebring, wat die rolprentmaker moes bemeester (Eisenstein, 1943: 61). In kort het die klankbaan 'n debat oor die aanwending en legitimititeit van klank in die rolprent laat ontstaan, wat vandag nog in werke van rolprentskrywers soos Gianetti (1982) en Stephenson & Debrix (1976) gevoer word. Die

oorgangsfase is dus gekenmerk deur 'n herevaluering van die rolprentestetika.

1.2.2.4 Die Hollywoodfase

Die fase strek vanaf 1932 tot 1946. Hollywood het in hierdie fase die wêreldtoneel oorheers. Die eerste kleurprente het omstreeks 1935 verskyn. Net soos die koms van klank het kleur ook nuwe uitdagings aan die rolprentmaker en -skrywer gebied. Die betekenisvolle aanwending van kleur (Eisenstein, 1943) en die verantwoordbaarheid van kleur as komponent van die rolprent (Arnheim, 1971) is byvoorbeeld onder die loep geneem.

1.2.2.5 Die televisiefase

Die fase strek vanaf 1947 tot 1959. Televisie het in hierdie fase as sterk mededinger van die rolprent op die voorgrond getree. Die rolprentproduksiehuise het die nuwe medium aanvanklik hand en tand beveg. Die hopeloosheid hiervan was egter gou duidelik. Ko-produksies tussen die rolprent- en televisie maatskappye het hierna die lig gesien en die paleisagtige rolprentteaters het plek gemaak vir kleiner teaters. Die rolprentwêreld moes uiteindelik herorganiseer om die televisiespook die hoof te bied.

1.2.2.6 Die betrokkenheidsfase

Die fase strek vanaf 1960 tot 1980. Tegnologiese innovasies, 'n nuwe benadering tot rolprentproduksie en 'n nuwe opwelling van die politieke en sosiale waarde van die rolprent kombineer in hierdie fase om talryke nuwe bewegings in Oos-Europa, Latyns-Amerika, Afrika, Asië en uiteindelik in die VSA en Wes-Europa te begin.

1.2.2.7 Die vermaaklikheidsfase

Die fase strek vanaf 1980 en word gekenmerk deur die beklemtoning van die vermaaklikheidsfunksie. Die fase sien die rolprent as komponent van die konglomeraat van vermaaklikheidsmedia, wat klaarblyklik deur televisie op alle terreine gedomineer word. Die rolprent dien steeds as prestige-model vir die ander media, maar moet toenemend in die konteks van hierdie media gesien word.

1.2.3 Die Afrikaanse rolprentgeskiedenis

1.2.3.1 Uitlandse oorheersing

Die rolprent as verskynsel is reeds baie vroeg in Suid-Afrika

bekendgestel. 'n Kinetoskoop is byvoorbeeld reeds in 1895 in Pretoria aan President Paul Kruger gedemonstreer (Erasmus & Pelser, 1973: 35). Le Roux & Fourie (1982) se werk, Filmverlede, dui egter daarop dat die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf vir 'n lang tydperk aan uitlandse oorheersing onderworpe was:

In die eerste helfte van hierdie eeu is oorheersend Engelse speelprente gemaak en die meeste van die kundigheid hiervoor is ingevoer. Die eerste speelprent was dan The Kimberley Diamond Robbery (1910).

Die eerste speelprent wat Afrikaanse byskrifte gehad het en wat oor die Afrikaner se geskiedenis gehandel het, was De Voortrekkers (1916). Net soos die speelprente wat hierop gevolg het, naamlik Sarie Marais (1931), Moedertjie (1931), 'n Dogter van die veld (1933) en Die bou van 'n nasie (1938) was die prente almal produksies van African Film Productions en was die regisseurs oorwegend uitlanders.

Uitlanders was in hierdie tydperk dus in beheer van die paar Afrikaanse speelprente wat gemaak is.

Dis eers in 1941 wat die eerste egte Afrikaanse produksies die lig gesien het. Newels oor Mont-aux-sources (1941) en Ons staan 'n dag oor (1941), beide Raro-produksies en Lig van 'n eeu (1942), vervaardig deur Utolo, was die eerste volbloed Afrikaanse speelprente. Die drie speelprente was ook die eerste bewuste Afrikaanse kultuurprente.

Die eerste Afrikaanse kommersiële speelprent het kort hierna in 1944 verskyn. Dit was Donker spore, 'n verwerking van C.J. Langenhoven se roman met dieselfde naam.

Nà die eerste Afrikaanse speelprente het kommersiële speelprente 'n bloeitydperk beleef. Vanaf 1946 tot 1950 is byvoorbeeld twaalf Afrikaanse speelprente gemaak. Afrikaanse produksiemaatskappye het op die voorgrond getree en die Afrikaanse regisseur, Pierre de Wet, het ses van hierdie speelprente geregisseer.

Die uitlandse oorheersing was dan uiteindelik met die koms van die Afrikaanse regisseur en produksiemaatskappy verbreek.

1.2.3.2 Vestiging

'n Ontleding van Le Roux & Fourie (1982) se geskiedenis van die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf dui daarop dat African Film Productions nog 'n prominente rol in die vyftigerjare gespeel het. Die vyftigerjare het egter ook die koms van regisseurs Jamie Uys en Elmo de Witt gesien. Veral Uys het vanuit die staanspoor sy eie unieke stempel op sy speelprente afgedruk en in 1955 het hy sy eie produksiemaatskappy, Jamie Uysproduksies, gestig.

Van belang vir hierdie studie is egter die verskyning van die speelprent, Ek sal opstaan (1959). Dit was Carfo se eerste speelprent en die regisseur was Kappie Botha. Die betrokke prent het hiermee in die Afrikaanse rolprentbedryf beslag

gekry. Carfo het uiteindelik veertien speelprente gemaak. 'n Volledige lys hiervan word in hoofstuk vier gegee.

In terme van ander rolprentbedrywe, soos dié van Frankryk, die V.S.A., Rusland en Duitsland is die Afrikaanse rolprentbedryf, met spesifieke verwysing na die speelprentbedryf, nog baie jonk.

Laastens dui 'n Le Roux & Fourie (1982) se rolprentgeskiedenis daarop dat die Afrikaanse rolprentbedryf, soos die rolprentbedrywe van ander lande, ook 'n digotome aard het. Die Afrikaanse rolprentskat bestaan enersyds uit die kommersiële rolprent, wat wil vermaak, en die betrokke, kultuur- of kunsprent aan die anderkant, met sy sosio-kulturele boodskap.

1.2.4 Die geskiedenis van die godsdienstige rolprent

1.2.4.1 Die godsdienstige rolprent as rolprentgenre

Soos in die hieropvolgende drie hoofstukke aangetoon, was Carfo se verklaarde doelstelling om godsdienstige rolprente te maak. Ten einde 'n bestudering van Carfo se speelprente te maak, was 'n bespreking van die godsdienstige prent, as onderskeibare genre noodsaaklik. Carfo se speelprente is egter nie in hierdie studie vanuit 'n godsdienstige hoek nie, maar wel vanuit 'n kommunikasiekundige hoek benader. Die styl van Carfo se speelprente as Afrikaanse speelprente word eerder hier bestudeer.

Besprekings van die godsdienstige rolprent tipe kom yl voor. Vir die doel hier word die omskrywing en geskiedenis van die godsdienstige rolprent kortliks opgesom uit Dronkers (1961) se werk: De Religieuze Film - Een Terreinverkenning.

1.2.4.2 Omskrywing van die godsdienstige rolprent

Dronkers (1961) onderskei twee kategorieë godsdienstige speelprente. Die eerste kategorie noem hy die skouspelagtige prente. Episodes uit die Bybelgeskiedenis word in hierdie prente uitgebeeld. Massaregie, martelare wat verbrand word, gladiatorgevegte ensovoorts word in hierdie speelprente uitgebeeld.

Dit is egter die tweede kategorie godsdienstige speelprente, wat Dronkers (1961) die spiritueel-godsdienstige prente noem, wat hier meer ter sake is. In hierdie kategorie word getrag om: "rekenschap te geven van de consequenties en de spanningen, die het Evangelie voor individu en sameleving inhoudt. Zowel de innerlijke verhouding van de enkele mens tot God of het goddelijke als de verhouding tussen mensen met betrekking tot het Evangelie kom aan de orde" (p. 23). Die kategorie speelprent is meer in lyn met die Kerk se evangelisasie-opdrag.

1.2.4.3 Geskiedkundige verloop

Lumière het in 1897 die eerste godsdienstige speelprent gemaak. Dit was kort en het die lydensweg van Christus uitgebeeld.

Hierná volg 'n aantal ewe kleinerige speelprente, deur 'n verskeidenheid regisseurs, wat ook die lewensgeskiedenis van Christus as tema gehad het.

Die eerste werklik geslaagde godsdienstige speelprent is in 1906 uitgereik. Dit was Pathè se: La Vie et la Passion de notre Seigneur Jesus Christ. Dit was in werklikheid 'n reeks van vier speelprente en dit was 'n groot sukses. Buite Frankryk het die godsdienstige speelprent op daardie stadium ook prominent aandag begin kry in lande soos Brittanje, Italië en die V.S.A.

Dronkers (1961) wys daarop dat die meeste van hierdie speelprente nie van geldelike gewin losgemaak kan word nie. Bybelse temas het eenvoudig maklik inslag gevind by die publiek.

Die skouspelagtige godsdienstige speelprent het in 1926 'n hoogtepunt bereik met Niblo se Ben Hur. Niblo het in hierdie speelprent bewustelik weggeskram van die direkte uitbeelding van Christus. Laasgenoemde se teenwoordigheid is bloot gesuggereer deur skaduwees, 'n deel van 'n kleed of arm en die uitbeeldingswyse het geblyk baie effektief te wees.

Die koms van die klankprent het die uitbeelding van Christus riskanter gemaak en vir 'n aantal jare het die rolprentwêreld die Christustema vermy. Ná Duvivier se Golgotha (1934) het daar 'n keerpunt in die godsdienstige rolprent gekom. Tot op daardie stadium het die skouspelagtige godsdienstige speelprent voorkeur geniet. Die klem het egter nou verskuif na die

spiritueel-godsdienstige speelprente.

"In de nu komende periode richt zich de aandacht vooral op een vormgeving aan spirituele waarden, die dikwijls wel door het Evangelie bepaald zijn, maar die, naar het schijnt slechts voor een indirecte vertolking in aanmerking komen" (Dronkers, 1961: 29).

Keighly se Green Pastures (1936) en Sjöberg se Himlaspelet (1942) is voorbeelde van die spiritueel-godsdienstige speelprente wat gevolg het.

Sedert die dertigerjare veral het beide kategorieë van die godsdienstige speelprent dus gemanifesteer en elkeen van die twee kategorieë het in die jare daarna voortgegaan om op sy eie te ontwikkel.

1.3 PROBLEEMORIËNTERING

'n Eie kenmerkende Afrikaanse rolprentbedryf bestaan nie. Hierdie stelling vorm 'n refrein in die Afrikaanse en Suid-Afrikaanse rolprentkritiek.

Rompel (1942a & b) wys op die behoefte aan die ontstaan van 'n eie kenmerkende Afrikaanse rolprentbedryf. In 1969 voer die Afrikaanse rolprentregisseur, Jans Rautenbach, aan dat die Afrikaanse rolprentvervaardigingskorps nog maar klein is en dat dit geen karakter het nie (Erasmus & Pelser, 1973: 39).

Tomaselli (1979: 39) verwys ook na die Suid-Afrikaanse rolprente, waarby die Afrikaanse speelprent goed inbegryp is, se klakkelose nastrewing van goedkoop vermaak. Hy word in hierdie siening gesterk deur Jamie Uys, die baanbreker rolprentregisseur, se stelling dat hy nie rolprente maak om vir die publiek te preek nie (Bekker, 1983: 8).

Die eerste indruk van 'n oorsig van die Afrikaanse rolprentkritiek, is dus dat Afrikaanse rolprente aangewend word as die sogenaamde opium vir die massas en nie as mes (Tomaselli se term) vir die disseksie van die samelewing nie.

Die objektiwiteit van hierdie kritiek kan egter bevraagteken word. Die vraag ontstaan of die krasheid van die kritiek in ooreenstemming is met die realiteite van die Afrikaanse rolprentbedryf en in die besonder in ooreenstemming is met die speelprentbedryf. Het die Afrikaanse speelprentbedryf dan dusver nog geen onderskeibare karakteristieke tendense gegenerer nie?

1.4 DOELFORMULERING

1.4.1 Primêre doelstelling

Die primêre doelstelling was om navorsing te doen oor Raro en Carfo se geskiedenis en doelstellings as wedersyds aanvullende rolprentorganisasies. 'n Inhoudsontleding van Carfo se speelprente is daarna gedoen om te toets vir die wyse waarop

die lokaal-realistiese doelstellings van Carfo in rolprentvorm vergestalt is.

1.4.2 Sekondêre doelstelling

Die sekondêre doelstelling was om 'n lokaal-realistiese tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf te identifiseer.

1.5 BEGRIPSOMSKRYWING

1.5.1 Die speelprent

'n Speelprent het 'n fiktiewe verhaal. Volgens Peters (1972) word dit so van die dokumentêre rolprent onderskei. Hierdie studie fokus op die speelprent.

1.5.2 Afrikaanse speelprent

Afrikaanse speelprente is speelprente gemaak deur Afrikaners, waarin die rolprentmaker uiting aan die Afrikaner se kultuur gee.

1.5.3 Lokale realisme

Hierdie styl word gekenmerk deur 'n realistiese tegniek, waardeur die rolprentmaker sy eie omgewing en kultuur uitbeeld. Die term moet nie verwar word met Van Wyk Louw (1973) se

beskrywing van die "gemoedelike lokale realisme" in die Afrikaanse prosa, voor die koms van die Sestigters nie (p.67).

1.5.4 Kultuur

Kultuur kan algemeen omskryf word as die gemeenskaplike geestesewenskappe van 'n volk. Dit kry konkrete gestalte deur kulturele aktiwiteite soos rolprentvervaardiging.

1.5.5 Die term "tendens"

Soos die term hier gebruik word, dui dit op die saamgroepeerbaarheid van rolprente op grond van bepaalde tematiese of strukturele aspekte wat in sulke rolprente herhaal word.

1.6 PLAN VAN STUDIE

Gegronde op bogenoemde doelstellings, is die res van hierdie studie in die volgende hoofstukke ingedeel:

In hoofstuk twee is die aanleidende oorsake tot die stigting van Raro en Carfo uiteengesit.

In hoofstuk drie is die stigtingsgeskiedenis van Raro en Carfo nagevors. In daardie hoofstuk is ook na die

rolprentfilosofie van die stigters van genoemde organisasies gekyk. Dit dien as riglyne by die identifisering van die lokale realisme.

Die vierde hoofstuk is gewy aan die verkenning van drie van die vier gemeenskaplike stylelemente wat die speelprente onder bespreking kenmerk, naamlik: réalisme, propaganda en die verwerking van romans vir speelprente - daar is ook gewys op die moontlikhede van die bepaalde tendens en die aansluiting wat dit in die wêreld vind, deur die Italiaanse neo-realisme te betrek.

Die terrein van die inhoudsontleding is in hoofstuk vyf verken, waarna die navorsingsontwerp gestel is.

Die terreinafbakening, die resultate van die inhoudsontleding, die bespreking daarvan en die aanbevelings is vervat in hoofstuk ses.

AANLEIDENDE OORSAKE TOT DIE STIGTING VAN RARO EN CARFO

2.1 INLEIDING

Uit 'n studie van die toepaslike literatuur blyk dit dat die volgende aanleidende oorsake tot die stigting van Raro en Carfo geïsoleer kan word: die gebrek aan Afrikaanse rolprente en rolprentmakers; die afwesigheid van die Afrikaanse rolprent as kultuurprodukt; 'n stygende bewussyn by die Afrikaner van die rolprent se propagandawaarde; die Volksrolprentbond en Carfo se kerklike opdrag.

2.2 DIE GEBREK AAN AFRIKAANSE ROLPRENTE EN ROLPRENTMAKERS

Volgens Le Roux & Fourie (1982) is daar tot in 1938 vyf Afrikaanse speelprente gemaak. Tabel 2.1 hieronder gee 'n uiteensetting van die rolprente en datums waarin dit gemaak is:

Tabel 2.1

Afrikaanse speelprente: 1916-1938

Beskrywing	Datum
De Voortrekkers	1916
Sarie Marais	1931
Moedertjie	1931
'n Dogter van die veld	1933
Die bou van 'n nasie	1938

Bogenoemde vyf speelprente was die totaal van die Afrikaanse speelprente wat voor die stigting van die Volksrolprentbond en Raro vervaardig is.

Dié speelprente word as Afrikaans gedefinieer weens die Afrikaanse byskrifte en klankbane wat dit gehad het. Die gehalte en betekenis van hierdie speelprente ten opsigte van die Afrikaanse speelprentbedryf was egter wisselvallig.

Sarie Marais (1931) was meer 'n klankbaaneksperiment en nie veel van 'n speelprent nie. Rompel (Willers, 1946) het dit dan ook beskryf as "net 'n rede om 'n liedjie te sing" (p.17).

Die bou van 'n nasie (1938) is ook problematies. Die geskiedenis van Suid-Afrika, sedert die volksplanting aan die Kaap, word dramaties in hierdie prent weergegee. Net soos De Voortrekkers (1916) het dit ook sy rol gespeel om die Afrikaner se nasionale bewussyn aan te wakker (Gutsche, 1972: 349). Soos Gutsche (1972) aandui, het hierdie rolprent egter 'n politieke speelbal geword en het dit uiteindelik nie so 'n groot rol gespeel in die uitbouing van die Afrikaanse rolprentbedryf nie. Die dokumentêre rolprent, 'n Nasie hou koers (1939), is in laasgenoemde verband belangriker. (Later word in meer detail na hierdie rolprent verwys).

Die gebrek aan Afrikaanse rolprentmakers word ten eerste bewys deur hierdie statistiek: in 22 jaar, vanaf 1916 tot 1938 is net vyf Afrikaanse speelprente gemaak. Uit Carfo se oogpunt was die situasie ten opsigte van die godsdienstige rolprent nog meer akueel. Net een godsdienstige rolprent is voor die stigting van Carfo in 1947 gemaak, naamlik: Die Lig van 'n Eeu (1942).

Tweedens was daar die afwesigheid van Afrikaanse produksieleiers, regisseurs en tegnisi.

Afrikaanse akteurs is dikwels in hierdie vier speelprente gebruik en Preller het 'n groot aandeel gehad in die skryf van die draaiboek vir De Voortrekkers (1916), terwyl hy ook met die rekwisiete gehelp het (Gutsche, 1972: 316). Die produksiemaatskappy, African Film Productions, en die regie van hierdie speelprente was egter in die hande van uitlanders gewees. Die regisseurs van die eerste vier speelprente was

Shaw, Sinclair en Albrecht (Le Roux & Fourie, 1982 en Gutsche, 1972). In wese is hierdie speelprente dus deur uitlanders gemaak.

