

Hoofstuk 8: Televisie

“Television is our ‘window to the world’ and it uses codes which are closely related to those by which we perceive reality itself” Fiske & Hartley, (1978:17).

In hierdie hoofstuk gaan daar hoofsaaklik na die televisiedrama, televisiereekse, strooisage, die televisie-serie, asook die situasiekomedie gekyk word. Die verskillende filmtegnieke sal ook hier volledig bespreek word.

8.1 Inleiding

Televisie is ‘n oudiovisuele medium, alhoewel ‘n ‘mondelling’ aanbieding nie dieselfde gesag as die geskrewe werk dra nie. Dit kan te doen hê met die feit dat televisie nie vasgevang kan word nie en dit kom voor as ‘n eindelose en voortdurende vloei van ‘inligting’ wat net aangaan en aangaan. Wanneer ons ‘n boek lees, kan ons self die pas bepaal en ons kan iets oor en oor lees; dit gee ons ook ‘n gevoel van waarheid en ewigheid. Televisie aan die ander kant voel kortstondig, dit het nie ‘n begin of ‘n einde soos ‘n boek nie alhoewel die programme op TV dit wel het (Hermann, 2000: 1).

Ons mag nie die fout begaan om ‘n ‘orale’ medium as ‘n ‘ongeletterde’ medium te beskou nie. Soos televisie ‘n groot impak op die mens het en die daaglikse realiteit beïnvloed, is dit ‘n menslike konstruksie wat die wêreld waarin ons woon, reflekteer. Dit wys ons die waardes, moraliteit en ideologie, die reg en die eie-reg, dek Wêreldoorloë en bied die kyker doelwitte van gesaghebbendes, hetsy polities of industrieel aan. Die media is so aangepas om die kyker te sê wat om te dink en wat om nie te dink nie, waaroor om te praat en waaroor om te swyg (Fiske & Hartley, 1978: 17). *“Television could be seen ‘as an agent of the domination of capitalist society through the ideological character of the text and the passive nature of the audience. In watching television, people are persuaded to accept a view of society and of their place in it that confirms their subordination”* (Abercrombie, 1996: 200).

Hier moet duidelik onderskei word tussen die 'aktiewe' kyker wat die kennis en vermoë het om die televisieprogramme krities vanuit sy verwysingsraamwerk te beskou en dan af te skakel as dit nie aan sy verwagtings voldoen nie en die 'passiewe' kyker wat alles glo en aanvaar wat hy sien. Die invloed wat die media op die individu het, moet nie onderskat word nie. Dit verwys hier na die idee van Marshall McLuhan oor die '*global village*' waar hierdie globalisasie meer en meer op die Westerse kultuur van toepassing is en dat die Amerikaanse waardes en ideologie al sterker en sterker op alle kulture oorgedra word.

Om begrip te vorm in die wêreld waarin ons lewe en die wêreld wat vir ons op TV gewys word, maak ons gebruik van die volgende skema, soos Chandler (1997: 3) dit stel, om betekenis te gee aan dit waarna ons kyk. Televisie-programme kan in genres verdeel word, wat die kyker deur middel van konvensionele tekens en kodes herken. Daar is fisiese kodes (**wat ons sien**) en konseptuele kodes (**wat dit beteken**). Dikwels word 'n teken gebruik en hoe meer gereeld dit gebruik word, hoe meer konvensioneel word dit om die kyker se verwagting daarheen te lei, bv. 'n verhouding is suiwer konvensioneel omdat dit op die kyker se sosiale en kulturele konvensies gebaseer word. Tekens hang ook af van die vervaardiger se denotasie, "*the definitional, 'literal, 'obvious' or 'commonsense' meaning*" sowel as die sosio-kulturele en persoonlike assosiasie (Chandler, 1994) en verskillende simbole het verskillende betekenis in verskillende kulture (bv. die kruis simboliseer nie noodwendig 'godsdienst' in al die kulture in die wêreld nie).

8.2 Visuele geletterdheid en televisie

Van die elemente van visuele geletterdheid, wat eintlik 'n wye vakgebied is, is die bestudering van tegnieke soos kameraskote, -hoek en -bewegings, beligting, kleur, na-produksie en vele ander; dit ondersoek die maniere waarop programme saamgestel word, karakterontleding gedoen en stereotipes geïnterpreteer word; dit bestudeer die verskillende genres soos situasie-komedies, dokumentêre programme, *Westerns*, aksierolprente, sepies, dramas, advertensies, ens. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat daar baie elemente is wat **oorvleuel**.

8.3 Kodes in die visuele wat aandag moet geniet

In die semiotiek (die wetenskap van tekens) is daar twee sake wat belangrik is, nl. die verhouding van 'n teken en sy betekenis en die wyse waarop simbole in die verskillende kulture 'n verskil in betekenis het (Fiske & Hartley, 1978: 37). Tekens wat dikwels in televisie-programme gebruik word kan in **sosiale- tegniese- en verteenwoordigende (representative) kodes** verdeel word.

8.3.1 Sosiale kodes sluit die kleredrag, grimering, gebare, taal van die karakter in. Dit is kodes wat die kyker vertel van die sosiale klas van 'n persoon, sy professie en / of sy opvoeding. Stereotipes (swart klere verteenwoordig slegte mense, grys kleredrag simboliseer burokrasie) word dikwels gebruik omdat dit nie 'n verduideliking nodig het nie. Die kyker se verwagting volgens wat hy op TV waargeneem het en sy eie sosiale omgewing (surrounding), is voorspelbaar en kan daarom óf vervul óf verbreek word.

8.3.2 Tegniese kodes, soos die kamera, beligting, redigering of gebruik van klank en musiek lei tot sterk verwagtings en kan dit die genre van 'n program aandui, bv. of dit 'n dokumentêre program, 'n drama, feite of fiksie, 'n speletjie of die nuus is. Dit het ook 'n sterk invloed op die gemoedstoestand van die kyker en betrek die kyker by die program of laat die kyker begrip hê wat die vervaardiger / regisseur ten doel het. Die beligting van die karakters word subtiel aangewend, bv. afhange van hoe die karakter se gesig van bo of van onder belig word, gee dit die karakter 'n sagte of 'n streng uitdrukking. 'n Ander voorbeeld wat Herrmann (2000: 3) in sy artikel aandui, is die kamera-hoek: 'n bo-skoot (top shot) dui op minderwaardigheid, kwesbaarheid en onsekerheid terwyl iemand wat van onder afgeneem word d.m.v. 'n lae hoek die karakter meerderwaardig en sterk laat voorkom. Weer eens laat die tegniese kodes die kyker weet wat om te verwag.

Wanneer daar na 'n program van die vyftigs gekyk word, is dit opvallend, volgens Fiske & Hartley, om te sien watter sterk politieke en subjektiewe sienswyse die media-dekking gehad het. Dit het die tyd waarin dit gemaak is, weerspieël. Omdat die kyker vandag 'n 'ander' sosiale lewe lei en kennis van

die verlede en die hede het, kan hy nie die gegewe inligting heeltemal sy eie maak nie en kyk hy derhalwe op 'n afstand daarna. Die beeld veral het verander: die spoed van die beeld het stadig maar seker versnel, maar die kyker slaag tog daarin om groot hoeveelhede inligting te verwerk.

8.3.3. Verteenwoordigende kodes. Die dialoog en die verhalende verskil van genre tot genre. 'n Nuusprogram en 'n komedie word duidelik deur kodes van mekaar onderskei. Hierdie kodes is lankal reeds aangeleer en die kyker word konstant daarmee voor die televisie gekonfronteer. Volgens die kyker se ervaring van die gebruike het hy begrip vir die kodes soos dit aan die kyker gebied word (of op die manier waarop dit by sy eie ervaring, ideologie of kennis van die wêreld inpas). As hy nie die eintlike taal van die program verstaan nie, kan die kyker nog steeds die taal van die programme 'lees' en die kyker kan dit volgens die konvensionele tekens en kodes beoordeel (alhoewel die taal slegs 'n deel daarvan uitmaak). Die voor die hand liggende konvensies, soos om 'n persoon te wys wat na 'n spesifieke voorwerp kyk (weg van die kamera) en om daarna die voorwerp te wys, wat almal interpreteer as die karakter wat na die onderwerp kyk, het nie noodwendig betekenis vir die kyker wat nog nooit vantevore televisie gekyk het nie.

Volgens Fiske & Hartley (1978: 67) is kategorisering 'n *'top-down'* proses wat by waarneming betrokke is en dit help ons om te vereenvoudig, die proses van herkenning te versnel en die proses om gegewe inligting met ons eie in verband te bring. As ons nie leer om televisie te lees nie, sal ons nie in staat wees om dit te verstaan nie, soos telkemale al genoem. Fiske & Hartley (1978: 67) noem dat die kyker realiteit en televisie-realiteit op dieselfde wyse ervaar. Hy sê dat dit belangrik is dat die kyker bewus moet wees van die voorgestelde realiteit van televisie. Ons moet verstaan dat TV nie net voorgee om realisties te wees nie, maar ook met die realiteit van die kyker rekening hou. Dit is uitsluitlik daarop gerig om te vermaak en is op die konvensies en vereistes van die medium en genre ingestel.

Kodes hang van goedkeuring (agreement) van die gebruikers af en is veranderlik en nie staties nie. Die konvensies van vandag verskil baie van dié van vyftig jaar gelede. Dit is gerig op die verandering in die sosiale lewe en kykers gebruik dié kennis om die kodes te identifiseer.

Livingstone (1990: 3) sê dat om televisie te lees inderdaad 'n komplekse proses is wat die kyker op die oog af maklik regkry. Maar soos met baie dinge mag dit lyk of dit maklik is om uit te voer, maar nie maklik om te ontleed nie. Om hierdie eindelose kyk na televisie af te breek, werk die kyker met segmente wat op verskillende maniere volgens die kykers (en die vervaardigers) se kennis gelees kan word. Omdat televisie 'n massa-medium is, is die meeste van die programme so ontwerp dat dit so veel moontlik mense daarby kan betrek, en daarom word die programme op so 'n vlak aangebied om die verskille in agtergrond, op sosiale- en opvoedkundige gebied te inkorporeer.

Om ten einde orde en sin te maak en te skep in die wêreld waarin ons lewe en die wêreld wat op die televisie vir ons geskep word, moet daar betekenis geheg word aan dit wat ons op TV waarneem (Chandler, 1997 www document). Tekens verskil nie net in tyd nie, maar eerder in plek, "*for although a signifier remains the same, the sign itself is altered by change of genre within the medium, as the same way as it is by a change of medium itself*" (1978: 4). Om betekenis te maak uit wat ons sien, het ons nie slegs kennis van tekens nodig nie, maar ook van die genre en afhange van die konteks van die program, moet die kykers daarby kan aanpas.