Die gebrek aan Afrikaanse rolprentmakers het dus 'n leemte in Afrikanergeleedere gelaat.

2.3 DIE AFWESIGHEID VAN DIE AFRIKAANSE KULTUURPRENT

2.3.1 Die unieke aard van die kultuurproduk

Kultuur dui op die geestelike besitting van 'n volk. Dit is sy lewenshouding en -uiting, die geestelike motiewe wat verantwoordelik is vir sy bepaalde "bou-, beeldhou- en skilderkuns, in musiek en letterkunde ensovoorts, maar ook in godsdiens en wetenskap, en lewenswyse en lewenswysheid" (Boshoff, 1936: 11). Die siening van Boshoff word ook gedeel deur Louw (1970) en Hattingh & Rautenbach (1942).

Bogenoemde kultuurbeskouers, wat meestal uit die dertiger- en veertigerjare dateer, het egter besonder klem laat val op die unieke aard van kultuur. Cronjé (1963: 111) beklemtoon dit dat "ons Westerse kultuurbevordering alhier by uitnemendheid 'n eie kragontplooiing moet wees, want alleen op die wyse kan ons ons inheemsheid handhaaf en uitbou. Ons kulturele identiteit en individualiteit moet ongeskonde bly."

Kultuur kan dus nie na-afery wees nie (Boshoff, 1936: 13). Rompel, die filosoof van die Afrikaanse rolprentbedryf het sterk hierby aanklank gevind.

Rompel was die kulturele denker wat die Afrikaanse kultuur en die rolprent by mekaar uitbring het. Soos bogenoemde skrywers het Rompel (1942a & b) ook die unieke aard van die kultuurprodukt onderskryf. Die Afrikaanse rolprent sou dus hierdie eiensortigheid van die Afrikaner en sy omgewing moes uitbeeld ten opsigte van sy eienskappe van eenvoud, eerlikheid en ongekunsteldheid (Rompel, 1948: 62).

Net so sou die Afrikaner se kleredrag, huise, vervoermiddels ensovoorts ook kultureel korrek moet wees. Breedweg gesien sou die kenmerkende Afrikaanse rolprent dus die volgende moes uitbeeld: "Suid-Afrika met sy natuurskoon, sy geskiedkundige plekke en voorwerpe, sy bewoners van verskillende aard en ras met eie kenmerkende gewoontes en leefwyses ..." (Rompel, 1940: 11).

Die voorwaarde vir uniekheid vereis dus dan ook dat die rolprent deur die Afrikaner gemaak moet word.

Die juistheid van hierdie siening het reeds voor 1938 opgeval. 'n Uitlandse regisseur soos Joseph Albrecht het byvoorbeeld moeite ondervind om die Afrikaanse inhoud van die speelprente na behore te kon begryp. Willers (1946) wys op hierdie probleem: die Afrikaanse akteurs in Moedertjie (1931) moes eers hul rolle aan Albrecht, die regisseur!, verduidelik. Albrecht se gebrekkige Afrikaans was hier een van die

struikelblokke (p.17).

Dis hieroor, sê Rompel (1942b), dat Afrikaanse regisseurs byvoorbeeld nodig is, want alleen dan sal 'n Afrikaanse rolprent kan slaag: "... want alleen as hulle die egte, inheemse gees uitasem, sal hulle opreg wees en kunswerke kan word" (p.42). Die egte inheemse gees sal in Afrikaanse rolprente vergestalt kan word omdat alleen die Afrikaner verstaan waarin Afrikaners belangstel en hoe hulle daaroor voel.

Aspekte van die Afrikaner, waarin die uitlandse rolprentmaker nie belangstel nie, sal sodoende in die Afrikaanse rolprent uitgebeeld word.

Afrikaanse rolprentamateurs moes dus saamstaan, by gebrek aan 'n professionele korps, om die rolprent te bespreek en te bestudeer en sodoende sou 'n unieke Afrikaanse rolprentvorm manifesteer (Rompel, 1940: 29). Die grondslag van die Afrikaanse kultuurprent sou so gelê kon word.

Monaco (1981) wys daarop dat die rolprente van Hollywood vanaf 1932 tot 1946 die wêreldtoneel oorheers het. Dit was ook die geval in Suid-Afrika gewees. 'n Oorsigtelike ontleding van die rolprentresensensies wat gedurende die dertigerjare uit Rompel se pen in die Die Huistenoet en Die Brandwag verskyn het, handel feitlik sonder uitsondering oor die rolprente van Hollywood.

2.3.2 Die Christelike komponent van Afrikanerkultuur

Die oorheersing van die Amerikaanse rolprente in Suid-Afrikaanse teaters het beteken dat die Afrikaner met 'n vreemde hedonistiese kultuur gekonfronteer is. Dit terwyl die Christelike godsdiens 'n sentrale deel van die Afrikaner se kultuur uitmaak (Cronjé, 1945: 353). Die Hollywoodse rolprente het, in terme van die Christelike leerstellinge, 'n "verkeerde voorstelling" van die lewe gegee (Rompel, 1933: 73).

"'n Ander fout van die rolprent - en veral die Amerikaanse - is die verkeerde voorstelling wat dit van die lewe gee. Tê dikwels word die indruk geskep dat die lewe slegs bestaan uit ryk te wees, tydverspilling en geldmaak; alte dikwels gee hulle aanleiding tot die opvatting dat die Amerikaanse meisie 'n gewetenlose en min of meer sedelose flirt is" (Rompel, 1933: 73).

Die Christelike aspek van die Afrikanerkultuur kom weer ter sprake waar Carfo se kerklike opdrag bespreek word.

2.4 DIE PROPAGANDAWAARDE VAN DIE SPEELPRENT

'n Onderliggende idee by die partye wat betrokke was by die strewe na 'n eie Afrikaanse rolprentbedryf, was om die rolprent as beïnvloeder te gebruik.

Die Duitsers, Russe, Italianers en Amerikaners het op daardie stadium reeds die propagandawaarde van die rolprent besef en die propaganda-instrument ook duidelik aan die wêreld gedemonstreer. Rompel (1933: 21) haal dan ook die uitsprake van Lenin, Mussolini en Zukor in hierdie verband aan.

Dit was egter die rolprent as kulturele propagandamiddel waarin Rompel belanggestel het. Afrikaanse rolprente sou dus nie net gemaak word om byvoorbeeld die kuns te dien nie, maar ook om kultureel onderling versterkend op te tree. So sou die Afrikaner dan "tipiese fases van die Afrikaanse volkslewe in filmiese vorm leer vertolk, sodat ander lede van die volk dit kon meelewe en leer aanvoel ..." (Rompel, 1940: 29).

Die Reddingsdaadbond het ook in die propagandawaarde van die rolprent geglo. In die lyfblad van hierdie organisasie, Inspan (Junie 1946), is dit so verwoord: "Van alle moderne propagandamiddels is die klankprent ongetwyfeld die magtigste" (p. 1).

Vir die Reddingsdaadbond het die rolprent as politieke propagandamiddel sekerlik meer aantrekkingskrag gehad. Die nasionale en politieke bewussyn van die Afrikaner kon daardeur beïnvloed word. Dit moet dan ook die rede wees waarom die organisasie sonder skroom die Volksrolprentbond wat straks uitvoerig bespreek sal word, onder sy vlerke geneem het.

Soos aangedui deur Botha (1947) en Kok (1949) het Carfo die beïnvloedingsmoontlikhede van die rolprent om die saak van die

Kerk te dien, ingesien: "Karfo besef terdeë die oorweldigende moontlikhede en die haas onberekenbare invloed van die film met sy suggestiwiteit, sy groot deurdringingsvermoë, sy universaliteit as medium" (Kok,1949: 1).

Carfo sou dan streef om op subtiele wyse die mooi en die betekenisvolle in die lewe uit te lig, sonder om oordrewe didakties te wees. Die sosiale probleme van die gemeenskap sou dan aangespreek word. Terselftertyd sou Carfo poog om 'n kulturele produk te lewer, "... oor die agtergrond van ons eie lewenswyse, oor die S.A. kultuur en probleme, of oor die S.A. tafereel in die algemeen ... Dit skyn noodsaaklik te wees dat films in Suid-Afrika vir die Suid-Afrikaanse volk gemaak word ..." (Kok,1949: 1).

Ook Rompel (1942a), as leier van Raro, het die uitdra van die positiewe Christelike boodskap in gedagte gehad: "Die bioskoop in diens van die volk - watter magtige invloed ten goede sou dit nie kan uitoefen nie!" (p.7). Rompel (1942b) verdoem in hierdie verband die bordeeltonele en die verheerliking van misdaad wat deur die uitlandse rolprente die Afrikaanse gemeenskap ingedra is.

Hierdie behoefte om die belange van die volk en die Kerk deur middel van die rolprent te dien, was dus deurlopend by Raro en Carfo een van die aanleidende oorsake vir die stigting van beide organisasies.

2.5 DIE VOLKSROLPRENTBOND

Dit was vir Rompel duidelik dat die hoë produksiekoste van speelprente 'n inhiberende faktor in die skep van 'n eie Afrikaanse rolprentbedryf was. Hierdie hoë koste het dit volgens Rompel (1942b) riskant gemaak om in die Afrikaanse speelprent te belê (p.43).

Die antwoord het vir Rompel in die saambring van Afrikaanse rolprentamateurs gelê. Die geleentheid hiervoor het hom voorgedoen met die aanbreek van die Voortrekker-eeufees. Die Voortrekkerjeugbeweging het tydens die fees aan Rompel opdrag gegee om 'n dokumentêre rolprent van die simboliese ossewatrek te maak

Dié dokumentêre prent, wat later as 'n Nasie hou koers in Junie 1939 uitgereik is, is toe deur Rompel met die samewerking van rolprentamateurs oor die hele Unie van Suid-Afrika gemaak.

In 'n deel van die erkenningstitel van hierdie rolprent, maar wat later weer geskrap is, beskryf Rompel die vervaardiging van hierdie prent as volg:

"Hierdie rolprent is vervaardig deur 'n groep geesdriftige amateurs dwarsdeur die hele Unie... almal was gedrewe deur die een groot idee: om 'n blywende beeld te skep van ons nasie se hulde aan 'n roemryke verlede" (Rompel, 1938c).

Die skiet van hierdie dokumentêre prent het besielend ingewerk op die amateurs wat daarby gemoeid was. Die gevolg was dat hulle oorgegaan het tot die stigting van die Volksrolprentbond in Januarie 1939, terwyl daar nog aan die afronding van die rolprent gewerk is (Rompel, 1940: 29).

'n Nasie hou koers (1939) het aan diegene wat van 'n eie Afrikaanse rolprentbedryf gedroom het, bewys dat die Afrikaner wel rolprente kon maak.

Die Volksrolprentbond is gestig om te dien as voertuig vir die verwesenliking van hierdie ideaal. Die Bond het egter sy tekortkominge gehad: "Daardie vereniging ... kon deur die gebrek aan 'n sterk sentrale administrasie nie tot volle ontwikkeling kom nie" (Rompel, 1940: 29). Die Volksrolprentbond het klaarblyklik maar bestaan uit 'n gedeelte van die amateurs wat 'n Nasie hou koers (1939) gemaak het. Dit sou moes inskakel by 'n groter organisasie indien dit 'n beduidende bydrae tot die opbou van die Afrikaanse rolprentbedryf wou lewer.

Die Reddingsdaadbond was so 'n organisasie. Sy organisatoriese struktuur sou kon dien as kanale om kontak te maak met al die rolprentamateurs regoor Suid-Afrika.

Die sukses van 'n Nasie hou koers (1939) moes ongetwyfeld tot die Reddingsdaadbond gespreek het. Geldelik was die rolprent 'n groot sukses en binne 'n jaar het meer as 50 000 mense dit gesien. D. Mostert, die destydse Hoofamptenaar van die Voortrekkerbeweging, het dan ook in 'n brief aan Rompel hom met

die sukses van die dokumentêre rolprent gelukgewens
(Mostert, 1939).

Die Afrikaanse rolprentamateurs het hiermee bewys dat hulle 'n
beduidende bydrae tot die uitbouing van die Afrikaanse
rolprentbedryf sou kon lewer. Met die vervaardiging van
hierdie rolprent het 'n produksiekorps na vore getree wat
kennelik die saak van die Afrikaner sou kon dien en die
Reddingsdaadbond het nie gewag om die Volksrolprentbond in 1940
by hom in te lyf nie. Gevolglik is Raro gestig.

2.6 CARFO SE DOELSTELLINGS IN CHRISTELIK-AFRIKAANSE VERBAND

Carfo se lede het uit Afrikanergeledere gekom, nes die lede van
Raro. Die verskil tussen die twee organisasies was egter dat
die Carfo-lede oorwegend Evangeliedienare was. Dit het
belangrike implikasies vir die wyse waarop Carfo
rolprentproduksie benader het. Carfo sou so uiteraard meer
klem op die Christelike aspek lê, sonder om die Afrikaanse
aspek egter te verwaarloos.

2.6.1 Carfo se kerklike opdrag

Du Toit (1968), in sy bespreking van die kultuurhistoriese
bydrae van die Gereformeerde Kerk tot die Afrikaner se
kultuur, beskryf die taak van die Kerk soos volg: "Maar die
groot saak bly tog dat die Kerk deur prediking en wat daarmee

saamgaan sy lidmate opwek om hul roeping op die terreine van die staat en maatskappy te vervul" (p.212b).

Uit die aard van die Carfo-speelprente as primêr evangelisasiemedia, kan dus verwag word dat hierdie speelprente ook aan die Bybelse opdrag van betrokkenheid by die maatskappy sal beantwoord.

Dié opdrag van die Kerk dwing hom dus in sy werksaamhede tot 'n betrokkenheid by die samelewing waarin hy staan. Die probleme van daardie samelewing moet aangespreek word. Dit skep dus reeds die verwagting dat Carfo se speelprente ten opsigte van lokaliteit herkenbaar Afrikaans sal wees. Tweedens sluit dit aan by die moderne realisme deurdat dit betrokke is by die gemeenskap en werklike probleme daarin aanspreek.

2.6.1.1 Sosio-kulturele betrokkenheid

Die verstedeliking van die Afrikaner het 'n sosio-kulturele dilemma vir hom tot gevolg gehad.

Cronjé (1968) wys daarop dat die Afrikanerhuisgesin tot in die sewentigerjare van die vorige eeu, grootliks 'n patriargale struktuur gehad het. Sedert die einde van daardie tydperk het die Afrikaner algaande verstedelik. Die verstedeliking het in die twintigerjare van hierdie eeu 'n uittoeg en masse geword. Dit was kultureel 'n oorgangsfase vir die Afrikaner.

"In hierdie fase van oorgang en stryd is baie Afrikaanse huisgesinne in die stad ernstig ontwig, kultureel tot nadeel

van die Afrikanervolk in die stad" (Cronjé, 1968: 99b).

Volgens Cronjé (1968) en Carstens (1986) het hierdie verstedeliking die einde van die patriargale gesin beteken. Carstens (1986) haal omvattend hieroor uit die Carnegie-verslag van 1932 aan.

Soveel as wat die patriargale gesin die produk van landelike isolasie was, was dit egter ook Bybels gefundeer: "Vrouens, wees aan julle mans onderdanig, net soos julle aan die Here onderdanig is. Die man is die hoof van die vrou, soos Christus die hoof van die Kerk is" (Efesiërs 5, vers 22-23).

Dit volg dus dat die Kerk en die Afrikaanse susterkerke in hierdie geval in die besonder, besorg sou wees oor hierdie verbrokkeling van die tradisionele Afrikaanse gesinstruktuur.

2.7 SAMEVATTEND

In hierdie hoofstuk is na die aanleidende oorsake tot die stigting van Raro en Carfo gekyk. Slegs ten opsigte van punt 2.5. is daar nie na Carfo verwys nie. In die volgende hoofstuk is egter gewys op die feit dat Carfo in wese 'n voortsetting van Raro was. In hoofstuk drie is dan eksplisiet na die stigtingsgeskiedenis, aard en doelstellings van Raro en Carfo gekyk.

DIE STIGTINGSGESKIEDENISSE VAN

RARO EN CARFO

3.1 INLEIDING

In die vorige hoofstuk is die aanleidende oorsake vir die stigting van Raro en Carfo bespreek. Daar is aangedui dat die aanleidende oorsake in wese leemtes en behoeftes was wat algaande ontstaan het. Dié behoeftes en leemtes het dus in die doelstellings van Raro en Carfo ontplooi.

In hierdie hoofstuk is die twee organisasies self ontleed. Die invloede op hierdie organisasies, die aard van hul beleid en denke, die stigtingsgeskiedenis en die geskiedkundige verloop is uiteengesit. Dan is verwys na die ooreenkomste en verskille tussen Raro en Carfo en hoe die twee organisasies uiteindelik aaneenskakel.

3.2 DIE REDDINGSDAADBOND AMATEURROLPRENTORGANISASIE (RARO)

3.2.1 Die Duitse en Russiese invloed

Die Europese rolprenttendense het 'n belangrike invloed op Rompel gehad. Rompel was die opinieleier en die stukrag in die strewe van 'n groep Afrikaners om 'n eie Afrikaanse rolprentbedryf te vestig.

Die dokumentêre aanslag van die Duitse en Russiese stilprente van die twintiger- en dertigerjare geniet spesiale aandag in Rompel se artikels. Ten opsigte van die Duitse stilprente van 1927/28 noem Rompel (1937a: 47) die volgende kenmerke: (i) noue kontak met die lewe; (ii) die ondergeskikte rol van fantasie - Rompel beskryf die rolprente as strak-realisties; (iii) die afwesigheid van professionele akteurs; (iv) die natuurlikheid, eenvoud en opregtheid van omgewing om aan te pas by die spelers; (v) die vermyding van sensasie en 'n strewe na opregte en kragtige emosies.

Bogenoemde vyf kenmerke is tekenend van realisme. Die doel daarvan is om te poog so na moontlik aan die uitbeelding van die werklikheid te bly en om menslike konfliktsituasies te konfronteer.

Hoewel die Russiese regisseurs, soos Pudovkin en Eisenstein, die uitgebeelde werklikheid deur middel van montage gemanipuleer het, het hulle ook ten opsigte van die

mise-en-scene probeer om so na moontlik aan die werklikheid te bly. "Op eerste gesig was hierdie prente eenvoudig nugtere feite-weergawe, byna soos by 'n dokumentêre" (Rompel, 1938b: 31).

Rompel (1938b) wys byvoorbeeld daarop dat Eisenstein ook van leke-akteurs, werklike Russiese "boere en boerinne" gebruik gemaak het (p.31). Stroke dokumentêre film is ook in Pantserkruiser Potemkin (1925) gebruik om die idee van die werklikheid te versterk.

Die latere uitsprake van Rompel insake die vereistes en die modus operandi van Raro, sal aantoon wat die invloed van die Duitsers en die Russe op nie net Raro nie, maar ook op Carfo was.

3.2.2 Lokale realisme

Twee belangrike aspekte van die Duitse en Russiese benadering staan dus uit: (i) die verfilming van die lokale en (ii) die verfilming daarvan in realistiese styl.

Vir die doel van hierdie studie sal hierdie benadering die lokaal-realistiese styl genoem word.

Die term lokale realisme is deur N.P. Van Wyk Louw in sy beskrywing van die Afrikaanse prosa, voor die koms van die Sestigters, gebruik. Louw het egter hierdie term gebruik en daarmee verwys na 'n "oppervlakkige" en "gemoedelike"

skryfstyl, wat ook 'n stagnante vorm was (Louw, 1973: 67).

Die term dui hier eerder op 'n rolprentstyl wat reeds in Europa beproef is en wat tot grootse rolprente aanleiding gegee het. Die Duitse en Russiese, en later ook die Italiaanse neo-realistiese speelprente van ná die Tweede Wêreldoorlog, is voorbeelde hiervan.

3.2.3 Stigting

Die voorafgaande bespreking van die aard van die Duitse en Russiese stilprente en van die lokale realisme is gedoen om te dien as agtergrond by die studie van Raro en Carfo. Die lesse wat uit hierdie twee lande se rolprentbedrywe te leer was, het uiteindelik gedien as rigtingwysers vir Raro in die strewe na die opbou van 'n eie rolprentbedryf.

In Junie 1940 is die Reddingsdaadbond Amateurrolprentorganisasie (Raro) voortspruitend uit die Volksrolprentbond gestig (Rompel, 1940: 29).

3.2.3.1 Doelstellings

"In die organisasie word die aktiwiteite van alle Afrikaanse rolprent-amateurs in die Unie gelei en saamgesnoer, sodat hulle as een sterk eenheid optree om ons daardeur prente van Afrikaanse lewe, mense en gebeurtenisse te bring wat ons so broodnodig het, en wat alleen 'n dergelike nie-kommersiële

organisasie doeltreffend kan lewer" (Schoeman,1941: 15).

Die primêre doelstelling van Raro was dus om die Afrikaanse rolprentamateur tot rolprentproduksie op nasionale vlak op te roep. Die rolprentamateur is die hoeksteen waarop enige respektabele rolprentbedryf gebou word. Rompel (1940) verwys hier weer na die belangrike rol wat rolprentamateurs byvoorbeeld in die Europese lande gespeel het (p.29).

Die sekondêre doelstelling was dan dat die Afrikaanse rolprentamateurs uiteindelik geskool sou word om Afrikaanse rolprente te maak. 'n Eie Afrikaanse rolprentbedryf sou so beslag kry.

Die organisasie het hom dus ten doel gestel om die beeld van Suid-Afrika en die Afrikaner uit te dra. Dit is die beeld van Suid-Afrika deur die Afrikanerbril gesien. Die sosiale beleidsloosheid van die jong Afrikaanse rolprentbedryf moes teengewerk word. Die volksvyandigheid, minstens kultureel gesproke, van die ingevoerde speelprent veral, is ook deur hierdie organisasie die stryd aangesê (Rompel,1942b: 53).

3.2.3.2 Lede

Die term Afrikaanse rolprentamateur is oop vir interpretasie, nes die term Afrikaner. Die ledetal van Raro was egter nie beperk tot Afrikaanssprekendes alleen nie. Tydens die bekendstelling van hierdie organisasie in die Afrikaanse media in 1940, het die Brandwag op 2 Augustus 1940 soos volg na die

identiteit van die lede verwys: "Op elke plek waar minstens vyf Afrikaansvoelende rolprentamateurs is, sal takke gestig word" (p. 5). Die lede sou uiteraard die bogenoemde doelstellings van Raro moes onderskryf.

3.2.3.3 Opleiding en produksies

Rompel (1942b) gee die volgende uiteensetting van hoe te werk gegaan is om die rolprentamateurs in sy geledere te onderrig:

- (i) lesings is aan lede gestuur waarin kameratoerusting en tegnieke bespreek is;
- (ii) 'n inligtingsdiens is ingestel waardeur lede met produksieprobleme gehelp is;
- (iii) goedgekeurde dokumentêre rolprente van lede is deur Volksbioskope Maatskappy Bpk. versprei;
- (iv) lede-aande is gehou waarop prente van lede vertoon en bespreek is;
- (v) fotografiese materiaal is teen billike pryse aan lede voorsien.

Op bogenoemde manier sou gepoog word om die Afrikaner in die rolprentkuns op te lei en daar is gehoop dat "as dit die steun kry wat dit verdien ... dit wellic die begin (kan) wees van 'n eie rolprentbedryf, al sal dit dan ook voorlopig op beskeie skaal wees" (Die Huisgenoot, 40.08.02: 11).

Aan die eenkant het Rompel in 'n artikel in Die Huisgenoot (1938a: 87) verkondig dat die amateur hom suiwer by die maak van dokumentêre rolprente sou moes beperk. Hy het dit in die

passasie ook kategoriees gestel dat amateurs se kanse om 'n speelprent te maak, omtrent een uit 'n duisend is. Dan nog sou die professionele produk beter wees.

Aan die anderkant kon Rompel self nie wag om met 'n span amateurs self 'n speelprent aan te pak nie. Kort ná die stigting van Raro, in 1941, het 'n span amateurs van Raro 'n speelprent sonder klank, maar in kleur gemaak. Dit was Newels oor Mont-aux-sources (1941). Ongelukkig kon 'n afdruk hiervan nog nie opgespoor word nie. 'n Tweede speelprent, Ons staan 'n dag oor (1941) het kort hierna gevolg. Dit is 'n swart en wit rolprent en het ook nie 'n klankbaan nie. 'n Afdruk hiervan word deur die Nasionale Film, Video en Klankargief bewaar.

3.2.3.4 Geskiedkundige verloop

Raro is aan die begin van die Tweede Wêreldoorlog gestig. Film was skaars. Die rolprentproduksies het gevolglik gou afgeneem in getal, maar dit het weldra ook duidelik geword dat die tekort aan film nie die enigste oorsaak hiervoor was nie. 'n Kwynende gebrek aan belangstelling onder die lede van Raro was die groot oorsaak:

"Dit is heeltemal duidelik dat dit 90% van die lede absoluut nie interesseer of daar iets met Raro verkeerd is nie, en dat dit hulle koud laat as die A.O. blyke gee dat hy hul gebrek aan belangstelling slegs as 'n mosie van wantroue opneem" (Die Afrikaanse Rolprentamateur, 1947: 1).

Die doodsklokke het vir Raro begin lui. Rempel het sedert die stigting van Raro staatgemaak op die idealisme van die rolprentamateurs om iets te bereik en dit was duidelik dat daardie idealisme aan die taan was.

Die Huisgenoot (1944) het vroeër in 'n redaksionele artikel gewaarsku dat die uitdaging vir die daarstelling van 'n eie rolprentbedryf groot was. Geld was nodig en die regte talent en ervaring sou die knoop moes deurhak. En daar is gewaarsku: "... dat sentiment of patriotisme op die duur nie die publiek sal bevredig as die gelewerde artikel van minderwaardige gehalte is, en veral nie as daar beter ingevoerde artikels beskikbaar is nie" (p.3).

Die Reddingsdaadbond Amateurrolprentorganisasie het stil van die toneel af verdwyn en 'n ander organisasie, die Christelike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie het sy plek ingeneem.

3.3 DIE CHRISTELIKE AFRIKAANSE ROLPRENT EN FOTOGRAFIESE ORGANISASIE (CARFO)

Die doel van hierdie studie is ondermeer om te dui op die verband tussen Raro en Carfo as organisasies wat uiteindelik 'n kenmerkende Afrikaanse rolprentbeweging in die Afrikaanse rolprentbedryf momentum gegee het.

Die oorsig van Carfo se geskiedenis wat hier volg, is dus nie bedoel om diepgaande te wees nie. Carfo, as verlengstuk van Raro, word eerder beklemtoon. Die verlenging is die produk van toevallige en konkrete ooreenkomste.

Die geskiedenis van Carfo, net soos die geskiedenis van Raro, moet nog in 'n groot mate geboekstaaf word. Bykans al die inligting wat dus hieronder volg, is uit die notule van Carfo verkry.

3.3.1 Stigting

Die Kerklike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie (Karfo) is op 6 Maart 1947 deur 23 Evangeliedienare van die Nederduits Gereformeerde Kerk gestig (Carfo-notule: 3 Julie 1947: Bylae A). Aanvanklik is die organisasie nie amptelik deur die N.G. Kerk erken nie. Sinodale erkenning het egter nie lank ná die stigting van die organisasie uitgebly nie. Die notule van die vyftigerjare reflekteer die sinodale resolusies waarin erkenning aan Carfo gegee is.

Die naam Karfo is op 9 Maart 1955, ná 'n besluit van 'n ledevergadering, tot die Christelike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie (Carfo) verander (Carfo-notule: 9 Maart 1955).

3.3.2 Doelstellings

Carfo het vanuit die staanspoor die oorheersende doelstelling gehad om die Christelike boodskap uit te dra:

"Die samesnoering van alle rol- en stilfotograwe en tegnisi wat hulle talente wil aanwend en hulle kuns wil beoefen ten bate van die Gefedereerde Nederduits Gereformeerde Kerke, om die Koninkryk van God langs hierdie weg te bevorder (Carfo-notule: 3 Julie 1947: Bylae B).

Hierdie primêre doelstelling van Carfo was in reaksie teen die sedeloosheid van die kommersiële speelprente waaraan Christen-Afrikaners in die Suid-Afrikaanse teaters blootgestel was. In 'n beleidsverklaring in die notule van 17 Oktober 1949, is dit soos volg verwoord: "Die populêre vermaaklikheidsfilm is slegs 'n verwerde en oppervlakkige verskynsel ... en is nie noodwendig die hoogste vorm van filmiese siening nie."

Carfo wou dus eerstens op betrokke Christelike wyse die oppervlakkigheid van die kommersiële speelprent besweer.

Carfo se sekondêre doelstelling was dan om ook die rolprentkuns te dien en sodoende 'n bydrae tot die Afrikaanse kultuur te lewer. In hoofstuk twee is besonderhede hiervan gegee.

3.3.3 Lede

Carfo se grondwet, soos uiteengesit in die notule van 3 Julie 1947, het bepaal dat lidmaatskap van die organisasie beperk was tot lidmate van die Gereformeerde Kerke. Die bestuur kon egter nie-lidmate, wat die kerk goedgesind was, as lede toelaat.

Die N.G. Kerk was op daardie stadium reeds die grootste enkele kulturele Afrikaanse organisasie in Suid-Afrika. Slegs 32 000 lidmate, uit 'n totaal van bykans een miljoen, was Engelssprekendes. Die res was Afrikaners (Diederichs, Jerling, Lombard, Meyer en Meiring, 1942: 327)

Ten opsigte van die lede was beide Raro en Carfo dus in 'n groot mate eksklusiewe Afrikanerorganisasies. Net "Afrikaansvoelendes" is tot Raro toegelaat en in die geval van Carfo is die lede beperk tot lidmate van die Gereformeerde Kerke of ander goedgekeurdes. Die Afrikanerharte van beide hierdie organisasies kan dus nie bevraagteken word nie.

3.3.4 Produksies

Carfo het hom dit ten doel gestel om ook speelprente te maak. Gedurende die eerste tien jaar van sy bestaan, het daar egter niks van gekom nie. Finansiële probleme het opgeduik en daar is besluit om die doelwitte vir eers konserwatiewer te stel en net op dokumentêre rolprente te konsentreer (Carfo-notule: 9 Maart 1955).

Dokumentêre rolprente soos Strome in die Wildernis (1956), Die tweede myl (1954) en Wagters van die duine (1957)

is gemaak en versprei. Dokumentêre rolprente is ook aangekoop en versprei (Carfo-notule: 12 Februarie 1958).

Strome in die wildernis (1956) het besware van die sensuurraad uitgelok oor 'n gedeelte van die dialoog. Die verweer van die Carfo-bestuur teen die sensuurraad se beswaar, is insiggewend, naamlik dat die rolprent net bedoel was vir "Afrikaans Christelike gehore" (Carfo-notule: 24 Maart 1958). Die verklaring sluit aan by Carfo se doelstelling om rolprente vir die Afrikaner te maak.

Carfo se eerste speelprent, Ek sal opstaan (1959) is uiteindelik op 27 April 1959 deur die dagbestuur vir verspreiding goedgekeur (kyk notule). Dit was die eerste van veertien speelprente wat Carfo uiteindelik gemaak het. In hoofstuk vier word 'n volledige lys van hierdie speelprente gegee.

Die regisseurs Kappie Botha en Willie Alheit het twaalf van hierdie veertien speelprente gemaak. Die ander twee speelprente van Carfo, Gee my jou hand (1963), is deur Tim Spring gemaak en Afspraak in die Kalahari (1973), is deur Anna Neethling-Pohl gemaak.

3.3.5 Geskiedkundige verloop

Carfo is in 1947 gestig en het tot in 1979 bestaan, toe dit ontbind het en die funksie van hierdie organisasie deur die Moderne Evangelisasiemedia in Afrika (Mema), die media-evangelisasie organisasie van die N.G. Kerk oorgeneem is (Carfo-notule: 13 November 1979). Carfo se finansiële state toon dat Mema 'n finansiële gesonde onderneming oorgeneem het.

3.4 DIE FISIESE AANEENSKAKELING VAN RARO EN CARFO

Van die belangrikste stigterslede van Carfo, by name dr. F.E. O'Brien Geldenhuys en ds. Jac J.S. Botha en die regisseurs Kappie Botha en Willie Alheit was eers almal lede van Raro (Die Afrikaanse Rolprentamateur, 1 April 1947).

Ten opsigte van die lede het 'n belangrike oorvloei van Raro na Carfo dus plaasgevind.

3.5 DIE OOREENKOMSTE TUSSEN RARO EN CARFO

Die ooreenkomste tussen Raro en Carfo kan puntsgewys soos volg

uiteengesit word: (i) die lede het uit Afrikanergeledere gekom; (ii) entoesiaste/amateurs is as lede toegelaat - totdat Carfo in 1948 'n nutsmaatskappy geword het (Die Huisgenoot, 1948-02-13: 15); (iii) takke sou landwyd gestig word - beide organisasies wou dus die Afrikaner landwyd betrek; (iv) Carfo het gefokus op die uitdra van die Christelike boodskap. Raro het ook, soos reeds aangetoon, die positiewe Christelike lewenswyse wou uitbeeld; (v) voormalige Raro-lede het prominente rolle in Carfo gespeel. Selfs Rompel is in die kapasiteit van secundus op die Carfo-bestuur genomineer (Carfo-notule, 17 September 1947). Die feit dat hierdie gewese Raro-lede maklik aanklank by Raro gevind het, is betekenisvol. Die direkte verbintenis tussen die twee organisasies word verder gestaaf deurdat die sekretaris van Carfo, dr. F.E. O'Brien Geldenhuys die stigting van Carfo in Raro se lyfblad, Die Afrikaanse Rolprentamateur aangekondig het (1 April 1947). Wat verder betekenisvol is, is die feit dat Carfo gestig is toe Raro in sy doodstupe was.; (vi) die sakewêreld het geen invloed van enige aard op die twee organisasies se rolprente uitgeoefen nie; (vii) professionele akteurs is vermy. Carfo het later wel in toenemende mate van Afrikaanse "sterre" gebruik gemaak, maar dis 'n ontwikkeling wat reeds in die dae van Raro voorsien is. Matilda Hanekom, Wilna Snyman, Klaas de Boer, Kobus Esterhuizen is van die "sterre" wat in die speelprente van Carfo opgetree het; (viii) beide organisasies se speelprente is in werklike omgewings verfilm en (ix) beide organisasies het die rolprent as opvoedings en kulturele medium gesien.

3.6 DIE VERSKILLE TUSSEN RARO EN CARFO

Die vraag ontstaan hoe Carfo, wat in soveel opsigte met Raro ooreenstem, uiteindelik kon oorleef, speelprente kon maak en daarby winsgewend ook kon wees? Hoe het Carfo daarin geslaag om speelprente te maak wat langs ander Afrikaanse speelprente kon staan, terwyl Raro se speelprent, Ons staan 'n dag oor (1941), so ooglopend 'n amateurproduksie was? Die rede hiervoor lê in die verskille tussen Raro en Carfo en word puntsgewys hieronder uiteengesit:

- (i) Carfo het vanuit die staanspoor, weens die kerklike milieu waarin dit geopereer het, afsetpunte vir sy speelprente in gemeentes gehad. Afset was een van Raro se groot probleme.
- (ii) Raro het staatgemaak op die idealisme van sy lede om rolprente te maak. Carfo is gebore uit die soliede strewe om in die eerste plek die Christelike boodskap uit te dra.
- (iii) Carfo se speelprente is deur 'n klein hegte korps gemaak. 'n Kerngroep het so ervaring opgedoen. Raro het amateurs vanoor die hele land getrek. Weinig lede is by meer as een produksie betrek en die geografiese verwyderdheid het verder daartoe bygedra dat die lede moeilik op eie stoom by produksiepunte kon uitkom. As amateurs kon die lede ook nie veel tyd aan die maak van rolprente afstaan nie. Carfo het daarenteen produksiepersoneel op 'n betaalstaat

geplaas, wat suiwer by die produksie van sy speelprente en dokumentêre prente betrokke was.

- (iv) Carfo se speelprente is na deeglike voorafbeplanning gemaak en deeglike draaiboeke was deel van hierdie beplanning. Afrikaanse romans is grotendeels vir speelprente verwerk. Raro het meer lukraak gewerk. Tydens die maak van Newels oor Mont-aux-Sources (1941) is 'n ekstra intrige, die van 'n meisie in gevaar op die berg, op die nippertjie ingewerk (Rompel, 1942c: 6).
- (v) Carfo kon aansienlike fondse uit kerkgeledere genereer. Kameras, projektors en vaste produksiepersoneel kon so bekostig word. Dit het uiteindelik 'n bevredigender en meer professionele produk tot gevolg gehad. Raro het nie toegang tot sulke fondse gehad nie. 'n Gebrek aan die nodige fondse het volgens mededeling van regisseur Alheit (1986) byvoorbeeld tot gevolg gehad dat Raro sy rolprente nie van klankbane kon voorsien nie.
- (vi) Die uiteindelijke groot verskil tussen Raro en Carfo was die feit dat Carfo nooit die amateurorganisasie gebly het, soos in die eerste grondwet voorsien is nie. Carfo het uiteindelik by alles 'n rolprentmaatskappy geword wat volgens streng sakebeginsels bedryf is. Dit het uiteindelik 'n stewiger basis geblyk te wees (Die Huisgenoot, 48.02.13: 13).