8.4 Die gevare van TV-kyk

Om betekenis te verkry van dit wat ons op televisie sien, moet die vermoë ontwikkel word om onderskeid te tref tussen feit en fiksie – want in die werklikheid vertrou ons dit wat ons sien, want dit is die 'waarheid', daarom affekteer ons verwagtings ons waarneming. Ons weet egter dat televisie 'leuens' is, die opmaak van stories, dikwels aangevoer deur sensasie op grond van kompetisie. Die waarneming van televisie sluit 'n groot aantal komponente in, waar ons sin uit ons

Die realiteite moet maak, maar in die werklike lewe is daar nie soveel tekens en simbole (die essensie van elke program) nie. In die werklike lewe moet ons deur weglating selektief wees. Dit is nie moontlik om teenoor elke motor wat verby ons ry, oplettend te wees nie, maar ons leer dat sekere goed belangrik is (dit is die rede waarom sekere kulture sekere goed verskillend beskou), hoe om dit te interpreteer. Televisie is soveel vinniger, want daar is niks in die raamwerk wat nie veronderstel is om daar te wees nie. Somtyds is die raamwerk so vol simbole dat ons dit slegs onbewustelik waarneem (net soos in die werklike lewe), ons moet daagliks besluit watter data belangrik is of nie (Herrmann, 2000: 4).

De Bruyn, (1996: 18) noem dat geen TV-program objektief is nie, want alles word deur iemand geïnterpreteer, en wat dit nog meer kompleks maak, is die feit dat daar meer as een persoon aan 'n program, insetsel, nuusitem, musiekvideo of wat die geval ook al mag wees, werk. Waar outeurs of skilders byvoorbeeld gewoonlik alleen vir hul werk verantwoordelik is, werk daar in die geval van 'n rolprent en televisie verskeie mense as 'n span saam, elkeen met 'n bydrae tot interpretasie, hoe gering ook al.

Herrmann sien die gevaar van televisie-kyk daarin dat die persepsie van TV so na aan die 'realiteit' is en die kyker word daarom met soveel gevoelens en ervaring gekonfronteer dat hy dikwels die TV-werklikheid sy eie werklikheid maak. Die hartseer en die plesier van die karakter in die TV-program word ook dié van die kyker. Baie kykers sal dan ook die persoon wat die rol vertolk, op straat konfronteer met sy dae en aksies in die TV-program. Hieroor sal later meer uitgebrei word.

8.5 Samevattend: televisie-kodes is 'n tipe taal wat almal moet leer om te gebruik sodat die tekens en simbole reg geïnterpreteer kan word om betekenis te gee aan dit wat ons sien. Hierdie proses is oudiovisueel en verskil nie veel van die ervaring wat die lewe elke dag bied nie. Op grond van verskille op kulturele en sosiale gebied is ons geneig om simbole verskillend te interpreteer, afhangende van die konvensie wat die gemeenskap as aanvaarbaar beskou. Televisie het ook

sy eie kommunikasie-medium en gehoorsaam sy eie reëls wat in ag geneem moet word as daar na betekenis gesoek word (wanneer ons met iemand oor die foon praat, kan die persoon nie ons lyftaal 'lees' nie en daarom weet ons hoe om ons stem daarvolgens aan te pas).

Daar moet ook daarop gelet word dat mense televisie om verskillende redes kyk, nl. om iets te leer, om iets te ervaar, of slegs as 'n agtergrond-geluid in die kamer langsaan. Dit het alles 'n invloed op hoe ons televisie gaan 'lees'.

8.6 Onderskeid tussen verskillende programme / genres

8.6.1 Verskil tussen televisie en die film

Die terminologie om TV-programme te bespreek, is feitlik dieselfde as dié van 'n film. Dit is om dieselfde taal te gebruik om 'n roman en 'n kortverhaal te bespreek. Die taal is dieselfde, maar slegs die verwagtings verskil. Die roman vertel lang, gekompliseerde verhale en is vol verskillende karakters, afwisselende landskappe en asemrowende storielyne. Die kortverhaal is gewoonlik baie eenvoudiger, het minder karakters en speel soms slegs teen een spesifieke agtergrond af soos bv. 'n vertrek.

Hierdie analogie kan gemaak word om die verskille tussen die film en 'n televisieprogram uit te beeld. 'n Film is baie soos 'n roman, 'n wye skerm met harde musiek en 'n interessante storielyn wat die speelruimte van die roman weerspieël. Televisie het weer die informaliteit en intimiteit wat 'n kortverhaal het. Wanneer die kyker voor die televisie sit en na sy gunsteling program kyk, sien hy gewoonlik op die meeste vier karakters, anders net een of twee.

Daar is 'n goeie rede vir die min karakters, omdat die klein skerm van die TV nie meer spelers kan akkommodeer nie anders word dit te beknop. Omdat die kyker in sy eie huis met sy bekende ruimte en meubels is, reageer hy ook meer op sy gemak in die bekendheid van die omgewing. Op grond hiervan het Van Zyl (1987: 64 – 65) tot die gevolgtrekking gekom dat die televisie 'n medium is wat die

beste persoonlike en emosionele verhoudings van nie meer as vier of vyf persone nie, kan uitbeeld en dat hierdie emosies nie te gewelddadig moet wees nie, verkieslik emosies wat in 'n familie-situasie uitgebeeld word, soos dié van liefde, jaloesie en hartseer.

Die tegnologie verskil egter baie. 'n Film is 'n chemiese proses terwyl 'n televisie 'n elektroniese proses is. Uit die aard van die saak is daar nog beduidende verskille wat nie noodsaaklik vir die doel van hierdie bespreking is nie.

Smith (1989: 282 – 284) se indeling van die verskille en ooreenkomste tussen die **TV-drama en die radiodrama / hoorspele**

8.6.2 TV- en radiodrama / hoorspele

I. Ooreenkomste:

- Ontvangs geskied gewoonlik in huislike milieu.
- Ontvangs is afhanklik van die druk of draai van 'n knoppie.
- Die hoorspel en TV-drama maak deel uit van 'n veelsydige luister-/kykprogram waarin nuus, sport, godsdienstige programme, ens. ook hul plek het.
- Advertensieflitse moet tydens die uitsending van die drama geakkommodeer word.
- Die mikrofoon word gebruik om die karakters se stemme te versterk.
- Die hoorspel en die TV-drama word vooraf opgeneem.
- Albei leen hulle uitstekend tot vervolghale.
- Heruitsending is beperk.
- Min karakters tree op 'n keer op.
- Albei is massamedia.
- Verskillende ooreenstemmende genres soos die 'strooisage', die 'misdaadreeks', ens. word by die TV-drama en die hoorspel gevind.
- Alhoewel daar soms kunsdramas aangebied word, is die meeste dramas op ligte vermaak ingestel.

II. Verskille

- Die radiodrama het 'n redelik lae produksiekoste.

- Die radiodrama het die wydste moontlike gehoorspektrum: die etergolwe bereik die publiek op plekke waar TV nie opgevang kan word nie.
- Die karakter se gedagte-wêreld kan makliker deur die radiodrama weergegee word.
- Die TV-drama is oudiovisueel.
- Die TV-drama is tweedimensioneel terwyl die radiodrama eendimensioneel is.
- By die radiodrama is die fisiese ruimte vir opname tot die ateljee beperk.
- Fantasie speel 'n groter (en 'n ander) rol by die radiodrama se gehoor as by die TV-drama se kykers.

8.6.3 Die TV-drama en die speelfilm / rolprent

I. Ooreenkomste

- Bewegende fotografiese beelde kenmerk die TV-drama en die speelfilm.
- Albei is oudio-visuele media.
- Albei is massamedia.
- Filmtaal en videotaal toon groot ooreenkomste.
- Albei hierdie dramakategorieë word vooraf opgeneem.
- Albei is meer op vermaak as op kuns ingestel.

II. Verskille

- Om te gaan flik, impliseer 'n uitgaangeleentheid.
- Produksiekoste is hoër by die speelfilm as by die TV-drama.
- Tyd en ruimte is meer beperk by die die TV-drama tydens die opneemproses.
- Die speelfilm maak van stereofoniese klank, 'n groot skerm en 'n wye doek gebruik.
- Die speelfilm leen hom tot die uitbeelding van fabelagtige en fantastiese gebeure omdat die groot doek toelaat dat karakters en gebeure wat letterlike en figuurlik groter as die werklikheid is, uitgebeeld kan word.

- Die TV-drama is meer werklikheidsgebonde omdat die skerm kleiner is, werklike gebeure soos sport en nuus op die skerm verskyn en die TV-medium hom tot spontane en lewendige uitsendings leen.
- 'n Speelfilm leen hom tot herhaling – dieselfde speelfilm kan weke aanmekaar vertoon word.
- Die vervolgelement is by die speelfilm afwesig.
- Massatonele kan by die speelfilm geakkommodeer word.
- Die speelfilm bereik 'n kleiner groepie mense op 'n keer as TV.
- 'n Pouse onderbreek gewoonlik 'n speelfilm (slegs in die geval van lang films).

8.6.4 Die toneelstuk en die TV-drama

I. Ooreenkomste

- Die toneelstuk en die TV-drama leen hulle nie tot die uitbeelding van massatonele nie.
- Aanvanklik is toneelstukke vir TV verfilm.
- Albei beeld die karakters se gedagte-wêreld moeilik uit.
- Albei is oudio-visuele media.

II. Verskille

- Die ontvangsituasie verskil.
- Die toneelstuk se speelyd is net so lank soos die kyktyd.
- Die TV-drama word meestal vooraf opgeneem sodat die speelyd oor dae en selfs maande kan strek ter wille van 'n paar uur se uitsaaityd of kyktyd.
- Die toneelstuk leen hom, nes die speelfilm, tot die tipe herhaling, waar dieselfde stuk aande na mekaar bygewoon kan word.
- By die toneelstuk tree die spelers in lewende lywe voor die gehoor op. By die TV-drama sien die kykers beelde van mense op die skerm.
- Die toneelstuk is driedimensioneel en die TV-drama tweedimensioneel.
- 'n Kleiner groepie mense word op 'n keer met 'n toneelstuk bereik in vergelyking met die TV-drama.
- Die toneelstuk leen hom tot avant-garde-dramas (voorloperdramas).

- Die kunsdrama geniet voorkeur by die Afrikaanse toneelstuk.
- Die vervolgelement is afwesig by die Afrikaanse toneelstuk.
- Die fisiese ruimte is by die toneelstuk beperk tot die verhoog. Filmopnames maak dit moontlik dat die TV-drama ook buitetonale kan insluit.
- Deur middel van nabyskote kan detail by die TV-drama beklemtoon word.
- Dialoog speel oor die algemeen 'n groter rol by die toneelstuk as by die TV-drama.
- Die vervolgelement (reekse en vervolgreekse) wat so algemeen by die TV-drama is, is afwesig by die toneelstuk.
- Advertensieflitse is afwesig by die toneelstuk, alhoewel die pouse ook 'n onderbreking verteenwoordig.
- Onmiddellike tweerigtingkommunikasie voltrek hom by die toneelstuk, teenoor die vertraagde tweerigtingkommunikasie van die TV-drama en die radiodrama.

8.7 Subgenres

Genre is 'n Franse woord vir 'soort' of 'tipe'. Elke subgenre-indeling help om die kykstof te orden. Elke subgenre is met kodes gelaai. Deur net die subgenre te identifiseer, weet 'n kyker reeds wat hy van die TV-drama te wagte kan wees.

Die belangrikste **subgenre-onderskeidings** volgens Smith (1989: 285) word hieronder uiteengesit:

8.7.1 Die kunsdrama / ernstige drama

Dit is die 'swaar' drama en het gewoonlik 'n stadige tempo. Die ingeligte kyker wat die simboliek, fyn kamerawerk en meervlakkigheid kan waardeer, is die teikengroep.

8.7.2 Die strooisage / sepie

Die strooisage word gekenmerk deur melodrama en 'n mengelmoes storielyne rondom pragtige vroue en magsbehepte mans. Liefde, haat, jaloesie en wellus is belangrike bestanddele van sepies, soos Egoli en 7de Laan.

8.7.3 Die situasiekomedie of sitkom

Dit word altyd in reeksvorm aangebied, want elke episode beeld 'n nuwe komiese situasie uit wat hoofsaaklik in dieselfde ruimte afspeel. Net soos by die sepie, kry ons dikwels hier met 'n sosiale of etiese bewussyn te doen waar sekere maatskaplike euwels soos dwelms en maritale ontrouheid aangespreek word.

Die situasiekomedie is 'n televisieserie met spesifieke onderskeidende kenmerke. Soms is dit moeilik om die grens tussen situasiekomedie en televisieserie duidelik af te baken, omdat die televisieserie dikwels ook komies is. Die volgende eienskappe kan egter as eie aan die situasie-komedie beskou word.

Die populariteit van die situasiekomedie is waarskynlik gegrond op die feit dat dit voorkom asof die lewe van elke dag daarin voorgestel word. Algemene situasies binne die familie en die huis is die algemeenste. Dink aan reekse soos Orkney snork nie, *Friends*, ens.

Binne hierdie illusie van die daaglikse lewe wat geskep word, word alle konflik en probleme bevredigend opgelos. Op 'n vraag aan kykers waarom hulle na situasiekomedies kyk, word gewoonlik geantwoord dat dit die lewe van elke dag voorstel en dat hulle met die karakters en situasies kan identifiseer.

Dit is egter 'n illusie. Die situasiekomedie is 'n hoogs gestruktureerde teks waarin slegs die skyn van die realiteit gegee word. Die populariteit van die situasiekomedie word eerder deur die voorspelbaarheid daarvan bepaal – dit vereis geen inspanning by die kyker nie, maar laat hom tuis voel en hy ontspan binne 'n situasie wat vir hom bekend lyk en vir hom die alledaagse lewe soos hy graag wil hê dit moet wees, voorstel.

Die ruimte is beperk tot enkele stelling, bv. karakters is stereotipes en tree op ooreenkomstig die heersende mites in die samelewing. Daar vind geen karakterontwikkeling plaas nie en die eenheid van die struktuur lê in die bekendheid daarvan (Gouws & Snyman, 1994: 50).

8.7.4 Die komedie

Terwyl die aanvraag na sitkoms by die Suid-Afrikaanse publiek groot is, is daar om een of ander rede baie minder belangstelling in komedies. Anders as die situasiekomedie vind daar dikwels karakterontwikkeling plaas en die ruimte wissel van episode tot episode. Dit maak egter ook van die reeksvorm gebruik, net soos die sitkom.

8.7.5 Die dokumentêre drama of dokudrama

Werklike gebeure word by die dokudrama nageboots terwyl die dokumentêr werklike gebeure wys. Geskiedkundige gebeure word dikwels deur medium van die dokudrama gerekonstrueer.

8.7.6 Die oorlogdrama / grensdrama

Hierdie drama handel in Afrikaans hoofsaaklik oor die gebeure aan ons grens.

8.7.7 Die riller of siddersessie

Die riller laat die hare rys en word gewoonlik in enkeldramavorm aangetref aangesien die spanningslyn behou moet word. Ons kry dit nie so dikwels op die TV te sien nie. Dit word meestal vir filmmakers gebêre. Die TV-medium se ontvangsituasie leen hom nie baie goed tot die riller nie, aangesien daar te veel aandagafleidende faktore in die huislike milieu is wat die spanning verbreek.

8.7.8 Die misdaadreeks of krimmie

Dit beeld misdaad in een of ander vorm uit. 'n Mens kan die krimmie ook in spioenasie-, speur- of polisiereekse of –dramas onderverdeel. Dit is hierdie TV-dramas wat baie resensente sommer net aksiedrama / -prente noem.

8.7.9 Die hospitaaldrama

Die ruimte van hierdie drama is die hospitaal.

8.7.10 Die joernalistieke drama



Dit betrek redaksieledede en hul joernalistieke bedrywighede.

8.7.11 Wetenskapfiksie en fantasie-TV

Wetenskapfiksie het gewoonlik die kind as teikengroep. Daar word dikwels van poppe gebruik gemaak in hierdie futuristiese verhale wat meestal verbeeldingryke ruimtereise uitbeeld. Fantasie-TV handel oor bonatuurlike verskynsels soos spoke.

Elke subgenre maak gebruik van een of ander dramavorm. Sekere subgenres kan net van sekere dramavorme gebruik maak. Die sepie word byvoorbeeld net in vervolgreekse gesien en die sitkom maak net van reeksvorme gebruik.

8.8 Dramavorme

'n Dramavorm is die vorm waarin die TV-drama aangebied word; dit betrek aspekte soos die produksieproses, die bouvorm, die aantal episodes, inhoud en teikengroep. Die TV-drama kan in verskillende dramavorms aangebied word: as 'n reeks, vervolgreeks, minireeks, enkeldrama, seisoenale reeks of splinterreeks. Dramavorme word van mekaar onderskei op grond van onder andere die aantal episodes waaruit dit bestaan, of daar 'n vervolgelement is of nie, die subgenre, inhoud en teikengroep. Smith se riglyne word weer eens as voorbeeld gebruik in die skep van bykomende dramavorme.

8.8.1 Vervolgreeks

Dit is 'n opeenvolgende en onomkeerbare vertelling wat gewoonlik uit elf of meer episodes bestaan. Dit kan ligte en ernstige vermaak akkommodeer. Voorbeelde is **Binnelanders**.

8.8.2 Reeks

Elke episode is selfstandig omdat dit 'n begin en 'n slot het. Daar is deurlopende elemente teenwoordig soos dieselfde karakters en / of ruimte. Hierdie elemente bind die reeks tot 'n eenheid. Hierdie dramavorm is by uitstek geskik vir ligte vermaak soos sitkoms, bv. **Orkney snork nie**.

8.8.3 Enkeldrama

Die enkeldrama bestaan uit een episode en is gewoonlik gerig op ernstige vermaak. **Nagspel** is 'n voorbeeld van 'n enkeldrama.

8.8.4 Minireeks

Die minireeks bestaan uit sowat 3 tot 13 episodes. In Amerika is die minireekse se lengte ongeveer 6 tot 8 episodes. Die vervolgreeks word hier gebruik en dit het 'n definitiewe begin en slot. Hier is geen sprake van 'n oop einde nie.

8.8.5 Seisoenale reeks

Dit is vervolgreekse wat met lang tussenposes aangebied word.

8.9 Waarom is film-analise so moeilik? (Dit geld ook vir 'n TV-program)

- Die film wys ons hoe die lewe is. Die kyker sien motors, mense wat na mekaar skiet en herken dit onmiddellik. Hy sien hoe iemand iets ('n klip) by die pretraamwerk gooi. Die volgende oomblik sien en hoor hy dat 'n venster gebreek word. Die interpretasie wat gemaak word, is dat die klip die venster gebreek het. Die werklikheid is dat die twee insidente dae of maande en kilometers uitmekaar plaasgevind het, maar die beeld is saamgevoeg en die illusie is geskep dat dit terselfdertyd gebeur het.
- Film is direk. Dit is nie nodig om 'n woordeboek te raadpleeg om 'n moeilike woord na te slaan om sekere betekenis na te vors nie. In die film word die voorwerp onmiddellik gesien. Van Zyl (1987: 16): "*Film is so obvious one has no difficulty with **what** is being shown, but one has a great deal of difficulty with **how** it is being shown*". Hy sê verder dat dit nodig is om die basiese samestelling van 'n film te ken, soos die redes waarom sekere kameraskote gebruik word, ens. om vas te stel wat die filmtegniek wat gebruik word, wil tuisbring. Die gevolgtrekking is dus: dit is moeilik om te kritiseer vanweë die oënskynlike vanselfsprekendheid.
- Die persoon wat na 'n film gaan kyk, doen dit om te ontspan, of dis deel van 'n uitstappie en die bespreking van die film geskied op 'n oppervlakkige, informele wyse.
- Skinderrubrieke en media-dekking van kunstenaars dra ook by tot 'n ontspanne atmosfeer en dikwels is die filmster se voorkoms belangriker as

die waarde van die film. Niemand gaan na 'n kunsgalery of opera met dié ingesteldheid nie.