3.7 SAMEVATTEND

Raro was in baie opsigte die wegbereider vir Carfo. F.E O'Brien Geldenhuys (1947b), die sekretaris van Carfo, het soos volg aan Raro geskryf: "U het die weg vir ons oopgemaak om nou voort te gaan om ons Kerk bewus te maak van die moontlikhede van die godsdienstige rolprent in die diens van die Koninkryk van God" (p. 3).

Carfo het dus, aan die anderkant, in 'n groot mate uit Raro ontwentel. Die speelprente van hierdie organisasie verteenwoordig dus 'n finale evolusie van Raro se vroegste doelstellings. Stilisties was die resultaat uiteindelik 'n Christelike lokale realisme.

Die besondere klem op die Christelike aspek onderskei die speelprente van Carfo van die van Raro.

In hoofstuk vier word die gemeenskaplike stylelemente in die speelprente van Carfo ondersoek. In die hoofstuk is steeds terugverwys na hoe Raro by hierdie stylelemente aansluiting vind. Die uiteindelijke verskil tussen Raro en Carfo lê daarin dat dit by eersgenoemde 'n geval was van propagering en by laasgenoemde 'n geval van implementering.

DIE GEMEENSKAPLIKE STYLELEMENTE

IN DIE SPEELPRENTE VAN CARFO

4.1 INLEIDING

In die vorige twee hoofstukke is die oorsake en aard van 'n bepaalde tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf nagevors. Enersyds is daar ten opsigte van hierdie tendens bepaalde gegewes. Andersyds is daar uitsprake en verwysings in die bestaande literatuur wat dui op die potensiele bestaan van bepaalde eienskappe van die tendens wat moontlik mag manifesteer in die speelprente van Carfo.

Die gegewes op hierdie stadium is ondermeer die gebruik van amateurspelers, die verwerking van Afrikaanse romans, die strewe om Afrikaanse kultuurprente te maak en dus ook die strewe om die verhaalgegewe aan 'n bepaalde lokaliteit te koppel. Sommige van hierdie gegewes, soos laasgenoemde twee, moet nog verder vir die implementering daarvan in die speelprente van Carfo getoets word.

Dit is egter reeds duidelik dat veral vier gemeenskaplike stylelemente 'n prominente plek in hierdie tendens inneem. Die vier stylelemente is: (i) die verwerking van Afrikaanse romans en 'n radiodrama vir Carfo se speelprente; (ii) die rol van Christelike propaganda in die speelprent; (iii) rolprentrealisme; en (iv) die strewe na die uitbeelding van 'n bepaalde lokaliteit in hierdie speelprente.

Laasgenoemde stylelement is reeds in hoofstuk drie bespreek, waar die Afrikaner se kultuur ter sprake gekom het. In hierdie hoofstuk word dus na die aard van eersgenoemde drie stylelemente gekyk, die teoretiese onderbou en voorkoms daarvan in speelprente oor die algemeen en in die speelprente van Carfo as sodanig. Die aanloop vanaf Raro word ook waar nodig aangehaal.

4.2 REALISME

Die realisme is 'n internasionaal erkende styl. Dit is wêreldwyd indringend ondersoek en het ook tot belangrike tendense in verskillende rolprentlande aanleiding gegee. In hierdie afdeling is in die besonder aandag gegee aan die aard van die Italiaanse neo-realisme wat sedert die Tweede Wêreldoorlog na vore getree het. Terwille van die perspektief word tussendeur ook vlugtig na die beskrywing van realisme as sodanig gekyk.

4.2.1 Definisie

Kracauer (1960) wys daarop dat die rolprent uniek toegerus is om die werklikheid uit te beeld. Realisme is by uitstek die domein van die rolprent. Media soos skilderye en beeldhouwerke is na die koms van die rolprent dus vrygestel van die taak om die sigbare werklikheid te probeer uitbeeld. Dié media kan nou sedert die koms van die fotografie en in die besonder van die rolprentfotografie ander uitdrukkingsvorme soek.

Die aard van rolprentrealisme kan dan soos volg gedefinieer word: "A style of filmmaking which attempts to duplicate the look of reality as it's commonly perceived, with emphasis on authentic locations and details, long shots, lengthy takes, eye-level placements of the camera, a minimum of editing and special effects" (Gianetti, 1982: 483).

4.2.2 Realisme en die humanisme

Die blote uitbeelding van die werklikheid deur middel van lang skote, outentieke omgewings ensomeer, is egter nie genoeg nie. In die ontwikkeling van die rolprentrealisme het die denkrigting ontstaan dat enige kunsmatige werklikheid onaanvaarbaar is.

Kracauer (1960) verwerp byvoorbeeld die sinematiese geldigheid van die historiese rolprent, terwyl Zavattini, die filosoof van die Italiaanse neo-realisme, ook die storie-plot verwerp en aanbeveel dat die rolprentmaker eenvoudig die strate moet

invaar en die werklikheid rondom hom moet fotografeer. Alleen so kan direkte kontak met die werklikheid uiteindelik bewerkstellig word (Houston, 1963: 1).

Die Italiaanse neo-realistiese het dan ook inderdaad op die alledaagse situasie gefokus en volgens Bazin (1971) het dit 'n rewolusie in die rolprentwêreld beteken. Die grondidee was dat die rolprentmaker by die mens en sy aktiwiteite betrokke moes raak.

Dié beweging van die realisme in die rigting van die humanisme was, volgens Bazin (1971), onvermydelik.

Bobker (1979) het in hierdie verband 'n studie van die style van die neo-realistiese regisseurs gemaak. Die Italiaanse regisseurs, De Sica en Antonioni, se speelprente het byvoorbeeld die volgende algemene kenmerke: (i) 'n fokus op die innerlike menslike spanninge en dramas; (ii) die gebruik van ongekompliseerde kamerawerk; en (iii) temas gerig op die sosiale, kulturele en politieke sy van die lewe in Italië.

Die ontwikkeling van die neo-realistiese het dus begin om, in teenstelling met die gebruik in Hollywood, te konsentreer op die sogenaamde klein dingetjies in die lewe, die menslike spanninge en dramas (Bazin, 1971: 19).

Die gebruik van ongekompliseerde kamerawerk dui op Zavattini se ideaal vir die weergawe van die werklikheid sonder om deur middel van kameratruks en redigeertegnieke daaraan te peuter.

Die temas gerig op die sosiale, kulturele en politieke sy van die lewe in Italië dui op twee aspekte: eerstens dui dit op die humanistiese aspek van hierdie realisme en tweedens dui dit op die lokale aard van die Italiaanse neo-realisme. Neo-realisme is dus in wese ook 'n lokale realisme.

Hierdie fokus op die Italiaanse omgewing vind aansluiting by Rompel en Carfo se beklemtoning van die uitbeelding van die volkseie, 'n basiese en belangrike kenmerk van die besondere realisme, soos aangedui in hoofstuk drie.

4.2.3 Die strewe na 'n Christelike lokale realisme

Die humanisme en dikwelse kommunisme van die speelprente van die neo-realiste, soos byvoorbeeld in De Sica se speelprent, Bicycle Thief (1948), uitgebeeld, vind egter nie aansluiting by die uitgangspunte en speelprente van Carfo nie.

Carfo en vroeër ook Rompel, het na 'n Christelike lokale realisme gestreef, na die uitbeelding van die doen en late van die mens, die Afrikaner, in die teenwoordigheid van God, die middelpunt. Die boodskappe in die speelprente van Carfo is gevolglik een van hoop. In teenstelling hiermee staan eksistensialisme, waar die mens alleen vir hom 'n bestaan aan 'n onregverdige wêreld moet ontworstel. Gianetti (1982) wys daarop dat hierdie koppeling tussen die Christelike leerstelling en realisme, 'n algemene verskynsel is (p. 403).

4.2.4 Carfo en die Italiaanse neo-realisme

Die aard van die boodskap en die perspektief wat dus in Carfo se speelprente te wagte kan wees, verskil van die humanistiese benadering van die Italiaanse neo-realistiese speelprente.

Daar is egter ook ooreenkomste:

Carfo het veral aan die begin in 'n groot mate van leke-akteurs in sy speelprente gebruik gemaak. Dit was goedkoop en dit het die juistheid van die menslike dramas in hierdie prente verhoog.

Die beginsel van die gebruik van leke-akteurs is net so 'n basiese beginsel van hierdie lokale realisme. Al het Carfo dalk toevallig uit geldnood, want die ware rede hiervoor kon nie vasgestel word nie, leke-akteurs gebruik, verander dit nog nie aan die feit dat leke-akteurs wel aanvanklik omvattend in hierdie speelprente aangewend is nie. Die invloed van leke-akteurs moet dus nogtans in gedagte gehou word.

In die latere speelprente het Carfo toenemend van bekende professionele akteurs, "sterre", gebruik gemaak, maar dit was 'n ontwikkeling wat reeds in die dae van Raro voorsien is (De Braal, 1941: 16-17).

Die rolprentmakers van Carfo het die realisme nooit tot die uiterste gevoer, waarvan Zavattini 'n voorstaander was nie. Die rede hiervoor was eenvoudig dat Carfo van meet af aan meer belanggestel het in die oordra van sy boodskap, as in tegniese innovasies. Die realistiese styl, met sy ongekompliseerde

kamera- en redigeerwerk, het Carfo na die hand gepas.

4.2.5 Realisme soos in Carfo se speelprente vergestalt

Gegrand op die voorafgaande literatuurstudie, sal die styl van hierdie speelprente na verwagting reeds die volgende kenmerke hê: (i) die gebruik van outentieke omgewings; (ii) die gebruik van leke-akteurs en professionele akteurs uit Afrikanergeledere; (iii) die uitbeelding van maatskaplike/godsdiensstige probleemsituasies van die Afrikaner; (iv) die gebruik van fiktiewe verhale uit die Afrikaanse literatuur; en (v) die uitbeelding van die rol wat die N.G. Kerk in die Afrikaanse samelewing speel.

Nà die empiriese studie sal die aard van hierdie styl uiteraard baie fyner omskryf kan word.

Ten slotte dien gemeld te word dat daar geen bewys bestaan dat die Italiaanse neo-realisme enigsins Carfo se prente beïnvloed het nie. Die vergelyking is gedoen om te wys op die aansluiting wat die speelprente van Carfo by die moderne realisme vind.

Tabel 4.1 hieronder gee die speelprente van Carfo en hul temas aan. Die temas dui op die betrokke aard van hierdie speelprente.

Tabel 4.1

Titels en temas van Carfo se speelprente

SPEELPRENTE	DATUM	TEMA
Ek sal opstaan	1959	Alkoholisme
Kyk na die sterre	1960	Huweliksverbrokkeling
Die hele dorp weet	1961	Huweliksverbrokkeling
Gee my jou hand	1963	Kinderverwaarlosing
Die voortreflike familie Smit	1965	Verstedelike gesin
Bennie-boet	1967	Kind/ouer-verhouding
Twee broeders ry saam	1968	Mens/God-verhouding
Hulda Versteegh M.D.	1970	Mens/God-verhouding
Afspraak in die Kalahari	1973	Mens/God-verhouding
K9-baaspatrolliehond	1972	Polisiewerk
Vrou uit die nag	1974	Dwelmverslawing
Ridder van die grootpad	1976	Sosiale verwerping/alkoholisme
Terug na Thaba	1977	Gesinsverbrokkeling
Irma	1977	Buite egtelike verhouding

4.3 DIE VERWERKING VAN AFRIKAANSE ROMANS

4.3.1 Raro se siening van verwerkings

Rompel se uitgangspunt vir die skep van 'n Afrikaanse rolprentbedryf, was dat dit onmiskenbaar Afrikaans moes wees - al sou dit dan ook net ten opsigte van besonderhede wees (1942b: 59).

Die Afrikaanse rolprentbedryf van veral die eerste helfte van

hierdie eeu het egter tekortgeskiet aan opgeleide rolprenttegnici en draaiboekskrywers. Oorspronklike Afrikaanse draaiboeke was dus skaars.

Rompel het hierdie leemte beseef en het daarop gewys dat tipies-filmiese onderwerpe in oorspronklike draaiboeke verwerk sou moes word (1942b: 60). In die tussentyd was daar egter volgens sy mening: "... 'n menigte Afrikaanse romans en boeke wat hulle vir verfilming as speelfilms leen..." (1942b: 60).

Die enigste kriterium wat vir die verwerking van hierdie romans gestel sou moes word, was dat die inhoud wêl filmies weergegee moes kon word (Rompel, 1942: 60). Spiegel se voorkeur vir die roman wat wys, eerder as vertel, is hier 'n kriterium by die seleksie van romans vir draaiboeke (Peters, 1980: 38).

4.3.2 Carfo en die verwerking van romans

Nege van Carfo se speelprente is gebaseer op verwerkings van Afrikaanse romans. By gebrek aan oorspronklike Afrikaanse draaiboeke sluit Carfo hier dus aan by wat Rempel (1942b) hierbo in punt 4.3.1. omtrent die oorbrugging van die tekort aan draaiboeke gesê het.

'n Ander speelprent van Carfo, Twee broeders ry saam (1968), is 'n verwerking van 'n radiodrama.

Die oorblywende vier speelprente is gebaseer op oorspronklike

draaiboeke word hieronder in tabel 4.2 gegee:

Tabel 4.2

Literêre werke waarvan Carfo-speelprente verwerkings is

ROLPRENT	DATUM	GENRE	TITEL	OUTEUR
Ek sal opstaan	1959	Roman	Ditto	N. Geldenhyus
Kyk na die sterre	1960	Roman	Ditto	N. Geldenhyus
Die hele dorp weet	1961	Roman	Soekie	S. Grosskopf
See my jou hand	1963	Roman	Het van	J. Bekker !
Die voortreflike familie Smit	1965	Roman	Verlangekraal Ditto	A.M. Louw
Bennieboet	1967	Roman	Ditto	Sita.
Twee broeders ry saam	1968	Hoorspel	Ditto	A.M. Louw.
Hulda Versteegh M.D.	1970	Roman	Ditto	C. du Plessis
K9-Baaspatrolliehond	1972	Roman	Ditto	L.A Potgieter
Afspraak in die Kalahari	1973	O.D.	--	
Vrou uit die nag	1974	Roman	Ditto	E. Murray;
Ridder van die grootpad	1976	O.D.	--	
Terug na Thaba	1977	O.D.	--	
Arma	1977	O.D.	--	

O.D. staan vir oorspronklike draaiboek.)

4.3.3 Verwerkings in die Afrikaanse rolprentbedryf

Tommaselli (1979: 39) verwys na die tendens in die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf om rolprente van romans en radiodramas te maak. Hy beskou dit as 'n bepaalde oppervlakkigheid in die rolprentbedryf. Diesulke rolprente teer op die sukses wat die romans en radiodramas reeds behaal

het. Dit is rolprente wat op die winsmotief teer en dus nie hoë estetiese oogmerke het nie.

4.3.4 Die verwerkbaarheid van die roman

4.3.4.1 Ooreenkoms tussen roman en speelprent

Die rolprent en roman is beide media met 'n eie aard. Om dus te sê dat die roman geskik is vir die rolprent, impliseer dat daar ooreenkomste tussen hierdie media moet wees.

Die raakpunt tussen die roman en die rolprent is dan die verhaal. Beide hierdie media vertel 'n verhaal. Volgens Metz (1974: 19) word 'n min of meer chronologiese reeks gebeurtenisse, met 'n begin en 'n einde, deur middel van hierdie media weergegee en die twee media is dus afgeperkte eenhede met 'n bepaalde tydsduur wat dit neem om daarna te kyk, of om dit te lees.

4.3.4.2 Formulering van die boodskap

Die boodskap word op heeltemal verskillende wyses vir hierdie twee media geformuleer. Die romanverhaal word deur middel van geskrewe woorde en die rolprentverhaal deur middel van die kamerahandeling geformuleer.

Die kamera is die verteller in die rolprent. Tydens die

verfilming van die speelprent verskuif die klem dus van die gebeure voor die kamera, "... naartoe het handelen van die camera self en maak die filmkunst daarmee tot een vertelkunst" (Peters, 1980: 29).

Die fisiese formulering van die verhaal vorm ook 'n parallel in beide media. Peters (1980) wys daarop dat ooreenstemmende patrone in hierdie media herken kan word. By die roman kry ons woorde en woordreekse en by die rolprent is dit beelde en beeldreekse, met die gepaardgaande klank, indien dit nie 'n stilprent is nie (p. 17).

4.3.4.3 Die verhaal en die speelprent

Metz (1974) sien hierdie verhalende element in die speelprent as allesoorheersend. 'n Semiotiese studie van die speelprent is daarom niks meer as 'n studie van die sinematiese vertelwyse nie. Weens hierdie oorheersing van die verhaal verdwyn die konstituente elemente van die rolprent, die beeld, agter sy eie konstruksie, die plot (Luhr & Lehman, 1977: 176).

Houston (1963) en Luhr & Lehman (1977) wys daarop dat daar wel teenkanting teen hierdie oorheersing van die verhaal in die rolprent is.

Die speelprent in hierdie studie word egter vanuit 'n kommunikasiekundige oogpunt benader. In die opsig wys Peters (1980) daarop dat die roman en die rolprent ook iets aan die kyker of leser wil doen. Die rolprentmaker het dus ook

kommunikasiekundige doelwitte en daarom moet die rolprent 'n verhaal of 'n teks hê. Die rolprentmaker wil die gehoor noop om: "... kennis te nemen van ideën, lewenshoudingen en gedragswijzen, niet alleen van denkbeeldige personen maar ook van de auteur die de denkbeeldige wereld voor hun verbeelding oproept" (p. 9). In die afdeling oor propaganda in hierdie hoofstuk, word in meer besonderhede op hierdie stelling ingegaan.

4.3.4.4 Die grammatika van die rolprent

Woorde het denotatiewe en konnotatiewe betekenis. Vir die romanskrywer is daar dus 'n grammatika, reëls waarvolgens hy sinne kan konstrueer op grond van hierdie denotatiewe betekenis. 'n Rolprentgrammatika ontbreek egter.

Die rolprentregisseur kan nie sy rolprente "skryf" soos die romanskrywer nie. 'n Rolprentleksikon ontbreek en hy moet staatmaak op die logiese verband tussen rolprentkodes om die boodskap oor te dra (Andrew, 1980: 224).

Die rolprentmaker het nie die sogenaamde fyn instrument van die woord om elke nuanse en gedagte van die karakters oor te dra nie. Afwykings van die romanteks in die rolprent is dikwels hieraan te wyte.

Gemeenskaplike kodes tussen die roman en die rolprent kom egter wel voor. Terugflitse, stories binne stories, konkrete vertel- en uitdrukkingstegnieke ensovoorts is voorbeelde hiervan.