- Daar word baie geld gebruik om 'n film te vervaardig. Wanneer die film bekend gestel word, word daar soms 'n oordrewe ophef van die film gemaak om seker te maak dat dit genoeg belangstelling wek om die onkoste te kan verhaal. In die Westerse kapitalistiese stelsel is die wese van kommersiële transaksies, reklame. Sulke films word geadverteer en verkoop soos geen ander kunswerk nie en dit gee die mense dikwels 'n valse persepsie van die waarde van die film.
- 'n Film is die produk van die vaardigheid van baie mense. Dit is eintlik 'n spanpoging. Voor die verskyning van die film was 'n kunswerk as 'n individuele poging beskou waar die persoon se eie visie uitgebeeld is. Wanneer kritici 'n film analiseer, is dit moeilik om dit in 'n geheel-prentjie te sien. Nou word daar in plaas van een kunstenaar, 'n hele paar daarby betrek, soos die vervaardiger, die regisseur, die draaiboekskrywer, die akteurs, ens. Wie was verantwoordelik vir die film? Niemand kan regtig uitgesonder word nie. Wat nou gebeur, is dat die wese van die kuns verander. Verskillende vrae word nou gevra oor die waarde van die film.
- Die tegnologiese aard van die film bring baie verwarring by die kritici. Om werklik 'n waardevolle mening uit te spreek, moet die kyker ten minste 'n idee van die tegnologiese insette wat gelewer is, hê. Die meeste mense sal dit moeilik vind om tussen die verskillende kamera-tegnieke en die funksie wat dit het, te onderskei. As 'n roman bespreek word, is dit nie nodig om te weet hoe papier vervaardig word nie. Maar as 'n film bespreek word, moet die kritikus iets weet van redigering om 'n betekenisvolle uitspraak te kan lewer. Daarom verval kritici dikwels in 'n tonnelvisie, een kritiseer een aspek van 'n film, bv. slegs die toneelspel.
- 'n Film speel soos 'n droom voor die oë af. Sodra die film verby is, is dit onmoontlik om dit weer te sien, behalwe as jy die film weer gaan kyk. In 'n novelle of roman is dit makliker, daar kan teruggeblaai word en die gedeelte kan herlees word of daar kan na 'n sekere musieksnit herhalend geluister word. Met die koms van 'n video- of DVD-speler het dit makliker geword

om weer na snitte te kyk. Maar dit is nie altyd wenslik om 'n film wat jy pas gesien het, weer te kyk net om te probeer vasstel hoe die film in mekaarsteek nie.

- Die kyk-omstandighede maak dit ook moeilik, want die kyker sit in 'n donker vertrek gewoonlik tussen 'n groot groep mense. Die beeld op die skerm is groot en helder, die musiek hard en dit is amper onmoontlik om onder sulke omstandighede kommentaar neer te skryf. Sodra die film afgehandel is, is dit moeilik om al die detail van 'n film van ongeveer 90 minute uitsaaityd te herkonstrueer. As die kyker dus nie geleer het om beelde te onderskei nie, is dit haas onmoontlik om 'n volledige weergawe daarvan te gee.
- Die vervaardiger wat die film maak, probeer sy uiterste bes om die kyker daarvan te oortuig dat wat hy ervaar, die werklikheid is. Hulle probeer hulle bes om die onrealistiese gedeeltes uit te sny of te verberg en probeer hul bes om die kamera-beweging so onopvallend moontlik te maak (Van Zyl, 1987: 15 – 21).

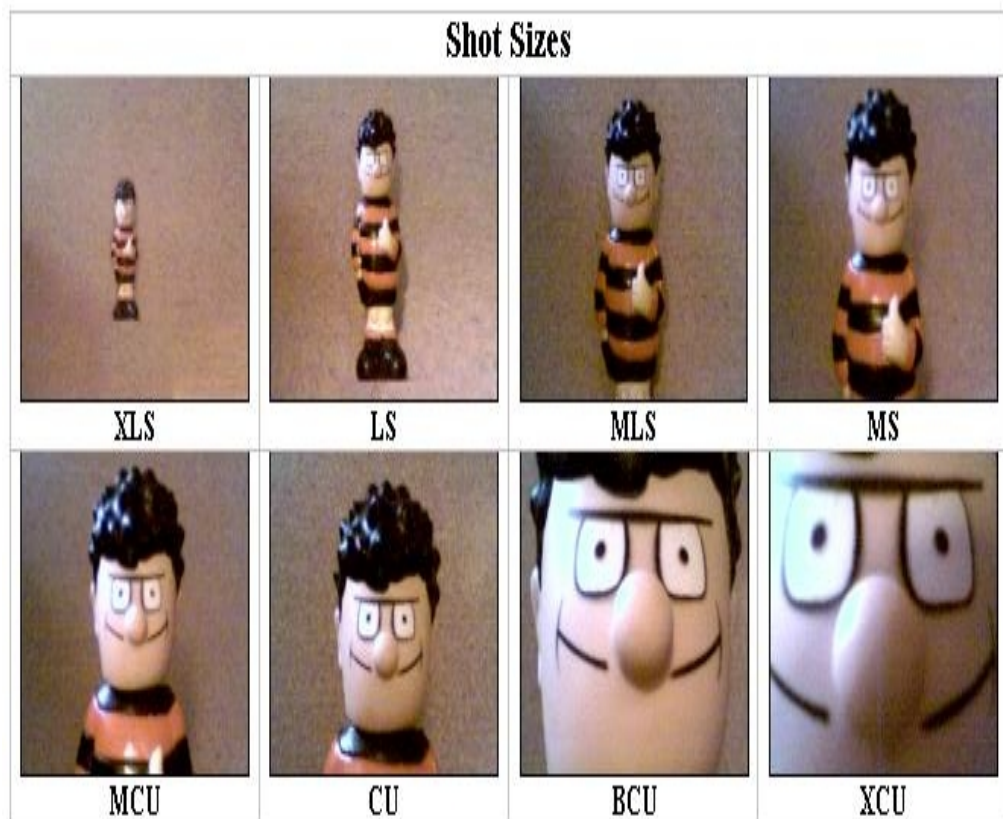
8.10 Filmtaal: kinematografiese kodes in die beeldteks

Uit bogenoemde gegewens is dit dus wenslik om na die verskillende kamera-tegnieke te kyk om 'n sinvolle uitspraak oor die tegniese aspekte van 'n film / televisieprogram te kan gee.

Praat met kamera: die voorkoms van 'n persoon wat in die kamera kyk en direk met die kamera praat, ontwikkel sy eie outoriteit van uitsonderlike kennis met die gehoor. Slegs sekere persone word toegelaat om dit te doen, soos aankondigers, nuuslesers, weervoorspellers, onderhoudvoerders, ankerpersone en in sekere spesiale uitsendings, publieke figure. In so 'n direkte aanspreekvorm word daar van die natuurlike konvensies weggebreek.

Die kamera-tegnieke en prentjies wat vervolgens van gebruik gemaak word, is deur die internet verkry, aangebied deur Chandler (1994).

8.10.1. Kamera-tegnieke: afstand (shot sizes)



Figuur 8.1:

i. **Langskoot / Volskoot (Long shot = LS):** Hierdie skoot wys gewoonlik die hele persoon / voorwerp of die grootste gedeelte daarvan en sluit gewoonlik heelwat van die agtergrond in. Hier word nog verdere onderafdelings onderskei:

- 👁️ **Groot langskoot (Extreme long shot = ELS).** In hierdie kamera-skoot word die kamera sover moontlik van die onderwerp opgestel met die doel om die agtergrond te beklemtoon.
- 👁️ **Medium langskoot (MLS):** In hierdie geval sal die akteur wat staan, afgesny word en die onderste gedeelte van die romp, voete en enkels sal nie in die raam teenwoordig wees nie. Sommige dokumentêre films met sosiale temas verkies hierdie skoot om mense teen 'n spesifieke milieu of ruimte uit te beeld.

ii. Mediumskoot: (Medium Shot = MS)

📹 **Mediumskoot (Medium Shot or Mid-Shot = MS):** Hierdie skoot wys die voorwerp of akteur van die middel af boontoe. In hierdie geval word dit so gesny om handgebare van die akteurs aan te dui.

📹 **Medium nabyskoot (Medium Close Shot = MCS):** In hierdie tipe kamera-skoot sal die onderste raam die bors en onderste gedeelte van die akteur afsny. Medium skote word aangewend om die nabyheid van twee of drie akteurs aan te dui.

iii. **Nabyskoot (Close up = CU):** Hier word slegs 'n klein gedeelte van die agtergrond vertoon en daar word meer op die gesig en gesigsuitdrukking gefokus:

📹 **Medium nabyskoot = (MCU):** Slegs die kop en skouers van die persoon word aangedui.

📹 **Groot nabyskoot (BCU):** Dit sluit die voorkop en die ken in. Groot nabyskote vestig aandag op die emosies en reaksies van karakters. Die skoot word ook somtyds gedurende onderhoude gebruik om die emosionele reaksie, soos vreugde of hartseer uit te beeld. Gedurende onderhoude kan hierdie skoot die karakter se spanningsvlak, gepaardgaande met skuldgevoelens of leuens uitbeeld. Hierdie skote word nie baie gebruik vir belangrike openbare figure nie; intendeel vir hierdie onderhoude word die MNS gebruik. In die Westerse kultuur word 'n spasie van 60 cm vir persoonlike ruimte toegelaat. Die groot nabyskoot is soms 'n indringing in die persoonlike ruimte van 'n persoon.

8.10.2 Die plasing van voorwerpe en mense binne 'n raam

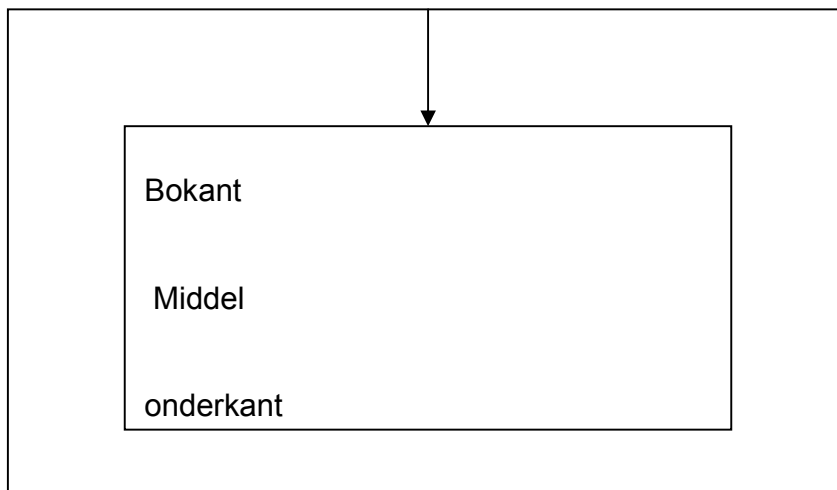
Die kyker wat visueel geletterd is, hoef nooit te voel dat sy verbeelding deur die vier kante van die raam ingeperk word nie. Hy kan die teenwoordigheid van mense of voorwerpe buite die ruimte van die skerm suggereer deur byvoorbeeld 'n karakter te laat wys na iets wat van die skerm af is. Klank kan gebruik word om die ruimte aan te dui en 'n geslaagde verrassingseffek kan verkry word wanneer

iets wat buite die skermruimte was, skielik gedeeltelik op die skerm verskyn (Otto, 1983: 71).