4.3.4.5 Die plek van die roman in die speelprent

Die roman en die speelprent is beide verhalende media. Beide vertel 'n storie en daarom kan gepoog word dat beide dieselfde storie vertel.

Die romanverwerker/draaiboekskrywer moet egter die verskillende aard van die twee media in gedagte hou. Die roman vertel sy storie met die geskrewe woord en die rolprent vertel syne deur middel van die kamerahandeling.

Peters (1972) ontleed die speelprent in vyf lae. Hierdie lae word uitvoerig in hoofstuk vyf bespreek. Met verwysing hierna dien ten slotte net gemeld te word dat die speelprent, wanneer dit gebaseer is op 'n roman, altyd versigtig moet wees dat dit nie op die gebied van die roman oortree nie. 'n Literêre speelprent druis teen die eiesoortige aard van die rolprent in.

Tydens die inhoudsontleding in die empiriese gedeelte van hierdie studie, is daar nie spesiaal gelet op die geslaagdheid van hierdie verwerkings nie. Die studie is bloot gerig op die identifisering van bepaalde stylelemente, soos dit in Carfo se speelprente manifesteer. Dit is voldoende dat hier net kennis geneem word van die feit dat Carfo se speelprent oorheersend op verwerkings gebaseer is.

4.4 PROPAGANDA

4.4.1 Omskrywing

Definisies van propaganda is volop en dikwels teenstrydig. 'n Aantal gemene delers in hierdie definisies kan egter uitgelig word en gee 'n goeie beeld van wat propaganda basies is.

Lindahl (1978) en Fauconnier (1975) wys ten eerste daarop dat propaganda 'n doelbewuste poging deur die propagandis is om die ontvanger deur middel van sy boodskap te beïnvloed.

Carfo se speelprente voldoen aan hierdie vereiste. Dit blyk uit die doelstellings van hierdie organisasie, soos aangehaal in hoofstuk drie. Die speelprente van Carfo vorm so deel van die sogenaamde "culture industry". Die rol van die beeldmedia hiervolgens, is dat dit die mites van die samelewing onbevraagteken weergee en daardeur die: "maatskaplike organisasie wettig, rasionaliseer, motiveer en naturaliseer" (Fourie, 1983: 65).

Die tweede algemene kenmerk van propaganda is dat dit 'n bepaalde handeling van die ontvanger vereis. Dit sluit aan by die stelling van Fourie (1983) hierbo. In Carfo se speelprent, Die hele dorp weet (1963), wys die rolprentmaker op die verkeerdheid van egskeiding en die kwade invloed wat dit op die gesin het. Die verlangde handeling van gesinseenheid word dan uitgebeeld wanneer die vader weer na sy huisgesin terugkeer.

Die doelbewuste poging van die propagandis om 'n bepaalde

handeling of siening by die ontvanger te ontlok, of by hom tuis te bring, is dan die kern van propaganda.

4.4.2 Propaganda in die speelprent

Die definieerders van propaganda skep die indruk dat daar 'n onderskeid gemaak kan word tussen boodskappe wat beïnvloed en neutrale boodskappe. Peters (1980) wys egter daarop dat die regisseur in enige rolprent die gehoor wil noop om kennis te neem van sekere idees, lewenshoudings, gedragswyses ensovoorts.

Ongeag van die klem wat dus in die speelprent op vermaak gelê word, kan aanvaar word dat die regisseur 'n bepaalde doel met sy prent het. 'n Speelprent soos byvoorbeeld Rocky (1976), wat skynbaar 'n suiwer vermaaklikheidsprent is, is in werklikheid 'n uitbeelding van die sogenaamde "American dream" en 'n verheerliking van die Amerikaanse kultuur. Dit is in wese 'n vorm van kulturele imperialisme en moet ongetwyfeld gehore buite die V.S.A. ten gunste van daardie land beïnvloed, omdat die gehoor met die triomfantlike bokser sal wil identifiseer.

Die aard van propaganda in die speelprent, soos in werklikheid enige goeie of geslaagde propaganda, moet dus subtiel wees. Vooropgestelde propaganda sal uiteraard die vermaaklikheidswaarde van die speelprent nadelig beïnvloed.

Carfo het hierdie noodsaaklikheid vir die subtiele gebruik van propaganda in die speelprent dan ook van meet af aan ingesien:

"Baie mense verkeer ten onregte onder die indruk dat Karfo hom uitsluitend by die godsdienstige films sal bepaal. Dit is seer seker nie die geval nie, want ook hier kan oordrewe didaktisme tot verstarring en steriliteit lei. Die hoofdoel sal wees om by elke film die nadruk subtiel en tog oortuigend genoeg te laat val op positiewe waardes ..." (Kok, 1949: 2).

Die propagandistiese aard van die boodskappe in die speelprente van Carfo is dus nie te betwyfel nie, terselftertyd kan die oorredingsfunksie moeilik van die speelprent geskei word. Omdat aanvaar kan word dat die primêre funksie van die speelprent dié van vermaak is, moet die rol van propaganda in die speelprent sekondêr wees.

Dit is egter hier net noodsaaklik om daarop te wys dat 'n speelprent nie minder 'n speelprent is, bloot omdat dit aan 'n bepaalde leerstelling, soos in hierdie geval die Christelike leerstelling, gekoppel kan word nie.

4.4.3 Godsdienstige propaganda

Godsdienstige organisasies het vroeg reeds in hierdie eeu, soos Dronkers (1961) aandui, die noodigheid om die rolprent te gebruik, ingesien. Muckerman (1930) verwys ook hierna: "They realize that the film is a weapon of propaganda in the hands of their enemies, and that it is their duty to seek allies and to hold as big a stake as they can in the film industry" (p. 81b).

Selfs met Rompel se siening van Afrikaanse rolprente as

kultuurprodukte het die godsdienstige rolprent reeds implisiet ter sprake gekom, weens die onlosmaaklikheid van die Christelike godsdiens van die Afrikaner se kultuur.

Die sentrale rol wat die Christelike godsdiens in die Afrikaner se kultuur speel, word onder andere deur Van Jaarsveld (1958) en Cronjé (1945) beklemtoon. Cronjé stel dit so: "Ook ons tradisionele en historiese volksgodsdiens moet as een van ons kultuurankers beskou word ... Ons kultuurbesit, sò ruim opgevat, dra so 'n sterk godsdienstige stempel dat dit ongetwyfeld van karakter sal verander as die godsdiens sy werklike krag verloor en verval" (p. 353).

By die Afrikaner was daar altyd die gevoel dat die godsdiens as kernkultuur bewaar moet word. Meyer (1969) wys byvoorbeeld op die veredelende taak van die rolprent. Rompel (1942b: 63) het self ook aangedring dat die "sedelike peil en strekking van die Afrikaanse rolprent aan die vereistes van ons volksaad en volksgees moet voldoen ..." Hy waarsku egter terselfertyd teen 'n grootdoenerige kultuurprekery (p. 64).

4.4.4 Carfo se propagandistiese doelstellings

Carfo se toetrede tot die rolprentbedryf hou nou verband met dit wat Muckerman (1930) en Dronkers (1961) hierbo na verwys. Carfo se doelstellings, soos uiteengesit in hoofstuk drie, was om die Koninkryk van God deur middel van die rolprent te dien. Die speelprente van Carfo moes dien as deel van die Christelike kruisvaart teen die wêreldse en hedonistiese waardes wat in die

ingevoerde speelprente uitgebeeld is. Soos reeds aangetoon uit Carfo se notule, is dit wat in die volksvreemde speelprente uitgebeeld is, eenvoudig verwerp as synde nie die hoogste vorm van filmiese siening nie.

Carfo was dus van mening dat die rolprent as opvoedkundige en beïnvloedingsmedium gebruik moes word. "Die rolprent kan deur die skerpheid en helderheid van die indrukke, deur die sensasie van ervaring wat dit meebring, 'n onberekenbare invloed uitoefen op die geestelike en sedelike opvattinge van die mens" (Kok, 1949: 17).

4.5 LOKALE REALISME AS TENDENS

Tomaselli (1979: 51) vind geen herkenbare tendens in die Suid-Afrikaanse speelprente wat tussen 1969 en 1979 gemaak is nie. 'n Aantal van Carfo se speelprente val ook in hierdie tydperk. Hy motiveer sy stelling soos volg: "The directors involved did not constitute a sub-culture because there was no degree of unity among them. Their films were not temporarily clustered and did not follow any identifiable socio-cultural trauma".

In die eerste vier hoofstukke van hierdie studie is daar gepoog om aan te dui dat bogenoemde siening nie juis is nie. Die speelprente van Carfo kan reeds, op grond van voorafgaande studie, as 'n bepaalde tendens geïdentifiseer word.

4.6 SAMEVATTEND

In hierdie hoofstuk is die gemeenskaplike stylelemente van die speelprente van Carfo uitgelig. Dusver kan reeds gesê word dat hierdie speelprente 'n bepaalde tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf verteenwoordig.

In hoofstuk vyf is daar gekyk na die aard van inhoudsontleding en die teoretiese onderbou van die ontledingsraamwerk wat gestel is.

INHOUDSONTLEDING

5.1 INLEIDING

Die studie is gemik op die aard van die lokale realisme, soos dit manifesteer in die speelprente van Raro en Carfo.

Volgens Fiske (1982) is die doel van 'n empiriese studie die versamel en kategorisering van objektiewe feite of data oor die wêreld; om hipoteses te vorm om hierdie inligting te verduidelik; om sover moontlik die menslike element en vooroordeel uit te skakel en om eksperimentele metodes te ontwerp om die betroubaarheid van hierdie data en hipoteses te toets (pp. 118-119).

Fiske (1982), Holsti (1969) en Krippendorf (1981) identifiseer inhoudsontleding as 'n empiriese navorsingstegniek. Dit is die tegniek wat aangewend sal word om die aard van die styl in die speelprente van Carfo te toets.

Voordat die metodologie van die inhoudsontleding in hierdie studie in hoofstuk ses uiteengesit is, is in hierdie hoofstuk

eers die aard van inhoudsontleding bespreek, waarna die navorsingsontwerp gestel is.

5.2 OMSKRYWING VAN INHOUDSONTLEDING

"Content analysis is any technique for making inferences by objectively and systematically identifying specified characteristics of messages" (Holsti, 1969: 14).

Dié definisie van Holsti (1969) bevat drie algemene kenmerke van inhoudsontleding: objektiwiteit, sistematiek en veralgemeenbaarheid.

Die noodsaaklikheid van hierdie drie kenmerke in die definisie van inhoudsontleding word deur Krippendorf (1981), Fiske (1982) onderskryf.

5.2.1 Objektiwiteit

Objektiewe navorsing is 'n doelwit wat moeilik bereikbaar is. Krippendorf (1981: 22) wys daarop dat die afleidings wat die ontleder van sy data maak, byvoorbeeld berus op die hoek waaruit die ontleder die probleem benader. Sprake van die onthulling van die waarheid deur die ontleder bestaan dus nie.

Die subjektiewe oordeel van die ontleder kan egter volgens Holsti (1969) beperk word deur die gebruik van objektiewe reëls. Die gebruik hiervan verminder "... the possibility that the findings reflect the analyst's subjective predispositions rather than the content of documents under analysis" (Holsti, 1969: 3-4).

Forcese & Richer (1973) wys egter daarop dat die subjektiverende invloede nie ontken kan word nie en dat "... they should be employed more deliberately as criteria of problem selection" (p. 19).

5.2.2 Sistematiek

'n Sistematiese werkswyse is verder nodig om te verhoed dat die ontleder inhoude en kategorieë selekteer wat hom pas. Die seleksie van inhoude en kategorieë moet dus ook volgens vaste reëls geskied (Holsti, 1969: 4).

Volgens Blake & Haroldsen (1975) dui sistematiek dan daarop dat die inhoud wat ontleed word op 'n vasgestelde onbevooroordeelde wyse geselekteer moet word: "Thus, the researcher may not examine only those elements which fit his hypothesis" (p. 140). Fiske (1982) sluit hierby aan: "Content analysis must be non-selective: it must cover the whole message, or message system, or a properly constituted sample" (p. 120).

5.2.3 Veralgemeenbaarheid

Volgens Holsti (1969) is 'n objektiewe en sistematiese werkswyse nog net 'n tussenfase in die beantwoording van die navorsingsvraag. 'n Lys van terme, titels en ander eenhede van inhoudsontleding word op die wyse verkry.

Die navorser is hier egter nog maar bloot op die vlak van die indeks en bibliografie. Om hierdie vlak te transendeer, moet die resultate uiteindelik 'n teorie aansny. Dit is die vereiste van veralgemeenbaarheid wat aan die inhoudsontleding gestel word.

Die resultate kry eers betekenis "when we compare them with other attributes of the documents, with documents produced by other sources, with characteristics of the persons who produced the documents, or the times in which they lived, or the audience for which they were intended" (Holsti, 1969: 5). Die teorieë is ook nodig vir die regverdiging van bepaalde afleidings wat van die inhoud gemaak word (Krippendorf, 1981: 12).

Die data wat uit die inhoudsontleding verkry word, moet dus geïnterpreteer word in die lig van die konteks waarin dit staan (Krippendorf, 1981: 21). Inhoudsontleding is dus altyd 'n vergelyking tussen die verkreë data en die teorie van die ontleder (Holsti, 1969: 5).

Die vereistes van objektiwiteit, sistematiek en

veralgemeenbaarheid is uiteindelik noodsaaklik vir enige wetenskaplike navorsing en in die algemeen is inhoudsontleding dan die toepassing van wetenskaplike metodes op dokumentêre bewyse (Holsti, 1969: 5).

5.3 KWANTITATIEWE EN KWALITATIEWE INHOUDSONTLEDING

5.3.1 Kwantitatiewe inhoudsontleding

Kwantitatiewe inhoudsontleding is die versyfering van tekste, rolprente ensovoorts. 'n Telwyse is altyd betrokke en in die bestaande definisies van inhoudsontleding word melding gemaak van die meting van frekwensies, of ander numeriese maniere waarop inhoudelike kategorieë gemeet kan word (Holsti, 1969: 6).

Kwantitatiewe inhoudsontleding, as deel van die kwantitatiewe benadering tot navorsing is: "... meer geformaliseerd, sowel as eksplisiet gekontroleerd ... met 'n reikwydte wat meer presies afgebaken is ..." (Mouton & Marais, 1985: 157).

5.3.2 Die nut van kwantitatiewe inhoudsontleding

Kwantitatiewe inhoudsontleding is presies, omdat die observasies in numeriese terme beskryf word en daarom is dit so dat "quantitative procedures reduce the margin of uncertainty in the basic data" (Lasswell, 1966: 51).

In kwantitatiewe inhoudsontleding word die analitiese kategorieë aangewend volgens bepaalde statistiese konvensies en volgens Holsti (1969: 9) word die gehalte van die verkreë data hierdeur verhoog.

5.3.3 Kwalitatiewe inhoudsontleding

Kwalitatiewe inhoudsontleding steun minder op die kwantifisering van inhoud, hoewel die ontleder hier ook, volgens Mouton & Marais (1985), moeilik aan die invloed van kwantifisering ontkom. Nogtans is die kwalitatiewe ontledingsraamwerk lossier en die ontledingsverslag wat hieruit spruit, wissel van impressionisties, instinktief en interpreterend, tot sistematies en strengte inhoudsontledings wat op die vlak van die nominale skaal uitgevoer word (Rosengren, 1981: 11).

Die term kwalitatiewe inhoudsontleding dui dan op metodes waardeur gestreef word om die betekenis, eerder as die frekwensie van fenomene te bepaal (Smith & Manning, 1984: 9-18).

5.3.4 Die nut van kwalitatiewe inhoudsontleding

Die nut van kwalitatiewe inhoudsontleding is in baie opsigte ook die swakplekke van kwantitatiewe inhoudsontleding. Uit die literatuurstudie wat Holsti (1969: 10-12) van die onderwerp gemaak het, is die belangrikste hiervan: (i) bewyse uit kwalitatiewe ontledingsverslae dat dit effektiewer die bedoeling van die kommunikator kan bepaal; (ii) die kwalitatiewe metode om te let op die aan- of afwesigheid van

bepaalde eienskappe, kan volgens kritici betekenisvoller wees as die frekwensietelling van 'n bepaalde stelling in 'n boodskap, aangesien die frekwensie van voorkoms nie noodwendig verband hou met die belangrikheid daarvan nie; en (iii) laastens maak die meeste kwantitatiewe studies ook meestal in sekere fases van die kwalitatiewe ontledingsprosedures gebruik.

5.3.5 Kwantitatief of kwalitatief?

Kwantitatiewe en kwalitatiewe inhoudsontleding kan dikwels as wedersyds-aanvullende tegnieke gesien word. "Thus the content analysis should use qualitative and quantitative methods to supplement each other. It is by moving back and forth between these approaches that the investigator is most likely to gain insight into the meaning of his data" (Holsti, 1969: 11).

Holsti (1969) dui self egter hierbo onder punt 5.3.4 aan dat die kwalitatiewe metode, om te let op die aan- of afwesigheid van bepaalde eienskappe, betekenisvoller kan wees as 'n kwantitatiewe benadering. Die inhoudsontleding wat in hierdie studie gedoen is, stem ooreen met hierdie laasgenoemde kwalitatiewe metode en 'n soortgelyke kwalitatiewe inhoudsontleding is dan ook van Carfo se speelprente gemaak.

5.4 NAVORSINGSONTWERPE

"Die doel van 'n navorsingsontwerp is om die betrokke navorsingsprojek sodanig te beplan en te struktureer dat die uiteindelijke geldigheid van die navorsingsbevindinge verhoog

word" (Mouton & Marais, 1985: 33).

Die navorsingsontwerp is dus 'n plan vir die versamel en ontleding van data ten einde die navorsingsvraag te beantwoord (Holsti, 1969: 24).

Die navorsingsontwerp vir die inhoudsontleding van die speelprente in hierdie studie is gebaseer op die teorie van oudiovisuele kommunikasie van Peters (1972).

Die teorie is uiteengesit in Peters se boek: Theorie van de Audiovisuele Kommunikasie (1972). Vervolgens word 'n bondige uiteensetting van hierdie teorie gegee.

5.4.1 Die samestelling van die speelprent

Oppervlakkig gesien lyk die speelprent na 'n kombinasie van 'n aantal kunsvorme. Dit het 'n verhaal soos ander verhalende kunsvorme, waaronder die roman. Dit bestaan uit fotografiese opnames - lig- en geluidsbeelde - waardeur dit by die fotografiese kuns aansluit. Begeleidende tekste en musiek word ook in die speelprent gebruik, waardeur dit na geïllustreerde musiek of 'n geïllustreerde verbale verhaal lyk. Laastens is dit 'n materiële geheel van lig- en geluidsindrukke, waardeur 'n mens 'n abstraksie kan maak van die voorstellingsinhoud van beelde.

Volgens Peters (1972) bestaan die speelprent uit die volgende

vyf lae: (i) verhaal; (ii) uitbeelding; (iii) opname/montage; (iv) die lig en geluidskwaliteite van die geprojekteerde rolprent; en (v) die begeleidende teks of musiek. Die doel van Peters (1972) se teorie is om te beskryf hoe hierdie vyf lae onderling saamhang, sodat die speelprent 'n perfekte geheel vorm.

Die onderskeiding van die vyf lae is beperk tot die speelprent. Die dokumentêre prent het byvoorbeeld nie 'n verhaal nie en die animasieprent verenig die lae van verhaal en uitbeelding.

5.4.1.1 Vorm en inhoud

Peters (1972) maak die bekende estetiese onderskeid tussen vorm en inhoud om die samehang van die vyf lae van die speelprent te verduidelik. Om die uitdrukking van iets te wees, moet die verhouding tussen vorm en inhoud ooreenstem met die verhouding tussen betekende en betekenaar.

Inhoud kan so omskryf word as die kunswerk se betekenis en dit moet in die speelprent self gesoek word.

Vorm is dan die verstoffeliking van daardie betekenis, dit wat tydens opname voor die kamera en die mikrofoon is en sodoende op die film en klankbaan vasgelê word.

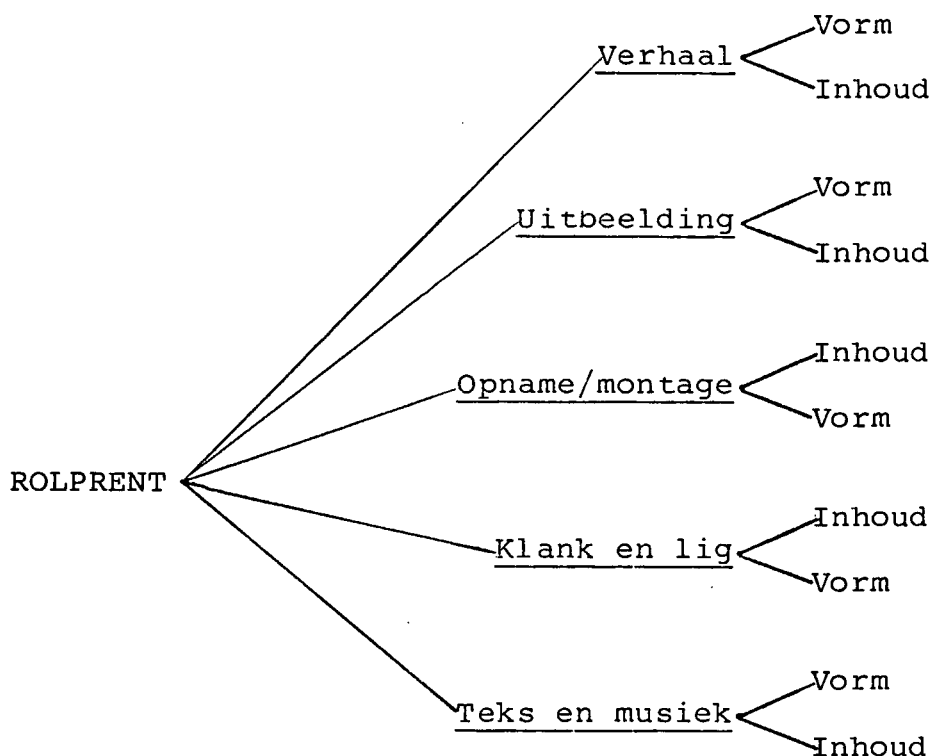
Die onderskeid tussen vorm en inhoud maak die verduideliking van die samehang van vyf lae kompleks, omdat vorm en inhoud ook op elke vlak van hierdie vyf lae onderskei word:

- (i) Verhalende laag: vorm lê hier in die konflik tussen die karakters en die verloop van die gebeure. Inhoud lê in die bepaalde boodskap van die verhaal.
- (ii) Uitbeeldingslaag: vorm lê hier in die taalgebruik, gebare, houdings en bewegings van akteurs waarmee ook aan die formulering van die boodskap meegewerk word. Inhoud is dan die uitbeelding waardeur uitdrukking aan bepaalde boodskappe van die verhaal gegee word.
- (iii) Laag van opname/montage: vorm lê hier in die beelde en beeldreekse van die verhaalgegewe, soos vergestalt in die mise-en-scene. Inhoud is die vorm wat die beelde aanneem en wat 'n aksentuering of interpretasie kan wees en so 'n eie betekenis aan die verhaalgegewe en uitbeelding kan gee.
- (iv) Klank en lig: vorm lê in die kleurtinte, toonhoogtes, felheid of dofheid en hardheid of sagtheid van die klank of lig. Inhoud is dan die stemming wat deur die gebruik van so 'n bepaalde vorm geskep word.
- (v) Laag van begeleidende teks of musiek: vorm lê hier in die aard van die begeleidende teks of musiek. Inhoud is dan die stemming wat die musiek skep en die inligting wat die begeleidende teks oordra.

Diagrammaties stel Puth (1976: 38) die samestelling van die speelprent dan so voor:

Figuur 5.1

Lae van die speelprent



5.4.1.2 Die samehang van die lae

Uit die bogenoemde inhoud- en vormstruktuur kan dan wel 'n samehang uitgewerk word. Word die buitenbeeldse laag van begeleidende musiek en teks vir eers buite rekening gelaat, word gevind dat die oorblywende vier lae onderling verweef is. Die verhaal bestaan net in die uitbeelding daarvan en die opname/montage kan net deur middel van die laag van klank en lig waargeneem word.

Dié vier lae val dan in twee hooflae uiteen: (i) die beliggaamde verhaal, aangedui met 'n A: en (ii) die gematerialiseerde opname/montage, aangedui met 'n B.

A spreek tot die kyker deur B en daar kan gesê word dat B vir A omvat.

Die buitenbeeldse laag van musiek en teks word dan by bogenoemde vier lae geïntegreer deurdat dit verbindings kan vorm met of die beliggaamde verhaal, of die gematerialiseerde opname/montage. Die begeleidende teks kan byvooreeld help met die uitbeelding van die verhaal - 'n vertellerstem, of die musiek kan naas die mise-en-scene bydra om die gemoedstemming van die akteur uit te bring.

Die buitenbeeldse laag versmelt egter nooit met die ander vier lae nie en dien as die hoek waaruit die outeur kommentaar lewer op alles wat op vlak A en/of B gebeur. Die vyf lae van die speelprent kan dus van mekaar onderskei word, sonder dat dit geskei kan word. Dit vorm uiteindelik 'n harmonieuse geheel - die speelprent.

5.4.1.3 Die toepaslikheid van Peters se teorie

Puth (1976) beskryf Peters (1972) se teorie as: "... die enigste 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" (pp. 43-44).

5.4.1.4 Operasionalisering

Die inhoudsontleding in hierdie studie is gebaseer op die teorie dat die strewe van Raro en Carfo aanleiding gegee het tot speelprente wat 'n bepaalde lokaal-realistiese tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf verteenwoordig.

Die toetsing van Carfo se speelprente vir manifestasies van die lokale realisme is gedoen binne die raamwerk van Peters (1972) se teorie van oudiovisuele kommunikasie. Die vyf lae van die speelprent is in die proses in terme van kwalitatiewe faktore geoperasionaliseer.

Die geoperasionaliseerde faktore is uiteindelik herlei na die lokaliteit en realisme van die speelprente ten einde te kan bepaal of daar sprake is van 'n lokaal-realistiese tendens in hierdie speelprente.

In hoofstuk ses is meer aandag hieraan gegee.

5.5. SAMEVATTEND

In hierdie hoofstuk is gekyk na die aard van inhoudsontleding. Daar is ook gekyk na hoe die inhoudsontleding

geoperasionaliseer kon word. In hoofstuk ses is die metode en resultate van die inhoudsontleding gegee, waarna met die aanbevelings afgesluit is.

INHOUDSONTLEDING: METODE, RESULTATE, BESPREKING EN AANBEVELING

6.1 RASIONAAL VIR TERREINAFBAKENING

Samevattend dui hierdie studie op die volgende: die Volksrolprentbond is in 1939 gestig. Dit was die begin van 'n georganiseerde beweging onder sekere Afrikaners om 'n eie Afrikaanse rolprentbedryf te stig. Die beweging is opeenvolgens deur Raro en Carfo voortgesit.

Carfo is histories die derde van hierdie organisasies. Rolprenttegnies is hierdie organisasie se speelprente ook die gevorderdste. Dit is vollengte speelprente, gemiddeld 'n uur en 'n half in duur, en in klank en kleur, met volledige draaiboeke.

Soos aangedui in die voorafgaande literatuurstudie, sou die Christelike godsdiens in beide Raro en Carfo se rolprente figureer. Carfo was egter van die begin af as't ware 'n instrument van die Kerk. Daar kan dus verwag word dat Carfo se besondere styl baie meer klem sou laat val op die kerklike en Christelike aspekte van die Afrikaner se kultuur.

Die beklemtoning van die Christelike aspek onderskei Carfo se speelprente van die van Raro, waar die klem volgens die beskikbare literatuur meer op die nasionale en eers implisiet op die Christelike val.

6.2 TERREINAFBAKENING

Vir die doel van hierdie studie en met inagneming van bogenoemde, word volstaan met die literatuurstudie van Raro en sy speelprente.

Die inhoudsontleding was dus gerig op die veertien speelprente van Carfo, wat in die jare vanaf 1959 tot 1977 gemaak is.

6.3 METODE

6.3.1 Prosedure

Al veertien speelprente wat deur Carfo vervaardig is, is ontleed aan die hand van 'n ontledingsraamwerk met twintig kategorieë wat in drie hoofkategorieë verdeel is.

6.3.2 Ontledingsraamwerk

Elke speelprent is as ontledingseenheid geneem. Ten opsigte van elk van hierdie eenhede is daar twintig kwalitatiewe sub-kategorieë gestel.

6.3.2.1 Christelike propaganda

Vier van hierdie sub-kategorieë is gestel om data in te win oor die moontlike Christelike propaganda in hierdie speelprente. Die sub-kategorieë is beperk tot Peters (1972) se lae van die uitbeelding van die verhaal, dit is die gekombineerde laag A, en die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek. Die vorm en inhoud van hierdie lae is getoets. Bepaalde interpretasies en nuanses van die boodskap kon wel op die lae van opname/montage en klank en lig aan die boodskap gegee word. Die doel van die inhoudsontleding was egter suiwer om te bepaal of die boodskap Christelik is. Die uitgangspunt hier was dat die genoemde twee lae voldoende aanduiding van die aan- of afwesigheid van Christelike propaganda in die speelprente sou kon gee.

6.3.2.2 Lokaliteit

Die volgende ses sub-kategorieë is gestel om data in te win oor die spesifieke lokaliteit wat in hierdie speelprente uitgebeeld word. Die sub-kategorieë is gestel op Peters (1972) se gekombineerde lae van die uitbeelding van die verhaal (A), die gematerialiseerde opname/montage (B) en op die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek. Die gekombineerde laag van gematerialiseerde opname/montage is by die hoofkategorie betrek omdat 'n bepaalde unieke werkswyse of die afwesigheid

daarvan, hierdie speelprente sou kon tipeer as Afrikaans. Die vorm en inhoud van die drie lae is getoets.

6.3.2.3 Realisme

Die laaste tien sub-kategorieë is gestel om data in te win oor die styl waarin hierdie speelprente gemaak is. Die sub-kategorieë is weer eens gestel op die drie lae van Peters (1972), naamlik die gekombineerde laag van die uitbeelding van die verhaal (A), die gematerialiseerde opname/montage (B) en die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek.

Die hoofkategorie van realisme is fyner gedifferensieer as die vorige twee hoofkategorieë. Sub-kategorieë is ook ingebring om voorsiening te maak vir spesifieke eienskappe van realisme, soos die klassieke kamera- en redigeertegniese soos beskryf deur Gianetti (1982: 483), die gekompliseerdheid van die kamerawerk en die realisme van die karakterhandeling. Die laasgenoemde kategorieë is genoodsaak weens die eksakte aard van 'n styl soos die realisme - deur eksplisiet in die ontledingskaal daarvoor voorsiening te maak, is verseker dat die beoordelaars daarop let. In die verwerking van die resultate is die fyner differensiasies weer gekombineer om 'n gesamentlike punt te verkry met betrekking tot byvoorbeeld die realisme van die vorm gekombineerde laag van die gematerialiseerde opname/montage.

'n Grafiese voorstelling van die ontledingsraamwerk word hieronder in figuur 6.1 gegee.

Figuur 6.1

Ontledingsraamwerk

CHRISTELIKE LOKALE REALISME					
Christelike Propaganda		Lokaleiteit		Realisme	
Voorm	Inhoud	Voorm	Inhoud	Voorm	Inhoud
<input type="checkbox"/> Vlak A	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak A	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak A	<input type="checkbox"/> Vlak A	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak A	<input type="checkbox"/> Vlak A
<input type="checkbox"/> Vlak B	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak B	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak B	<input type="checkbox"/> Vlak B	<input checked="" type="checkbox"/> Vlak B	<input type="checkbox"/> Vlak B
<input type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang	<input checked="" type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang	<input checked="" type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang	<input type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang	<input checked="" type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang	<input type="checkbox"/> Buitenbeeldne lang
<input type="checkbox"/> Het die konflik en verloop van gebeure n Christelike atrekking ?	<input checked="" type="checkbox"/> Nie getoets nie.	<input checked="" type="checkbox"/> Het die begeleidende teks en musiek n Christelike atrekking ?	<input checked="" type="checkbox"/> In die boodskap van die verhaal Christelik ?	<input checked="" type="checkbox"/> Nie getoets nie.	<input checked="" type="checkbox"/> In die begeleidende teks en musiek aanvullend tot die boodskap ?
<input checked="" type="checkbox"/> Wat se die karakterhandeling, dialoog, omgewing, konflikte van die lokaliteit ?	<input checked="" type="checkbox"/> Kom tiperende tegnieke voor ?	<input checked="" type="checkbox"/> Anrd van teks en musiek. Is dit herleibaar na die Afrikaner ?	<input type="checkbox"/> In die boodskap aan die Afrikaner gerig ?	<input type="checkbox"/> Gee die vorm wat die beelde aanneem n bepaalde wending aan die boodskap t.o.v. die Afrikaner ?	<input type="checkbox"/> Stemming en inligting: Versterk dit n Afrikaneridentiteit ?
<input checked="" type="checkbox"/> Is die tema en verloop van gebeure herleibaar/betrokke by die werklikheid ?	<input checked="" type="checkbox"/> Realistiese tegnieke. Sien ook Gianetti, 1982.	<input checked="" type="checkbox"/> Nie getoets nie.	<input type="checkbox"/> In die boodskap betrokke ?	<input type="checkbox"/> Hoe is die boodskap beïnvloed ?	<input type="checkbox"/> Hoe is die boodskap beïnvloed ?

6.3.3 Steekproef

Soos reeds hierbo gemeld, is die volle universum van Carfo se speelprente ontleed.

6.4 HIPOTESES

Die strewe van 'n groep Afrikaners, soos georganiseer in die Volksrolprentbond, Raro en uiteindelik Carfo, het beslag gegee aan 'n Christelike lokaal-realistiese tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf. Dit is die oorkoepelende werkshipotese wat getoets is.

Die hipotese is in die volgende werkshipoteses geoperasionaliseer:

1. Die speelprente van Carfo toon 'n beduidende verwantskap met die Afrikaners se kultuur en natuurlike omgewing ten opsigte van die volgende kwalitatiewe sub-kategorieë:
 - (a) karakterhandeling, dialoog, omgewing en mise-en-scene oor die algemeen,
 - (b) kamera- en redigeertegniese,
 - (c) begeleidende teks en musiek.

2. Die speelprente van Carfo toon manifestasies van 'n realistiese styl ten opsigte van die volgende kwalitatiewe sub-kategorieë:
 - (a) herleibaarheid en betrokkenheid van gebeure en verhaal by die werklikheid,
 - (b) realistiese karakterhandeling,
 - (c) kamera-, redigeer-, klank- en ligtegniese,
 - (d) begeleidende teks en musiek.

3. Die speelprente van Carfo is suiwer godsdienstige speelprente ten opsigte van die volgende kwalitatiewe sub-kategorieë:

- (a) Christelikheid van die verhaalgegewe,
- (b) Christelikheid van die begeleidende teks en musiek.

6.5 STATISTIESE ONTLEDINGS

6.5.1 Frekwensietabelle is getrek.

6.5.2 Betroubaarheid van die kodering

Die betroubaarheid van die koderingsprosedures is getoets deurdat 'n 10%-steekproef van die speelprente deur 'n onafhanklike ontleder gekodeer is. Tien persent van die universum het uitgewerk op 1,4 speelprente en dit is afgerond na 2 speelprente.

Die ontleder was 'n honneursstudent in Kommunikasiekunde wat tydens haar voorgraadse studie in Peters (1972) se teorie van oudiovisuele kommunikasie onderrig is. In haar honneursstudie was Beeldkommunikasie ook een van haar spesialiseringrigtings.

Die ontleder het nog nie van tevore enige van die speelprente gesien nie. Om die ewekansigheid van die steekproef wat sy ontleed het te verseker, is die speelprente chronologies volgens uitreikingsdatums gerangskik. Daarna is sy gevra om enige twee nommers te kies en haar keuse het op nommers dertien en veertien (Terug na Thaba, 1977 en Irma, 1977) geval. Voor hierdie medebeoordelaar met die ontleding van die steekproef van die speelprente begin het, is sy eers omvattend deur die ondersoeker aangaande die aard en doelstellings van hierdie

studie ingelig. Sy is ook van verklarende notas aangaande die sub-kategorieë, soos geoperasionaliseer in die ontledingsvraelys, voorsien. Die notas is hierby aangeheg as Bylae B.