- Deur die plasing van voorwerpe of mense in 'n bepaalde gedeelte van 'n raam, lewer die regisseur kommentaar. In elke raam is daar vyf belangrike posisies wat vir simboliese of metaforiese doeleindes ontgin kan word, Gouws & Snyman (1994: 29).
- Tekens aan die bokant van die raam dui op mag, gesag, aspirasie of geestelikheid.
- Aan die onderkant van die raam kan tekens van onderdanigheid, weerloosheid of magteloosheid beteken.
- Aan die sykante van die raam, op die periferie van die donkerte buite die raam, word onder andere tekens aangetref wat die onbekende, onsigbare of die gevaarlike kan suggereer.
- Tekens buite die raam word met donkerte, geheimsinnigheid of dood geassosieer. Die ontvanger is bevrees vir dit wat nie gesien kan word nie.
- In rillers kyk karakters dikwels met naakte ang op die gesig na iets wat nie vir die kyker sigbaar is nie.

In die raam is die hoeveelheid ruimte wat aan 'n karakter toegeken word 'n teken van sy dramatiese belangrikheid of sosiale posisie. Hoe meer ruimte 'n karakter beslaan, hoe belangriker is hy.

Spasies aan die binnekant van die raam:



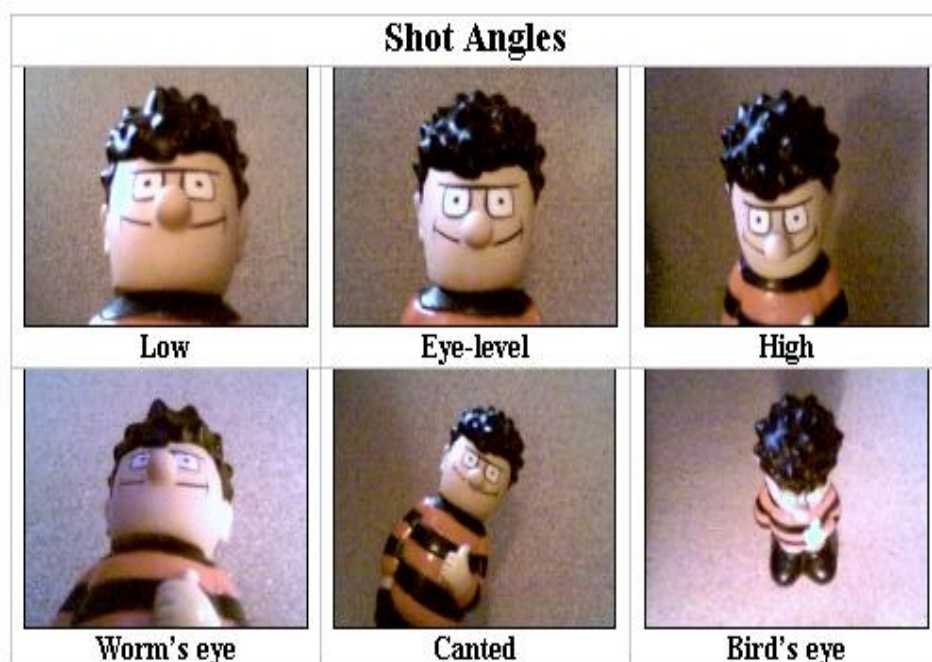
Figuur 8.2

8.10.3 Kamera-tegniek: hoek van kamera-skoot

Die rigting en hoogte waarvan die skoot geneem word, word hier bepaal. Dit is tradisioneel dat met feite-programme die onderwerpe / karakters op ooghoogte geneem word. Uit 'n **hoë hoek** kyk die kamera op 'n karakter neer en die kyker voel meer **magtig** teenoor die karakter en ook emosioneel afgesluit.

Die skoot vanuit 'n **lae hoek** geneem, word die karakter se belangrikheid vergroot. 'n Oorhoofse skoot is iets wat direk bo die aksie geneem word.

Kamerahoek (viewpoint): Die afstand en hoek waarvandaan die foto geneem word. Dit moet nie verwar word met die *point-of-view shot* =POV nie.



Figuur 8.3

- ♣ **Gesigspuntskoot (Point-of-view shot):** dit is 'n skoot wat gemaak word vanuit 'n kamera-posisie naby die ooglyn van die akteur wat die aksie dophou wat in die gesigspuntskoot vertoon word (m.a.w. die kyker ervaar alles deur die oë van die karakter).
- ♣ **Twee-skoot:** 'n skoot waar twee mense gelyktydig afgeneem word.

- ♣ **Sagte fokus:** dit word effektief gebruik waar 'n skerp beeld of 'n gedeelte daarvan versag word deur die gebruik van optiese tegnologie.
- ♣ **Selektiewe fokus:** Die kameralens kan nie soos die menslike oog interpreteer terwyl hy sien nie, maar neem alles letterlik waar. So sal iets wat die naaste aan die kamera is, altyd groter lyk as iets wat verder is. 'n Verskuiwing in fokus waar slegs 'n gedeelte in skerp fokus is deur die gebruik van 'n diepte- en vlakverandering, vind hier plaas. Lense en filters word dus gebruik om sekere gedeeltes te beklemtoon en ander te versag. Vorms, kleure, ligintensiteite en groottes kan ook as optiese middele gebruik word om 'n sekere effek te skep.

Daar bestaan 'n groot verskeidenheid lense wat hoofsaaklik in drie groepe verdeel kan word: **standaard lense** wat geen distorsie vertoon nie, **telefotolense** en **wyehoeklense**.

Verandering van perspektief: perspektief kan verander word deur verskillende soorte lense te gebruik, nl.

- ❖ **Die wyehoeklens:** dit het 'n kort fokuslengte. Dié lens versteur vorm en vergroot die skaal.
- ❖ **Normale lens:** verskaf 'n beeld soos wat met die normale oog gesien word. Die normale lens probeer om enige distorsie van die perspektief uit te skakel.
- ❖ **Telefotolens:** die telefotolens het 'n lang fokuslengte. Figure lyk kleiner en baie nader aan mekaar. Diepte is verminder en vlakke is saamgedruk. Die telefotolens kan uiters funksioneel aangewend word;
- ❖ **Visooglens:** dié soort lens word meestal gebruik vir droomtonele, fantasieë en dronkenskapstonele.
- ❖ **Zoemlens:** dit maak dit moontlik om perspektief in dieselfde skoot te verander (Otto, 1983: 71).

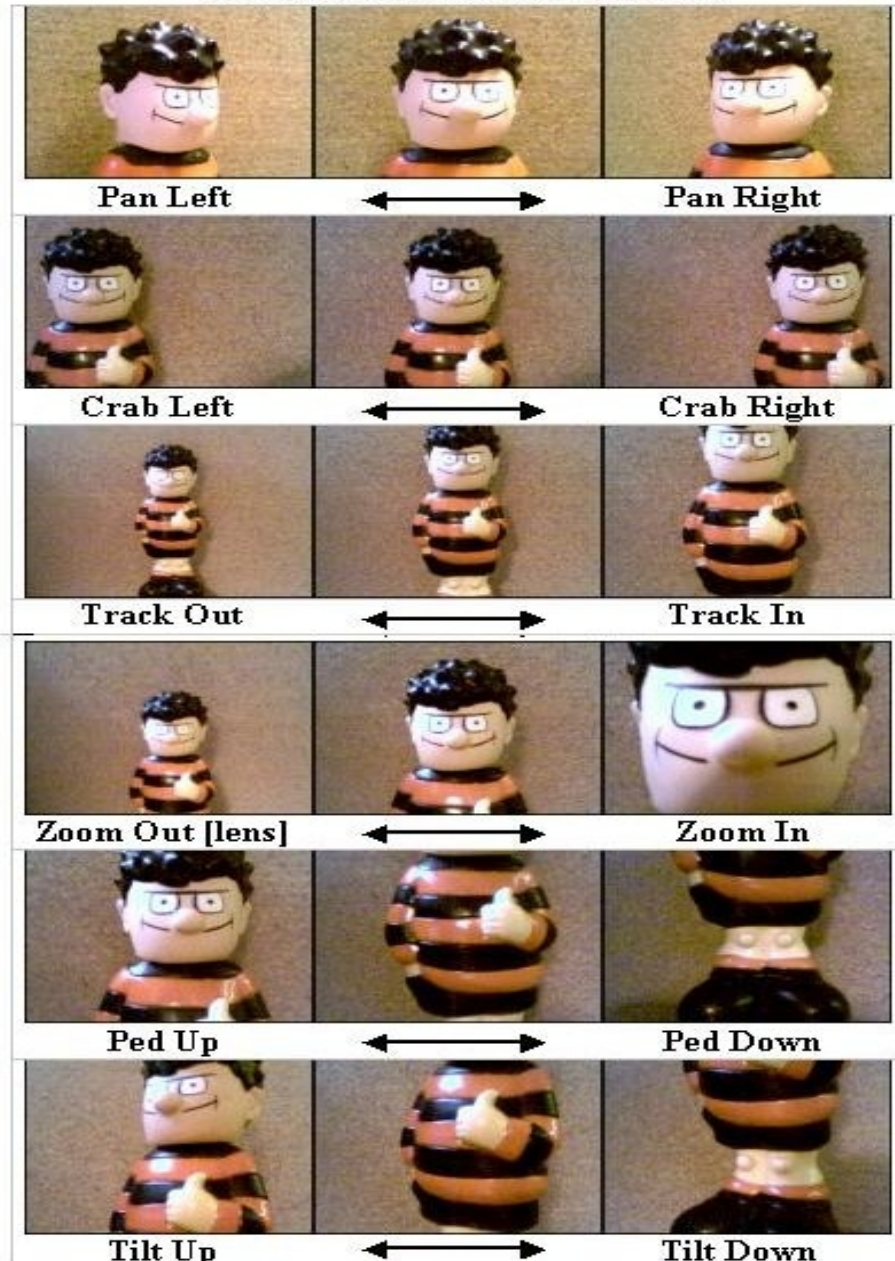
8.10.4 Kamerategniek: beweging

'n Bewegende voorwerp het die vermoë om die kyker se aandag weg te trek van 'n statiese een. Dit geld egter nie in gevalle waar die algehele vloei van beweging 'n deel van die agtergrondbeweging is, en geïgnoreer moet word ter wille van

statiese, maar dramatiese belangriker voorwerpe nie, bv. 'n persoon wat op die sypaadjie staan en die motors wat agter hom verby beweeg.