Holsti (1969: 140) se R-toets is op die twee gekodeerde stelle data toegepas. Holsti (1969) se formule vir die betroubaarheidstoets is soos volg:

$$\underline{R} = \frac{2M}{N1 + N2}$$

In hierdie formule is M die aantal eenhede waaroor die twee ontleders saamstem en N1 + N2 is die totale aantal eenhede wat beoordeel is. In hierdie studie was die resultaat:

$$R = \frac{278}{280 + 40} = 0,87$$

Die betroubaarheid van die twee beoordelaars soos op die metode verkry, was dus: R = 0,87. Die formule van Holsti (1969) neem egter nie die veranderlike van toevallige ooreenkoms in die resultate van die twee beoordelaars in ag nie. Scott (Holsti, 1969: 140-141) het egter 'n betroubaarheidsindeks ontwikkel om ook vir hierdie veranderlike voorsiening te maak. Die formule vir hierdie betroubaarheidsindeks lyk soos volg:

$$p_i = \frac{\% \text{ W.O.} - \% \text{ V.O.}}{1 - \% \text{ V.O.}}$$

Sleutel: W.O. = Waargenome ooreenkoms

V.O. = Te verwagte ooreenkoms

Om hierdie formule te kan gebruik, is dit eerstens nodig om die persentasie te verwagte toevallige ooreenkoms tussen die beoordelaars te kan bepaal. Dit word gedoen deur te bepaal watter gedeelte van die ontledingskaal elke hoofkategorie uitmaak. In hierdie studie het dit soos volg gelyk:

Tabel 6.1

Kategorieverdeling

KATEGORIE	FREKWENSIE	GEDEELTE
Christelike propaganda	4	0,2
Lokaliteit	6	0,3
Realisme	10	0,5

Volgens die aangegewe formule van Scott (Holsti, 1969: 140-141) word die verwagte toevallige ooreenkoms tussen die beoordelaars in hierdie studie as volg bereken:

$$(0,2)^2 + (0,3)^2 + (0,5)^2 = 0,38$$

Al werk die twee beoordelaars dus heeltemal willekeurig, behoort hulle in 38% van hul besluite ooreen te stem. Hierdie persentasie moes nou verantwoord word om te bepaal hoe dit die aanvanklike vlak van betroubaarheid (0,87) beïnvloed. Die volgende berekening is dus gedoen:

$$pi = \frac{0,87 - 0,38}{1 - 0,38} = 0,79$$

Nadat voorsiening gemaak is vir toevallige ooreenkomste tussen die twee beoordelaars, was die vlak van betroubaarheid dus nog steeds 'n hoë 0,79.

$$\underline{R} = 0,79$$

6.6 RESULTATE

Die frekwensietabelle het konkrete aanduidings ten opsigte van die bepaalde tendens in die speelprente van Carfo opgelewer. Die resultate is onder die drie hoofkategorieë bespreek, omdat dit ook die drie stylelemente is waarvoor in die speelprente getoets is.

6.6.1 Algemene bespreking

6.6.1.1 Christelike propaganda

Twaalf van die speelprente het klaarblyklik positief getoets ten opsigte van Christelike propaganda op die gekombineerde laag van die Uitbeelding van die verhaal (A). Dit is 86% van die universum wat ten opsigte van die vorm en inhoud van hierdie laag getoets is.

Die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek het heeltemal teenstellend getoets. Ten opsigte van die vorm en inhoud het agt van die speelprente, dit is 57% van die universum, negatief getoets. Ten opsigte van die vorm het vyf speelprent, 36% van die universum, wel vaagweg positief getoets en ten opsigte van die inhoud het vier speelprente, 29% van die universum, vaagweg positief getoets. Die resultate is soos volg:

Tabel 6.2

Christelike propaganda

INDIKATORE	KATEGORIEË							
	1		2		3		4	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Nee, glad nie	1	7	8	57	1	7	8	57
Ja, vaagweg	1	7	5	36	1	7	4	29
Ja, klaarblyklik	12	86	1	7	12	86	2	14
TOTAAL	14	100	14	100	14	100	14	100

6.6.1.2 Lokaliteit

Ten opsigte van die gekombineerde laag van die uitbeelding van die verhaal (A) het al veertien speelprente positief getoets op beide vlakke van vorm en inhoud.

Ten opsigte van die vlak van die vorm van die gekombineerde laag van die gematerialiseerde opname/montage het die universum positief getoets met betrekking tot Afrikanerlokaliteit. Op die vlak van die inhoud van hierdie gekombineerde laag het egter net vier speelprente, dit is 29% van die universum, positief getoets. Nege speelprente (64% van die universum) het neutraal getoets en een prent (7% van die universum) het as onafrikaans getoets.

Ten opsigte van die buitenbeeldse laag van die begeleidende teks en musiek het agt speelprente (57% van die universum) positief getoets met betrekking tot die Afrikanerlokaliteit van die speelprente. Op die vlak van die inhoud van hierdie laag is die positiewe toets egter net in drie speelprente, dit is 21,4% van die universum, herhaal. Twee speelprente, 14,3% van die universum, het vaagweg positief getoets en die oorblywende nege speelprente, dit is 64,3% van die universum, het negatief getoets.

'n Uiteensetting van die resultate, met betrekking tot hierdie hoofkategorie, is hieronder in tabel 6.3 uiteengesit:

Tabel 6.3

Afrikaanse lokaliteit

INDIKATORE	KATEGORIEË											
	1		2		3		4		5		6	
	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%	<u>n</u>	%
Onafrikaans	14	100	-	-	-	-	-	-	1	7	-	-
Neutraal	-	-	-	-	-	-	-	-	9	64	-	-
Afrikaans	-	-	-	-	-	-	-	-	4	29	-	-
Nee	-	-	-	-	6	43	14	100	-	-	-	-
Ja	-	-	14	100	8	57	-	-	-	-	-	-
Nee, glad nie	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	9	64
Ja, vaagweg	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	2	14
" klaarblyklik	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	3	21
TOTAAL	14	100	14	100	14	100	14	100	14	100	14	100

6.6.1.3 Realisme

Vir die gekombineerde laag van die uitbeelding van die verhaal (A) is drie sub-kategorieë op die vlak van die vorm gestel. Ten opsigte van al veertien speelprente het hierdie sub-kategorieë positief getoets. Ook ten opsigte van op die vlak van die inhoud van hierdie laag het die veertien speelprente positief getoets.

Ten opsigte van die vorm van die laag van die gematerialiseerde

opname montage het 36% van die universum positief getoets. In 33% van die universum is soms realistiese tegnieke gebruik, terwyl 31% van die universum negatief getoets het. Ten opsigte van die inhoud van hierdie laag het elf speelprente (79% van die universum) negatief getoets. Net drie speelprente (21% van die universum) het positief getoets.

Op die buitenbeeldse laag van die begeleidende teks en musiek is 'n kategorie gestel om die realisme van die inhoud van die laag te toets. Agt speelprente, dit is 57% van die universum, het positief getoets en die orige 43% van die universum het negatief getoets.

'n Kategorie by hierdie hoofkategorie is ook ingebring om te toets vir die rol wat fantasie in hierdie speelprente vervul. In agt van die speelprente, dit is 57% van die universum, het fantasie 'n baie klein rol gespeel en in die orige ses speelprente (43% van die universum) het dit geen rol gespeel nie.

Kategorieë 1 tot 3 en 4 tot 6 is gekombineer, aangesien hulle vir dieselfde veranderlikes getoets het.

Die volledige resultate met betrekking tot hierdie kategorie, is hieronder in tabel 6.4 uiteengesit:

Tabel 6.4

Realisme in Carfo se speelprente

INDIKATORE	KATEGORIEË											
	1-3		4-6		7		8		9		10	
	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%	n	%
Glad nie	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Vaagweg	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Klaarblyklik	42	100	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Nee	-	-	13	31	-	-	-	-	-	-	-	-
Soms	-	-	14	33	-	-	-	-	-	-	-	-
Oorwegend	-	-	15	36	-	-	-	-	-	-	-	-
Nee	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Ja	-	-	-	-	14	100	-	-	-	-	-	-
Nee	-	-	-	-	-	-	11	79	-	-	-	-
Ja	-	-	-	-	-	-	3	21	-	-	-	-
Nee	-	-	-	-	-	-	-	-	6	43	-	-
Ja	-	-	-	-	-	-	-	-	8	57	-	-
Nee	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	6	43
Baie klein	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	8	57
Integrale deel	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	0	0
TOTAAL	42	100	42	100	14	100	14	100	14	100	14	100

6.7 BESPREKING VAN RESULTATE MET BETREKKING TOT HIPOTEESES

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

Die speelprente van Carfo is suiwer godsdienstige speelprente

Die 86% van die speelprente wat positief op die gekombineerde laag van die uitbeelding van die verhaal (A), bevestig die groot rol wat Christelike propaganda in hierdie speelprente speel. Net K9-Baaspatrolliehond het totaal negatief op hierdie laag getoets. (Dialog as uitbeeldingsmiddel is maksimaal in hierdie speelprente aangewend om die Christelike propaganda gestalte te gee.) Hoewel daar in Terug na Thaba (1977) geen direkte Bybelse verwysings voorgekom het nie, kon die ondersoeker tog 'n onderliggende Christelike strekking in hierdie speelprent bespeur. Die keuse tussen goed en kwaad wat ondermeer in die speelprent gemaak moes word, het daarop gedui. Hierdie speelprent was dan ook die een wat vaagweg positief getoets het.

Die Christelike propaganda is oorwegend nie op die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek voortgesit nie. In dertien van die speelprente, dit is 93% van die universum, was die teks en musiek op die vlak van die vorm glad nie, of net vaagweg aanvullende tot die Christelike boodskap. Die patroon is inhoudelik op die laag herhaal deurdat twaalf speelprente, dit is 86% van die universum, glad nie, of net vaagweg Christelike propaganda bevat het. Kyk na die sterre (1960) en Die voortreflike familie Smit (1965) het hier enigsins positief getoets. In die meerderheid van die speelprente was die teks en musiek insidenteel. Die stemming van bepaalde tonele is aangevul, sonder om per se Christelik-propagandisties te wees.

Die speelprente van Carfo toon 'n beduidende verwantskap met die Afrikaner se kultuur en natuurlike omgewing.

Die resultate het die onweerlegbare Afrikaner-identiteit van hierdie speelprente bevestig. 'n Belangrike indikator op hierdie laag was die wyse waarop pertinent in die meerderheid van hierdie speelprente op die Afrikaanse huisgesin gefokus is. Twee broeders ry saam (1968) was die enigste uitsondering. Verder was dit die uitbeelding van die huisgesin in stads/dorpsverband - met die uitsondering van Bennie-Boet (1967), wat op 'n plaas afspeel. In die oorblywende twaalf speelprente is die sosio-kulturele dilemma van die verstedelike Afrikaner uitgebeeld. Dis 'n besonder kenmerkende volkstrauma, soos aangedui in punt 2.6.1.1. van hierdie studie. In tabel 4.1 is ook 'n uiteensetting gegee van die probleemsituasies (aangedui as temas) wat in hierdie speelprente gekonfronteer is. Die boodskap was duidelik aan die Afrikaner gerig. 'n Probleem is wel ondervind met die prent Irma (1977). In hierdie speelprent is oorheersend op die Kleurlinggemeenskap gefokus. Behalwe vir die verskil in velkleur van die meeste van die akteurs, het die taal, godsdienslike en maatskaplike waardes - die kultuur oor die algemeen, en die natuurlike omgewing hoegenaamd nie van die van die ander speelprente van Carfo verskil nie. Vir die doel van hierdie studie is die Kleurling dus as bruin Afrikaner geïdentifiseer.

Op die vlak van die vorm van die gekombineerde laag van die gematerialiseerde opname/montage (B) het 'n besondere werkswyse

gemanifesteer, wat as kenmerkende van die rolprentmaker beskou kan word: (i) die gebruik van interieurs - waar hierdie menslike dramas afspeel en (ii) die gevolglike oorheersing van medium lang- en mediumskote met nabyskote vir die beklemtoning van effek. In die speelprente waar in die buitelig opnames gemaak is - Afspraak in die Kalahari (1973) is hier 'n goeie voorbeeld - is heelwat langskote gebruik, maar dit was in die konteks van die universum gesien, in die minderheid. Inhoudelik het hierdie gekombineerde laag (B) egter weinig bygedra om 'n Afrikanerperspektief aan gebeure te gee. Die kamerawerk is dikwels passief en die redigering veelal gewoon 'n sny van toneel tot toneel. Net 29% van die speelprente het dan ook op hierdie vlak positief getoets. Uitsonderings kom wel voor en word onder die hoofkategorie van realisme bespreek.

Herkenbaar Afrikaanse musiek is dikwels in die speelprente gebruik. Heimwee, Die wandellied en O, brandewyn laat my staan is van die bekende Afrikaanse musiek wat in agt van hierdie speelprente voorkom, sodat die vlak van die vorm van hierdie laag positief getoets het. Inhoudelik is egter weer eens gevind dat die begeleidende teks en musiek insidenteel is en nie aanvullend tot die verhaal in geheel is nie. In Twee broeders ry saam (1968) het die musiek van O, brandewyn laat my staan wel 'n tematiese verbintenis met die gevallendheid van die ontsnapte gevangene. Die tematies-verantwoorde musiek het egter net in 21,4% van die universum gemanifesteer.

In die geheel gesien het genoegsaam manifestasies van Afrikanerlokaliteit in hierdie speelprente voorgekom. Die besondere stylelement is dus ook deur die inhoudsontleding bevestig.

besondere stylelement is dus ook deur die inhoudsontleding bevestig.

Die speelprente van Carfo toon manifestasies van 'n realistiese styl.

Die speelprente van Carfo se sterkste aanspraak op 'n realistiese styl het op die gekombineerde laag van die uitbeelding van die verhaal (A) gemanifesteer. Dit geld vir die vorm en die inhoud van hierdie laag. Die volle universum het hier positief getoets. Die problematiek van alkoholisme, kinderverwaarlosing, huweliksprobleme, buite-egtelike en weeskinders en die mens/Godverhouding word in hierdie speelprente ondersoek binne die milieu van die Christen-Afrikanergemeenskap. Daar is deurentyd van werklike omgewings gebruik gemaak en die karakterhandeling was die resultaat van die uitdrukking van eerlike emosies. Die karakterhandeling het in hierdie verband besondere hoogtepunte bereik met die spel van die karakters Het (Gee my jou hand, 1963), Hulda (Hulda Versteegh M.D., 1970), Soekie (Die hele dorp weet, 1961) en Havenaar (Twee broeders ry saam, 1968).

Op die vlak van die vorm van die gekombineerde laag van die gematerialiseerde opname/montage, was die kamerawerk deurentyd ongekompliseerd en redigeertegniese was eenvoudig. Die verteltegniek het meestal chronologies gevolg, hoewel terugflitse ook in die prosas gebruik is. Van die aspekte wat Gianetti (1982) beskryf in sy definisie van realisme, is dit

veral die gebruik van werklike omgewings en detail, ooghoogte plasings van die kamera en die minimum aanwending van redigeertegnieke en spesiale effekte wat opgeval het. In Vrou uit die nag (1974) is wel van spesiale effekte gebruik gemaak, waar die jong dwelmslaaf, Betsie, hallusineer. Dit het egter die effek van verhoogde realisme gehad. In dieselfde rolprent is ook van 'n besondere realistiese tegniek gebruik gemaak: terwyl die karakter Naomi van haar verlede vertel, is die beeld van die vertellende vrou en haar toehoorders vervang met stilfoto's van die gebeure waarvan sy vertel. Dit het die effek van 'n nuusverslag gehad. Soos aangedui in die resultate, het die realisme op die vlak van die vorm van hierdie gekombineerde laag (B) egter net in sowat 36% van die speelprente gemanifesteer. In 'n verder 33% is soms daarvan gebruik gemaak, terwyl die orige 31% van die speelprente nie op die laag vir realisme getoets het nie. Inhoudelik dui die resultate daarop dat die tegnieke wat gebruik is, nie aanvullend tot die realisme van die verhaalgegewe in hierdie speelprente gewerk het nie. Net drie speelprente, dit is 21% van die universum, het hier positief getoets.

Die speelprente is ook getoets vir die realisme van die inhoud van die begeleidende teks en musiek. Die 57% van die universum wat positief op hierdie vlak getoets het, hou verband met die feit dat die speelprente in werklike omgewings geskiet is. Dieregeluide, verkeersgeraas, die lui van kerkklokke ensovoorts, gekombineer met die musiek wat die realistiese aard van die boodskap aangevul het, het op die vlak positief getoets.

Op grond van die resultate wat ten opsigte van hierdie kategorie behaal is, kan vervolgens gesê word dat die speelprente van Carfo in 'n realistiese styl gemaak is. Die aard van die styl manifesteer die sterkste op die laag van die uitbeelding van die verhaal en die buitenbeeldse laag van die begeleidende teks en musiek, maar daar is tog aanduidings dat die realisme ook sporadies op die laag van die gematerialiseerde opname/montage manifesteer.

6.8 SLOT

Met inagneming van bogenoemde kan dit dus gestel word dat die doelstellings van Carfo, soos aangedui in die literatuurstudie, in die speelprente van hierdie organisasie uiting gevind het. 'n Bepaalde lokaal-realistiese tendens in die Afrikaanse rolprentbedryf het daardeur beslag gekry. 'n Sterk Christelike komponent vorm deel van die lokaliteit soos uitgebeeld in hierdie speelprente. Die besondere Christelikheid transendeer die vlak van kulturele indikator van die Afrikaner en word 'n stylelement in eie reg. Dit is daarom ook gepas om van 'n Christelike lokale realisme in Carfo se speelprente te praat.

As genre kan die speelprente van Carfo gekategoriseer word onder die spiritueel-godsdienstige speelprente van Dronkers (1961). Die genre word egter verder gekenmerk deur die feit dat dit 'n kultuurprodukt van die Afrikaner is en dat daar ook,

veral op die laag van die uitbeelding van die verhaal, 'n bepaalde realisme in hierdie speelprente manifesteer.

6.9 AANBEVELINGS

Die manifestasie van 'n lokaal-realistiese tendens in die speelprente van Carfo is deur die resultate van die inhoudsontleding bevestig. Die resultate impliseer egter niks meer as bloot die bestaan van hierdie tendens nie. Word hierdie studie in sy geheel gesien, is daar nogtans algemene punte wat geopper kan word en op grond waarvan aanbevelings gemaak kan word.

6.9.1 Bronne

Die literatuur oor die Afrikaanse rolprent is gebrekkig. Gesaghebbende publikasies waarby die Afrikaanse rolprent betrek is, is min. Die werke van Le Roux & Fourie (1982), Gutsche (1972), Rompel (1942a & b) en Tomaselli (1979) is die belangrikste publikasies. Hiervan is net Rompel (1942a & b) se werke gerig op die Afrikaanse rolprent as sodanig.

Dit beteken dat (i) die Afrikaanse rolprentproduksiekorps selde vakkundige artikels of boeke oor hul werk publiseer, en (ii) dat weinig navorsing oor die Afrikaanse rolprent gedoen is.

Bogenoemde het ten gevolge dat aspekte van die Afrikaanse rolprent, en dit sny selfs wyer na die Suid-Afrikaanse rolprent as geheel, aan die vegetelheid oorgelaat is. Uit 'n kommunikasiekundige hoek gesien, beteken dit ondermeer dat die bedoeling van die kommunikator nooit werklik gepeil sal kan word nie en dat die student op hierdie gebied moeilik kontroleerbare afleidings sal moet maak.

Op grond hiervan kan dus aanbeveel word dat: (i) navorsing oor die Afrikaanse rolprent aangemoedig moet word en (ii) die Afrikaanse rolprentkorps aangemoedig moet word om hul rolprentfilosofiese en -tegniese beskouinge te boekstaaf.