'n Kamera kan op verskillende maniere beweeg word. Die kamera kan op 'n driepootstaander met 'n bewegende as gemonteer word of die kamera kan op 'n spoor beweeg of in 'n bewegende voertuig geplaas word. Elke kamerabeweging kan iets anders beteken. Daar is basies nege verskillende soorte kamera-bewegings.

Camera and Lens Movement



Figuur 8.4

- I. **Zoem:** Hier beweeg die kamera nie; die lens is gefokus van 'n langskoot tot 'n nabyskoot terwyl dieselfde beeld vertoon word. Indien die lenshoek verklein word sodat dit lyk asof die toneel geleidelik nader aan die kamera beweeg en dus groter word, word die term 'zoem-in' gebruik. As die lenshoek vergroot word en die beeld kleiner word, word die term 'zoem-uit' gebruik. Die spoed waarmee gezoem word, kan ook wissel, afhangende van die effek wat bereik wil word. Terwyl spoor- en kraanskote die illusie skep dat die kyker 'n toneel binnegaan of daaruit beweeg, voel die kyker wanneer hy na die zoemskoot kyk dat die beeld nader aan hom of verder van hom af beweeg. Omdat die zoem byna dieselfde effek as spoor- en kraanskote het, maar baie vinniger en goedkoper is om te gebruik, word hierdie skoot baie in die hedendaagse film gebruik (Gouws & Snyman, 1994: 37). Om in te zoem en dan weer direk daarna uit te zoem, kan ook 'n steurende 'yo-yo'-effek skep.
- II. **Swenk (Panning):** Hier word die kamera op 'n driepoot waarvan die as kan beweeg, geplaas. Die kamera beweeg dan stadig van links na regs en andersom.
- Die kamera wys die milieu stadig en dit kan soms na 'n klimaks opbou.
- III. **Agtervolg (Following pan):**
- Hierdie swenkbewegings word gebruik om 'n bewegende voorwerp te volg. 'n Spasie word voor die voorwerp oopgelaat om die effek van leiding te gee eerder as volg. 'n Swenkbeweging begin en eindig gewoonlik met die stilbeeld om groter effek te gee. Die spoed waarmee die swenk gebruik word, word aangewend om 'n spesifieke gemoedstemming te bewerkstellig en ook om die verhouding van die kyker met die voorwerp te bevestig. '*Hosepiping*' is wanneer daar van een persoon na 'n ander geswenk word en lyk gewoonlik lomp.
- IV. **Dwarsloop:** Die kamera beweeg van regs of van links soos wat 'n krap loop.
- V. **Spoor ('dolly' of 'tracking'):** Hierdie skote word vanaf 'n bewegende trollie geneem. As dit nader beweeg, betrek dit die kyker in 'n nouer, meer intense verhouding met die voorwerp; die wegbeweeg daarvan veroorsaak 'n emosionele afstand wat geskep word. Die spoed waarmee daar beweeg word, het 'n invloed op die emosionele betrokkenheid van die kyker. Vinnige

bewegings, veral inbeweging is opwindend; wegbeweeg laat die kyker se belangstelling vervaag. In 'n dramatiese verhaal kan die kyker soms teen sy sin (figuurlik) saam met die kamera beweeg. Kamera-beweging parallel met 'n bewegende voorwerp suggereer spoed sonder om die aandag na die kamera te trek.

- VI. Knikskote (Tilted shots):** Knikke is vertikale bewegings van die kamera rondom 'n stilstaande, horisontale as. Soos die swenk kan hierdie tipe beweging gebruik word om verbande tussen voorwerpe in beeld vas te bly behou. 'n Knik is 'n verandering in hoek en dit suggereer baie keer 'n verandering van gemoedstemming. Die knik kan soms gebruik word om die voorkoms van 'n persoon op te som deur die kamera van bo na onder te skuif. Hierdie skoot word ook baie in rillers gebruik om spesiale effekte te bereik.
- VII. Kraanskote:** Kraanskote is in werklikheid spoorskote wat op 'n lang meganiese arm soos die van 'n hyskraan beweeg. Dit kan die kamera heeltemal uit 'n toneel lig, op, af, in, uit, diagonaal of in enige kombinasie van die voorafgaande laat beweeg. Omdat die kamera van hoë, lang afstande vinnig kan neerskiet tot kort nabyskote kan baie spesiale effekte daardeur bereik word. Die kyker kan 'n algemene indruk van 'n toneel verkry voordat die kamera skielik op die belangrike konsentreer. Die gevoel van 'n alwetende blik kan ook hierdeur bereik word. Lugskote is in wese dieselfde as kraanskote, behalwe dat bykomende hoogte verkry word deur die kamera in 'n helikopter te monteer. Hierdeur word alle effekte van die kraanskoot vermenigvuldig. 'n Gevoel van beweging, opgewondenheid of afgryse kan daardeur opgewek word.
- VIII. Kruip:** Die kamera word baie versigtig nader of verder van die voorwerp in- of wegbeweeg. Met elke skoot kan die fotograaf 'n aantal feite aan die kyker oordra. Met die nabyskoot word die uitdrukking van die akteur tot by die agterste ry van die grootste teater gebring, of met die swenk- of trollieskoot kan die kyker die verskuiwing van belangstelling sonder onderbreking volg (Otto, 1983: 68).

8.10.5 Redigeringstegnieke

Daar is alreeds by die musiekvideo na die verskillende redigeringstegnieke verwys (hoofstuk 7).

☞ **Sny:** 'n skielike verandering van een plek of ruimte na 'n ander. Op televisie verander die snitte gemiddeld omtrent na elke sewe of agt sekondes. Sny kan insluit:

- verandering van ruimte;
- gekompakteerde tyd;
- verander die kamerahoek;
- opbou van 'n idee of beeld.

Daar is altyd 'n rede vir 'n snit. Minder opvallende veranderings kan aangedui word deur snittegnieke: **ver dof, we gsmelt en vee** (*fade, dissolve and wipe*).

☞ **Passnit:** 'n Soortgelyke snit kan gemaak word as daar 'n ooreenkoms bestaan tussen die verskillende skote en dit kan die verandering van beeld glad laat geskied:

- kontinuïteit van rigting;
- handeling voltooi;
- 'n soortgelyke plek of fokuspunt in die raam;
- een vlak verandering van skootgrootte, bv. van 'n lang na 'n medium skoot;
- 'n verandering van hoek (gewoonlik ten minste 30 grade).

Die snit word gewoonlik gemaak tydens 'n aksie, bv. 'n persoon wat besig is om na die deur te draai in een skoot; die volgende skoot word dan van die deur geneem waar hy heeltetal gedraai het. Omdat die kyker se oog op die aksie gevestig is, is dit onwaarskynlik dat hy die beweging of die snit sal opmerk.

☞ **Sprongsnit (jump cut):** Dit sluit 'n doelbewuste verandering van een omgewing na 'n ander in, gewoonlik word dit doelbewus gedoen om 'n dramatiese aksie (*point*) te beklemtoon. Dit word somtyds doelbewus gedoen om die begin of einde van 'n aksie aan te toon. Alternatiewelik kan dit die gevolg van swak beeldkontinuïteit wees miskien a.g.v. 'n gedeelte wat uitgewis is.

☞ **Argiefskoot (Stock skoot):** Filmsnitte wat reeds vir ander doeleindes gebruik is, wat gestoor is, wat nou weer gebruik word.

☞ **Onopsigtelike redigering (vgl. p 307 - 308)**

- ☞ **Gesigspuntskoot:** 'n Skoot wat die toneel wys vanuit die gesigspunt van een van die karakters.
- ☞ **Detailskoot:** 'n Skoot wat die voorwerp of 'n gedeelte daarvan nog meer vergroot as wat 'n nabyskoot sou doen, byvoorbeeld 'n skoot van die oog, mond of hand.
- ☞ **Inlasskoot:** 'n Detailskoot wat spesifieke, relevante inligting verstrek wat noodsaaklik is om 'n toneel ten volle te begryp, byvoorbeeld 'n brief, of veelseggende fisiese detail.

8.10.6 Tydmanipulering

Behalwe die normale spoed waarmee die tonele verfilm word, kan dit ook nog teen 'n stadiger tempo, of vinniger as die normale verfilm word. Die spoed hang van die verhouding tussen die tempo waarmee die film geskiet en gedruk word af en die tempo waarteen dit geprojekteer word (Otto, 1983: 69).

- I. **Skermtyd:** 'n periode of tyd wat gebruik word om gebeure in die film te verteenwoordig (bv. 'n dag, 'n week).
- II. **Subjektiewe tyd:** die tyd wat 'n karakter in 'n film ervaar, soos dit deur die kamera-beweging of redigering uitgebeeld word (bv. wanneer 'n persoon bang is en wegvlug van dit wat hom bedreig).
- III. **Gekompakteerde tyd (compressed time):** die verkorting van tyd tussen reekse of tonele en binne-tonele. Dit is die mees algemene manipulasie van tyd in films. Dit word deur snitte of die verdowwing van die beeld bewerkstellig. In 'n dramatiese verhaal as daar bv. trappe geklim word, en die trappe-klim nie van belang vir die verloop van die verhaal is nie, word die eerste snit gemaak waar die persoon begin om die trappe te klim en die volgende snit is waar hy 'n kamer binnegaan. Die logiese hierin is om te sê dat die trappe klaar geklim is en dat die persoon bo in een van die kamers is. Lang afstande kan in sekondes gekompakteer word. Tyd kan ook gekompakteer word tussen snitte in parallelle redigering. Meer subtiele kompaktiewe tyd kan plaasvind na aksie-skote, deur nabyskote wat ingebring word.

IV. Meesterskoot: 'n Enkele skoot wat vir 'n relatiewe lang periode duur. Die lang skoot het 'n outentieke gevoel omdat dit nie inherent dramaties is nie.

V. Parallele redigering: gebeure op verskillende plekke kan aangebied word asof dit tegelykertyd plaasvind deur parallelle redigering of kruissnitte deur meervoudige beelde of verdeelde skerm (*split screen*). Die konvensionele gebruik om aan te dui dat gebeure gelyktydig plaasvind, is die afwesigheid van progressie in die gebeure: skote is dus óf in die hoofhandeling ingebring óf word met mekaar afgewissel tot die dele op 'n manier 'n eenheid vorm.

VI. Stadige aksie (slow motion): dit is aksie op die skerm wat stadiger is as wat dit normaalweg sou plaasvind. Vir hierdie '*slow motion*'-effek word die tonele vinniger as gewoonlik verfilm en dan teen 'n normale spoed geprojekteer. Dit word gebruik om:

- 'n vinnige beweging duidelik uit te beeld;
- 'n bekende aksie 'vreemd' voor te stel;
- 'n dramatiese oomblik te beklemtoon;
- aandag te vestig op die poëtiese aard of skoonheid van beweging;
- 'n oomblik uit te rek of om 'n karakter se subjektiewe geestestoestand weer te gee.

Dit kan 'n liriese of romantiese kwaliteit aan 'n film gee of dit kan geweld aandui.

VII. Versnelde beweging (undercranking). Hier word die tonele stadig verfilm, en gee dit 'n effek wat veral geskik is vir komedies. Vergelyk bv. die rukkerige beweging van die ou stilprente. Dit word gebruik om:

- om 'n stadige aksie sigbaar te maak;
- om 'n bekende aksie snaaks voor te stel;
- om die opwinding wat spoed te weeg bring, te verhoog;
- om tydsduur saam te druk.

VIII. Omkeerbeweging (Reverse motion): beweging word omgedraai, meestal vir die snaaksigheid daarvan, vir magiese redes of om iets te verduidelik.

IX. Beeldherhaling (Replay): 'n aksie wat herhaal word, soms in stadige aksie, gewoonlik tydens 'n sportaktiwiteit om 'n spesifieke beweging uit te lig.

- X. Gestolde beeld:** dit gee die gevoel van 'n stilprent / -foto. Dit kan baie effektief wees, veral wanneer dit deur heelwat beweging voorafgegaan is. Die stolraam kan gebruik word om onder meer die aandag op die einde te vestig.
- XI. Terugflitse:** 'n onderbreking in die chronologie van die verhalende waarin gebeurtenisse van die verlede aan die kyker openbaar word. Voorheen is dit ook d.m.v. 'n beeld wat nie heeltemal in fokus is nie, aangedui.
- XII. Vooruitskouings (Flashforward):** dit word baie minder aangewend as die vorige. Dit word nie normaalweg met 'n spesifieke karakter geassosieer nie. Dit word merendeels met doelbewuste redes aangewend.
- XIII. Verlengde tyd / oorvleuelde handeling:** die uitbreiding van tyd kan bewerkstellig word deur die insny van reekse beelde, of deur die verfilming van die aksie d.m.v. verskillende hoeke, deur dit gelyktydig te redigeer. 'n Gedeelte van 'n aksie kan van 'n ander hoek, herhaal word, bv. 'n karakter kan binne die gebou afgeneem word as hy 'n deur oopmaak asook van buite die gebou as hy die deur oopmaak. Hierdie tegniek kan gebruik word om tyd ongemerk uit te rek, miskien vir die dramatiese effek of om iets te vergroot, deur tyd te gebruik wat die persoon neem om in die gang te beweeg. Dikwels word dit ook gekombineer met stadige aksie.
- XIV. Meervoudige tydsduur:** in 'n goed beplande tydsduur kan tonele plaasvind wat op verskillende tye dui. Dit word gewoonlik deur
- XV. Universele tyd:** dit word doelbewustelik geskep om universele verband te suggereer. Idees eerder as voorbeelde word beklemtoon. Die inhoud kan deur gereelde snitte onderbreek word, deur hoofsaaklik die gebruik van nabyskote en ander skote, wat min van die spesifieke ruimte openbaar.

8.10.7 Klankgebruik

- I. Direkte klank:** lewendige klank. Dit kan 'n gevoel van spontaneïteit en outentieke atmosfeer bewerkstellig, maar akoesties is dit nie die ideaal nie.
- II. Ateljee-klank:** die klank word in 'n ateljee opgeneem om die kwaliteit van die klank te verbeter en daarmee saam kan onnodige klanksteurings uitgeskakel

word. Dit kan miskien met omgewingklank gemeng word om dit meer realisties te laat voorkom.

- III. Geselekteerde klank:** die verwydering van sommige geluide en die retensie van ander klanke kan die spesifieke geluide meer herkenbaar vir dramatiese effek maak en ook om atmosfeer te skep. Selektiewe klanke kan die kyker bewus maak van 'n geluid, bv. die getik van 'n bom. Dit word subjektief aangewend om die kyker met die karakter te laat identifiseer: om te hoor wat hy hoor. Klank kan egter so selektief aangewend word dat die afwesigheid van ander klanke dit kunsmatig laat voorkom.
- IV. Klankperspektiewe:** Die indruk wat deur klank geskep word, word gewoonlik deur selektiewe klanke geskep. 'n Mikrofoon word soms selfs in direkte televisie-uitsending so geplaas om sekere karakters daardeur uit te lig.
- V. Klankoorbrugging:** om die kontinuïteit van beeld, van een skoot na 'n ander te bewerkstellig, word daar d.m.v. vertellings, dialoë of musiek 'n klankoorbrugging geskep om die oorgang vloeiend te maak.
- VI. Oorklanking:** die klankbaan wat deur akteurs na die tyd opgeneem word sodat hulle woorde inpas by die lipbeweging van die akteurs op die skerm.
- VII. Asinchroniese klankopname (asynchronous sound):** die klankbaan word afsonderlik opgeneem en word later gesinchroniseer.
- VIII. Parallele (sinchroniese) klank:** dit is wanneer die klankbaan en die verfilming terselfdertyd gedoen word.
- IX. Kommentaar / stem oor gebeure:** kommentaar word gelewer deur iemand wat nie op die skerm is nie. Die stem kan gebruik word:
- om ekstra inligting by te voeg wat nie deel van die toneel uitmaak nie;
 - om sekere beelde vanuit 'n sekere standpunt vir die kyker te vertolk;

- om sekere dele van die reekse of programme aanmekaar te verbind.

Die kommentaar bevestig outoriteit t.o.v. 'n sekere interpretasie, veral as die stemtoon redelik selfversekerd is. In dramatiese films kan dit die stem van een van die karakters wees wat nie deur die ander gehoor kan word nie.

X. Byklanke: Dit sluit enige klank in wat nie deel van die gesinchroniseerde dialoog is nie, vertelling of musiek. Byklanke kan tot die illusie van werklikheid bydra: 'n verhoogdeur wat meer realisties voorgestel word deur die klank van 'n deur wat toegeslaan word, by te voeg.

XI. Musiek: Sonder klank in 'n prent is daar 'n estetiese leemte. Musiek vervul nie die behoefte aan geluid nie, maar verwyder dit wel. Musiek word gebruik om atmosfeer te skep, verloop van tyd of plek aan te dui, kontras uit te wys en insidente te voorspel. Byklanke is koste- en tydbesparend, want dit gee inligting weer wat nie gewys word nie. Die ritme van die musiek dui gewoonlik die ritme van die snitte aan. Die emosionele kleur van die musiek weerspieël die atmosfeer van die toneel.

Otto (1983: 96) onderskei tussen diëgetiese en nie-diëgetiese klank. Diëgetiese klank spruit voort uit 'n bron, 'n karakter of 'n voorwerp, in die verhaalruimte van die prent. Dit kan deur die karakters ook gehoor word. Dit kan byvoorbeeld bestaan uit stemme van karakters in die verhaal of geluide wat deur voorwerpe in die verhaal gemaak word, soos byvoorbeeld musiek wat oor 'n radio op die stel speel.

Die bron van diëgetiese klank hoef nie noodwendig op die skerm te wees nie. Dit kan selfs interne klank wees soos die klank wat slegs uit die verstand of gees van die karakter in die prent voorstspruit, soos wanneer die kyker 'hoor' wat 'n karakter dink, al beweeg sy lippe nie.

Nie-diëgetiese klank kom nie uit 'n bron in die verhaalruimte voor nie. Klank kan gesinchroniseerd of ongesinchroniseerd gebruik word. Agtergrondmusiek is

asinchroniese of ongesinchroniseerde musiek wat die tonele aanvul. Dit word nie aangewend om opvallend te wees nie. Agtergrondmusiek versnel wanneer 'n aksietoneel gewys word en word harder om 'n dramatiese aksie te ondersteun. Deur herhaling kan dit skote, tonele en reekse aan mekaar bind. Voorgrondmusiek is dikwels gesinchroniseerde musiek wat in die tonele weerklank vind (bv. van die radio, TV, stereo of musikante in die toneel). Dit is 'n meer aanvaarbare metode om musiek in die program in te bring as agtergrondmusiek ('n strykkorke sal bv. onvanpas in 'n 'Westerse' aksieflik vertoon).

- XII. Stilte:** Stilte kan in sekere situasies net so effektief wees as die kragtigste klank-effek. Slegs in 'n klankprent kom stilte as 'n dramatiese effek tot sy reg. Die skielike verandering van klank na stilte verstom die kyker 'n oomblik lank en gee 'n gevoel van fisiese spanning en afwagting.

Die jukstaposisie van 'n beeld en stilte kan verskeie reaksies uitlok: verwagtings frustrer, selfbewuste reaksies, die aandagspan verhoog, kan die kyker van die realiteit afsny.

8.10.8 Kleur: Kleur speel ook 'n rol in die maak van 'n film en beïnvloed die kyker onbewustelik veral t.o.v. emosie, atmosfeer en stemming. Warm kleure soos rooi, oranje en geel het die neiging om beelde sterker te laat uitstaan, terwyl koeler kleure soos blou, groen en pers weer kalmte, verhewenheid en sereniteit uitbeeld. Beligting kan atmosfeer skep, byvoorbeeld donker of 'sagte' beligting word by romantiese of somber tonele gebruik. Terugflitse wat verbruin is, suggereer 'oudheid'.

Otto (1983: 81) wys op die kleurnuansering van 'n prent wat kan bepaal word deur onder meer die kwaliteit van die film, die manier waarop dit in die laboratorium ontwikkel word, of deur die prent in swart-en-wit te skiet en dit dan in kleur af te druk. Sy beweer die skoonheid en rykheid wat kleurfilm bied, dra grootliks by tot die sukses van veral komedies, romantiese prente en skouspele. In 'n romantiese prent soos *A man and a woman* verhoog die kleurgebruik 'n

doodgewone liefdesverhaal tot die hoogtes van 'n intieme ondervinding. Die liefdestonele gee 'n romantiese warmte aan die sekvens. 'n Spesiale lens wat die fokus effens versag en die kleure effens onderdruk het, is deurgaans gebruik, wat 'n kwaliteit soos dié van 'n Rembrandt-skildery daaraan verleen het – 'n verouderde kwaliteit wat die idee dat die aksie in die verlede afgespeel het, verdiep. Die dowwe fokus verdwyn in die terugflitse van die vrou met haar eggenoot as maat, en dan speel die tonele in helder kontrasterende kleure af. Die terugflitse waarby haar minnaar betrokke is, is weer in bruin gehul. In 'n visuele uitdrukkingsmetode kan kleur 'n groot rol in die uitdrukking van tema, konflik en emosie speel. Die keuse van kleur kan in dié verband met goeie reg reeds in die draaiboek ingebring word, en moet nie sonder meer aan die artistieke regisseur en sy span oorgelaat word nie.