6.9.2 Inhoudsontleding

Die inhoudsontleding in hierdie studie was daarop gerig om te toets vir die teenwoordigheid van bepaalde stylelemente in Carfo se speelprente. Dit was dus geensins 'n diepgaande studie van die wyse waarop Carfo se speelprente geformuleer is nie.

Die speelprente kan byvoorbeeld verder ontleed word om te toets vir:

- (i) die sinematiese geslaagdheid van die speelprente gebaseer op die verwerking van romans;
- (ii) die wyse waarop die Christelike boodskap aangebied is;
- (ii) die profiel van die Afrikaner in hierdie speelprente; en
- (iv) die aansluiting wat Carfo se speelprente met ander

Afrikaanse en Suid-Afrikaanse speelprente vind.

Die Afrikaanse rolprent as studieveld lê braak. Navorsing oor hierdie rolprente en die skep van literatuur daaroor, behoort as 'n prioriteit gestel te word. Die studie het die noodsaak daarvan bevestig.

B R O N N E L Y S

ALHEIT, W.A. (1986) Persoonlike onderhoud met ondersoeker te Bloemfontein, 1986.02.25.

ANDREW, D. (1976) The Major Film Theories. London: Oxford University Press.

ARNHEIM, R. (1971) Film as Art. Berkeley: University of California Press.

BAZIN, A. (1971) What is Cinema? (Volume II). Berkely: University of California Press.

BEKKER, J. (1983) City World Premiere for Funny People II. The Friend, 83.10.19, p. 8.

BLAKE, R.H. & HAROLDSEN E.O. (1975) A Taxonomy of Concepts in Communication. New York: Hastings House.

BOBKER, L.R. (1979) Elements of Film. New York: Harcourt Brace Janovich.

BOSHOFF, S.P.E. (1936) Beskouinge en Feite. Kaapstad: Nasionale Pers.

BOTHA, J.J.S. (1947) Kerk en rolprent. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 47.04.01, 6(3): 3-10.

CARFO-NOTULES: 3 Julie 1947: Bylae A; 3 Julie 1947: Bylae B; 17 September 1947; 17 Oktober 1949; 9 Maart 1955; 12 Februarie 1958; 24 Maart 1958; 27 April 1959; en 13 November 1979.

CARSTENS, R. (1986) Die armblanke - 'n Kultuurbeeld II. Tydskrif vir Volkskunde en Volkstaal, April, 42(1): 41-46.

CRONJE, G. (1945) Die huisgesin in die Afrikaanse kultuurgemeenskap. In Van den Heever, C.M. & Pienaar, P. de V.: Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner, Deel I. Kaapstad: Nasionale Pers, pp. 309-360.

- CRONJE, G. (1963) Sosiologiese faktore in die Westerse kultuurontwikkeling in Suid-Afrika. In Cronje, G. (Red.): Die Westers Kultuur in Suid-Afrika. Pretoria: Universiteit van Pretoria.
- CRONJE, G. (1968) Die patriargale familie in die Afrikaanse kultuurontwikkeling. In Pienaar, P. de V: Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, 1986, pp. 99-120.
- DRONKERS, A. (1961) De Religieuze Film - Een Terreinverkenning. Gravenhage: Boekencentrum.
- DE BRAAL, W. (1941) Rolprent, toneelspelers en die amateur. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 41.12.18, 1(3).
- DIEDERICHS, N., Jerling, J.D., Lombard, I.M., Meyer, P. en Meiring, P.G.J. (redaksiekomitee). (1942) Die Afrikaner Personeregister. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- DU TOIT, S. (1968) Die Gereformeerde Kerk in Suid-Afrika en sy kultuurhistoriese bydrae. In Pienaar, P. de V.: Kultuurgeskiedenis van die Afrikaner. Kaapstad: Nasionale Boekhandel, 1968, pp. 206-213.
- EISENSTEIN, S.M. (1943) The Film Sense. London: Faber & Faber.
- ELLIS, J.C. (1979) A History of Film. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.
- ERASMUS, P.F. & PELSERS J.J. (1973) Die rolprent as massakommunikasiemedium. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- FAUCONNIER, G. (1975) Mass Media and Society. Leuven: Universitaire Pers.
- FISKE, J. (1982) Introduction to Communication Studies. London: Methuen.
- FORCESE, D.P. & RICHER S. (1973) Social Research Methods. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall.

- FOURIE, J.P. (1983) Beeldkommunikasie. Johannesburg: McGraw-Hill.
- GELDENHUYS, F.E. O' BRIEN (1947a) Die Kerk in Filmproduksie. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 47.04.01, 6(39): 13.
- GELDENHUYS, F.E. O' BRIEN (1947b) Hiervan en daarvan! i/s: k.a.r.f.o. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 47.09.01, 6(4): 3.
- GIANETTI, L. (1982) Understanding Movies. Englewood Cliffs, New Jersey: Prentice Hall. Third Edition.
- GUTSCHE, T. (1972) The History and Social Significance of Motion Pictures in South Africa (1895-1940). Cape Town: Howard Timmins.
- HATTINGH, S.C. & RAUTENBACH S.C.H. (1942) Volkskuns uit die eerste tydperk. Johannesburg: Voortrekkerpers.
- HOLSTI, O.R. (1969) Content Analysis for the Social Sciences and Humanities. Menlo Park: Reading.
- HOUSTON, P. (1963) The Contemporary Cinema. Harmondsworth, Middlesex: Penguin Books.
- KOK, B. (1949) Ontstaan en ontwikkeling van Carfo. Toespraak gelewer by Carfo-saamtrek in die Voortrekkergedenksaal, Pretoria. 'n Uittreksel hiervan verskyn in Inspan, Januarie, 8(4): 16-17, 26.
- KRACAUER, S. (1960) Theory of Film. London: Oxford University Press.
- KRIPPENDORF, K. (1980) Content Analysis. Beverly Hills: Sage.
- LASSWELL, H.D. (1966) Why be quantitative?. In Lasswell, H.D., Leites, N. & Associates: Language of Politics. Cambridge: M.I.T., pp. 40-52.
- LE ROUX, I. & FOURIE L. (1982) Filmverlede. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

- LINDAHL, R. (1978) Broadcasting Across Borders : A Study on the Role of Propaganda in External Broadcasting. Swede: CWK Gleerup.
- LOUW, N.P. VAN WYK (1970) Lojale verset. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- LOUW, N.P. VAN WYK (1973) Vernuwing in die Prosa. Pretoria: Academica. Tweede druk.
- LUHR, W. & LEHMAN P. (1977) Authorship and Narrative in the Cinema. Toronto: Longman Canada.
- MAST, G. (1971) A Short History of the Movies. Indianapolis: Pegasus.
- METZ, C. (1974) Film Language. New York: Oxford University Press.
- MEYER, T.W.S. (1969) Die film en die gemeenskap. Voordrag gelewer aan die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns, Bloemfontein - gebundel in: Die Kuns en die Gemeenskap. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- MONACO, J. (1981) How to read a Film. New York: Oxford University Press.
- MONTAGU, I. (1964) Film World. Middlesex: Penguin Books.
- MOSTERT, D. (1939) Brief van ATKV-hoofamptenaar D. Mostert aan H. Rompel in Aanwins A6, Africana-afdeling, Universiteitsbiblioteek, Pretoria.
- MOUTON, J. & MARAIS H.C. (1985) Metodologie van die Geesteswetenskappe. Pretoria: Raad vir Geesteswetenskaplike Navorsing.
- MUCKERMAN, R. (1930) The Film and Catholicism. International Review of Educational Cinematography, January, 2(1): 7.

- PETERS, J.M. (1972) Theorie van de Audiovisuele Communicatie. Groningen: H.D. Tjeenk Willink.
- PETERS, J.M. (1980) Van Woord naar beeld: de vertaling van romans in film. Muiderberg: Coutinho.
- PUTH, G. (1976) 'n Inhoudsanalise van Suid-Afrikaanse Rolprente (1972 - 1974) met spesiale verwysing na die toepassing van Peters se teorie van beeldkommunikasie. Ongepubliseerde M.A.-verhandeling, Randse Afrikaanse Universiteit.
- RHODE, E. (1976) The History of Cinema from its Origins to 1970. London: Penguin Books.
- ROMPEL, H. (1933) Die rolprent in ons samelewing. Die Huisgenoot, 33.12.15, Deel XVIII(612): 21, 73, 75.
- ROMPEL, H. (1937) Die herlewing van die Duitse film. Die Huisgenoot, 37.09.10, Deel XXII(807): 47, 89, 91.
- ROMPEL, H. (1938a) Die amateur in die kinematografie. Die Huisgenoot, 38.01.28, Deel XXII(827): 87.
- ROMPEL, H. (1938b) Die geskiedenis van die rolprent III. Die Huisgenoot, 38.11.18, Deel XXIII(869): 30-31, 103, 105.
- ROMPEL, H. (1938c) Draaiboek van 'n Nasie Hou Koers, in Aanwinst A6, Africana-afdeling, Universiteitsbiblioteek, Pretoria.
- ROMPEL, H. (1940) "Raro" 'n vereniging vir Afrikaanse rolprentamateurs. Die Huisgenoot, 40.11.22, Deel XXVI(974)29: 71.
- ROMPEL, H. (1942a) Die bioskoop in diens van die volk I. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- ROMPEL, H. (1942b) Die bioskoop in diens van die volk II. Bloemfontein: Nasionale Pers.
- ROMPEL, H. (1942c) Nuus van ons produksies. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 42.06.30, 2(1) :6-7.

ROMPEL, H. (1948) Kan ons goeie rolprente maak ? Die Huisgenoot, 48.10.29, Deel XXXIII(1388)20: 60-63.

ROSENGREN, K.E. (1981) Advances in Content Analysis. Beverley Hills: Sage.

SCHOEMAN, J.C.B. (1941) Die Reddingsdaadbond-Amateurrolprentorganisasie. Inspan, Desember, p. 15.

STEPHENSON, R. & DEBRIX, J.R. (1965) The Cinema as Art. Harmondsworth: Penguin Books.

TOMASELLI, K. (1979) The South African Film Industry. Johannesburg: African Studies Institute.

VAN JAARSVELD, F.A. (1958) Die Afrikaner se geskiedsbeeld. Pretoria: Universiteit van Pretoria.

WENDEN, D.J. (1975) The Birth of the Movies. London: Macdonald.

WILLERS, J.B. (1946) Eerste Afrikaanse klankprente. Die Brandwag, X(469): 17.

TYDSKRIFARTIKELS SONDER GEIDENTIFISEERDE OUTEURS.

"Van die Redaksie" - Die Brandwag, 40.08.02, III(157): 5.

"'n Eie rolprentorganisasie" - Die Huisgenoot, 40.08.02, XXV(958): 11.

"Ons eie filmbedryf ?" - Die Huisgenoot, 44.05.05, Deel XXVIII(115): 3.

"Van die redaksie: Rolprente en godsdiens" - Die Huisgenoot, 48.02.13, XXXII(1351): 15.

Redaksionele artikel. Die Afrikaanse Rolprentamateur, 47.04.01,
6(3): 1.

"Persoonlik." Die Afrikaanse Rolprentamateur, 47.04.01, 6(3): 32.

"Die rolprent" - Inspan, Junie 5(9): 1.

BYLAE A

O N T L E D I N G S R A A M W E R K

Christelike Propaganda

1. Het die konflik en verloop van gebeure in die speelprent 'n Christelike strekking?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

2. Het die begeleidende teks en musiek 'n Christelike strekking?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

3. Is die onderliggende tema van die verhaal Christelik?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

4. Is die begeleidende teks en musiek aanvullend tot die boodskap?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

Lokaliteit

1. Wat sê die karakterhandeling, dialoog, omgewing en mise-en-scene oor die algemeen van die lokaliteit wat in die speelprent uitgebeeld word?

Onafrikaans	1	
Neutraal	2	
Afrikaans	3

2. Kan enige besondere vorm van kamera- en redigeertegniek uitgelig word wat as kenmerkend Afrikaanse werkswyse getipeer kan word?

Nee	1	
Ja	2

Beskryf kortliks:

.....
.....
.....

3. Kan die begeleidende teks en musiek na die Afrikaner teruggevoer word, met ander woorde: wat is die aard daarvan?

Onafrikaans	1	
Neutraal	2	
Afrikaans	3

4. Is die boodskap aan die Afrikaner gerig?

Nee	1	
Ja	2

5. Beklemtoon die vorm wat die beelde aanneem bepaalde aspekte van die boodskap ten opsigte van die Afrikaner?

Nee	1	
Ja	2

6. Dra die buitenbeeldse laag van begeleidende teks en musiek by tot die Afrikaner-identiteit van die speelprent?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

Realisme

1. Is die tema en verloop van gebeure herleibaar na en betrokke by die werklikheid?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

2. Word werklike omgewings uitgebeeld?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

3. Is die karakterhandeling realisties?

Nee, glad nie	1	
Ja, vaagweg	2	
Ja, klaarblyklik	3

4. Is die kamerawerk ongekompliseerd?

Nee	1	
Soms	2	
Ja, oorwegend	3

5. Word klassieke realistiese kamera- en redigeertegnieke, soos byvoorbeeld beskryf deur Gianetti (1982) gebruik?

Nee	1	
Soms	2	
Ja, oorwegend	3

6. Kom enige besondere aanwending van Peters (1972) se laag van klank en lig voor?

Nee	1	
Soms	2	
Ja, oorwegend	3

7. Is die verhaal betrokke by die gemeenskap? Word 'n bepaalde probleemsituasie, wat op sosio-kulturele betrokkenheid dui, byvoorbeeld uitgebeeld?

Nee	1	
Ja	2

8. Verleen die vorm van die beelde op die vlak van die gematerialiseerde opname/montage enige nuwe betekenis aan die boodskap?

Nee	1	
Ja	2

9. Die stemming wat deur die buitenbeeldse laag van musiek en teks geskep en die inligting wat daardeur oorgedra word, versterk dit die realisme van die boodskap - indien daar van 'n realistiese boodskap sprake is?

Nee	1	
Ja	2

10. Speel fantasie enige rol in die speelprent?

Nee	1	
'n Baie klein rol	2	

VERKLARENDE AANTEKENINGE:

HULPMIDDEL TYDENS DIE INVUL VAN DIE VRAELYS.

Christelike propaganda

1. Konflik en verloop van gebeure: al die uitbeeldingsmiddele moet hier saamgelees word, naamlik die mise-en-scene, dialoog en karakterhandeling.
2. Is die musiek Christelik, is dit byvoorbeeld 'n Psalmwysie wat gespeel word? Maak 'n onderskeid tussen musiek deur 'n karakter op 'n klavier en buitenbeeldse musiek wat net op die klankbaan is. Laasgenoemde is hier van toepassing.
3. Die tema is die kern van die verhaal. Is daar aanduidings uit die verhaalgewe dat die tema Bybels is, byvoorbeeld: jy mag nie egbreek nie?
4. Die aanvullendheid van teks en musiek in die breë gesien. Dit moet aansluiting vind by die sentrale boodskap. Die begeleidende teks en musiek is egter dikwels ook insidenteel, byvoorbeeld in 'n motorjaagtog sal vinnige polsende musiek speel en dit is dan insidenteel, beperk tot daardie jaagtoneel in funksie.

Lokaliteit

1. Let hier op kenmerkende geboue, soos die Voortrekkermonument of ander bekende argitektoniese bakens, bekende berge en natuurtonele, die wyse waarop swart en wit teenoor mekaar optree, dialekte, soos die Bolandse dialek, ensovoorts.
2. Die sub-kategorie kry eintlik net waarde ten opsigte van al veertien speelprente. Beskryf hier dus net kortliks watter uitstaande kenmerke u waargeneem het, byvoorbeeld: mediumskote word oorwegend gebruik.
3. Let op tiperende Afrikaanse musiek, soos boeremusiek en volkswysies.
4. Sou u op hierdie vraag kon sê dat die Afrikaner met dit wat uitgebeeld word kan identifiseer?
5. Volgens Peters (1972) kan kamerahoeke, -bewegings, montage ensovoorts bepaalde nuwe betekenis of beklemtoning van betekenis aan die verhaalgewe gee. Kan u dus in antwoord op hierdie vraag sê of 'n bepaalde Afrikaanse hoek aan die gebeure gegee is?
6. Is die musiek aanvullend tot die boodskap, of is dit insidenteel, soos bespreek by punt 4 van die hoofkategorie van

Christelike propaganda.

Realisme

1. Die sub-kategorie is duidelik.
2. Do.
3. Die term realistiese karakterhandeling dui op die geloofwaardigheid van die karakters. Kan u as waarnemer in die karakter glo ?
4. Dit wil sê is die kamerawerk meestal staties, met langdurige skote, sonder ingewikkelde hoeke en bewegings ?
5. Kom langskote, langdurige skote, ooghoogte plasings van die kamera, die minimum redigering en spesiale effekte in hierdie speelprente voor ?
6. Maak die rolprentmaker gebruik van natuurlike lig, skadus ensovoorts, of kan geen besondere aanwending anders as wat as normaal beskou kan word, opgemerk word nie?
7. Die sub-kategorie is duidelik.
8. Dieselfde as punt 5 by die hoofkategorie van lokaliteit, hierdie keer net ten opsigte van realisme.
9. Let hier veral op natuurlike geluide - voëlsang, die wind, verkeersgeraas ensovoorts.
10. Die sub-kategorie dui op die uitbeelding van drome, hallusinasies, fantastiese karakters, soos spoke ensovoorts.

S U M M A R Y

A survey of the literature showed that a group of Afrikaners, from about 1938, strived to create Afrikaans films which would be cultural products of the Afrikaner. Their motivation was to combat the cultural imperialism of the imported Hollywood films and to take control of Afrikaans film production. The literature shows that up to 1938, Afrikaans film production was dominated by outsiders - people who were not part of the Afrikaner nation. To attain this goal then, this group of Afrikaners organised themselves in the Volksrolprentbond in 1939, then disbanded and regrouped in 1940 in the Reddingsdaadbond-Amateurrolprentorganisasie (Raro).

Eventually, however, it was a group of Afrikaans clergymen from the Dutch Reformed Church, with a few former members of the defunct Raro, who founded the Christelike Afrikaanse Rolprent en Fotografiese Organisasie (Carfo) in 1947.

Carfo made fourteen feature films. The research in this study was aimed at the description of a local realist tendency among Afrikaans feature films. It eventually focussed on these fourteen films.

The literature study indicated that four general elements of style manifested itself in Carfo's feature films. The first, the adaptation of Afrikaanse novels, was a well established fact. The content analysis was therefore aimed to test for the

three remaining elements of style, that is: Christian propaganda, Afrikaner locality and realism. All fourteen feature films of Carfo were tested.

The result was a confirmation of the indications of the literature study: the feature films of Carfo constitute a Christian local realist tendency in the Afrikaans film industry. It is an identifiable religious genre, embedded in the Afrikaner's culture.