Swart-en-wit rolprente het beslis nie met die koms van kleur uitgesterf nie en word nog dikwels gebruik in meer naturalistiese, ernstige en somber prente wat die harde werklikheid teen 'n vaal, troostelose agtergrond beklemtoon.

Swart en wit word dikwels gebruik om simboliese betekenis uit te beeld, terwyl dit soms ook gebruik word om die verlede of herinneringe uit te beeld. Dit is 'n baie effektiewe middel om insetsels deur middel van gedagtes of ander spesiale effekte te bereik.

8.10.9 Beligting: Beligting het spesifieke voordele vir die impak van die beeld. Dit kan onder meer die ruimte van die raam definieer deur die agtergrond en voorgrond te skei, of sekere dele van die komposisie met mekaar verbind. Beligting gee definisie aan die teksture van 'n gesig, 'n stuk hout, 'n spinnerak. Beligting kan vorm en fatsoeneer, dit kan figure beklemtoon (deur bv. van kollyg gebruik te maak) of figure wegsteek (deur skadu oor die persoon of die voorwerp te laat val) (Otto, 83: 85).

Sagte en skerp beligting kan die kyker se houding teenoor 'n karakter of 'n toneel beïnvloed. Die wyse waarop beligting gebruik word, kan mense, voorwerpe en

omgewings pragtig of aaklig laat lyk, sag of skerp, kunsmatig of werklik. Beligting kan gebruik word om iets realisties voor te stel of om iets uit te lig. Agtergrondbeligting kan aan 'n romantiese heldin 'n misterieuse voorkoms gee.

8.11 Grafiese elemente

- A. Titels** verskyn aan die begin of aan die einde van 'n program. Die styl, grootte, kleur, agtergrond en tempo saam met die musiek kan verwagtings ten opsigte van die atmosfeer en styl van die program skep. Naam-erkennings (*credits*) wat die hoofkarakters, die regisseur, ens. aandui, word normaalweg aan die begin van 'n program vertoon, terwyl die name van die karakters later vertoon word. Dit word gewoonlik teen 'n aksie-agtergrond of teen 'n stilbeeld vertoon. Onderskrifte (*captions*) word gewoonlik by die nuus en dokumentêre programme vertoon om sprekers te identifiseer. By dramatiese vertellings word dit gebruik om datums of plekke aan te dui.
- B. Subtitels** aan die onderkant van die skerm word gebruik vir vertalings of tot voordeel van persone wat hardhorend is of nie die taal verstaan nie, soos by 7de Laan en Egoli.
- C. Grafieke** word hoofsaaklik vir kaarte en diagramme gebruik gedurende die nuus- of dokumentêre- en opvoedkundige programme.
- D. Animasie:** om 'n illusie van beweging te skep, deur die sny van stilbeelde, die gebruikmaking van grafiese beelde met beweegbare dele. Die grafiese beeld word stap vir stap verander deur die beheerdraad wat vir elke aksie geaktiveer word.

8.12 Vertelstyl

8.12.1 Subjektiewe vertelstyl: dit word subjektief genoem wanneer die kamera gebruik word om die kyker as 'n deelnemer te betrek (bv. wanneer daar direk met die kamera 'gepraat' word of

wanneer dit die standpunt of beweging van die karakter namaak). Die kyker word nie net gewys wat die karakter sien nie, maar ook hoe hy dit sien. 'n Tydelike 'eerstepersoon'-gebruik van die kamera kan baie effektief gebruik word om ongewone gedagtes of ervarings uit te beeld, soos in drome, die onthou van iets of 'n vinnige beweging. As hierdie metode te veel gebruik word, kan dit te veel klem op die 'kamera' plaas. Om die kamera te beweeg (of die inzoom daarvan) is 'n subjektiewe kamera-effek veral as die beweging nie vloeiend is nie.

8.12.2 Objektiewe vertelstyl: dit word gebruik wanneer die kyker as 'n waarnemer beskou word. 'n Goeie voorbeeld hiervan is die 'bevoorregte' uitgangspunt waar daar van 'n alomteenwoordige siening gebruik gemaak word. Dit is wanneer die kamera stil gehou word terwyl voorwerpe na of weg van die kamera beweeg. Dit word 'n objektiewe vertelstyl genoem.

8.13 Atmosfeer: die toonaard of atmosfeer wat deur die program uitgebeeld word, bv. ironies, komies, nostalgies of romanties, ens.

8.14 Formaat en ander eienskappe

- 1. Skoot:** 'n enkele segment van die rolprent vandat die kamera begin loop totdat dit ophou. Die komposisie van die beeld mag verander word as die kamera beweeg, maar dit bly 'n skoot solank daar geen ander skoot aangeheg word nie.
- 2. Toneel:** 'n toneel is die deel van die verhaalgeheel waarin 'n sekere gebeurtenis plaasvind, altyd op 'n sekere plek en 'n sekere tyd. Anders as in die teater of literatuur word 'n toneel in rolprente net bepaal deur verandering in tyd of plek. As 'n onthaaltoneel byvoorbeeld onderbreek word om iemand te wys wat aangeloop kom, is laasgenoemde 'n toneel, al duur dit slegs enkele sekondes. Dit is 'n verandering van plek. Wanneer 'n toneel in die aand in die slaapkamer eindig, en die volgende toneel wys die slaapkamer in die oggend is dit 'n nuwe toneel aangesien daar 'n verloop

van tyd was. Elke prent het gemiddeld sowat dertig tonele – nuwe tonele, of ‘n terugkeer na oues. Die rolprent moet as ‘n storie gesien word waar sekere gebeure vertel word en die ander nie. Die eerste word in die tonele weergegee en die tweede vind tussen die tonele plaas.

3. **‘n Sekwensie:** ‘n sekwensie het begripsamehang as ‘n algehele dramatiese segment van die prent. Dit bestaan gewoonlik uit meer as een skoot en toneel. Die bepaling van die sekwensie vind plaas volgens afgebakende oorgangstegnieke, soos byvoorbeeld sny, doof of meng, sekere optiese effekte soos verandering van kleur na swart-en-wit en klankverskuiwings (Bordwell, 1979: 60). Dit is dus ‘n dramatiese eenheid wat uit verskillende tonele bestaan, wat alles saamgebind word deur die emosionele en verhalende momente.
4. **Genre:** dit is ‘n breë kategorie van televisie of filmprogramme. Genre sluit in: sepies, dokumentêre programme, speletjies, polisie-dramas, nuus-programme, geselsprogramme, inbelprogramme en situasie-komedies.
5. **Reekse (series):** ‘n opvolg van dieselfde formaat programme.
6. **Vervolgprogramme:** dit is ‘n vervolgprogram waar elke episode aangaan waar die vorige een opgehou het. Sepies is meestal vervolgprogramme.
7. **Direkte kommunikasie / Talking heads:** in sommige programme, bv. wetenskaplike programme maak hulle gebruik van onderhoude met kenners van sekere onderwerpe (meestal is die onderhoudvoerder se vrae uitgesny). Hier word gewoonlik verwys na ‘*talking heads*’. Sprekers word toegelaat om na die kamera te kyk as hy praat. Die verskillende onderhoude word soms gesny en saamgevoeg asof dit ‘n debat is, terwyl baie van die sprekers nie direk met mekaar kommunikeer nie.
8. **Vox pop:** dit is die afkorting vir ‘vox populi’, die Latynse woord vir stem van die volk. Dit word gebruik wanneer daar ‘n vraag vir ‘n groep mense gevra word om die mening van die gewone mens op straat te bepaal. Die antwoorde word geselekteer en gesamentlik geredigeer om ‘n verskeidenheid antwoorde saam te stel.
9. **Intertekstualiteit:** intertekstualiteit verwys na die verhouding tussen verskillende elemente van ‘n medium (bv. formaat en deelnemers) en dan

skakel met ander media. Een aspek van intertekstualiteit is dat programdeelnemers wat aan die gehoor bekend is weens een of ander aspek saam met hulle beelde bring wat bekend is in ander kontekste en die gehoor se indruk in hul huidige rol beïnvloed.

- 10. Gemotiveerde snit:** dit is wanneer 'n snit gemaak word wanneer iets gebeur. Dit veroorsaak dat die kyker onmiddellik iets wil sien wat nie vir die kyker op die skerm sigbaar is nie.
- 11. Snittempo:** snitte wat gebruik word as doelbewuste onderbrekings om te skok, te verras of te beklemtoon.
- 12. Snitritme:** snitritme kan gebruik word om die spanning progressief te verhoog. Dit kan 'n opgewonde, liriese of staccato-effek op die kyker hê.
- 13. Kruissnit:** 'n snit van een aksielyn na 'n ander. Dit word ook gebruik as 'n hulpmiddel vir reekse wat sulke snitte suksesvol kan gebruik.
- 14. Afsnyskoot (Cutaway = CA):** 'n snit wat as 'n brug tussen twee skote met dieselfde onderwerp dien. Dit verteenwoordig 'n sekondêre aktiwiteit wat terselfdertyd as die hoofgebeurtenis plaasvind. Dit mag voorafgegaan word deur 'n definitiewe kyk deur die deelnemer buite die raam, of dit mag iets wys wat die deelnemers in die voorafgaande skoot nie van bewus is nie (parallele ontwikkeling). Dit mag gebruik word om die 'sprongskoot' te vervang wat dikwels 'n sprong in tyd bewerkstellig. Dit word gebruik om 'n tydsverloop aan te dui.
- 15. Reaksieskoot:** enige skoot, gewoonlik 'n snyskoot, waarin die deelnemer op 'n aksie reageer wat so pas gebeur het.
- 16. Inlasskoot:** 'n brug te vorm van 'n nabyskoot wat in 'n langskoot gevoeg is wat gebruik word om ekstra inligting van die toneel te gee (of die weer wys van die aksie vanuit 'n ander skoothoek of -grootte).
- 17. Bufferskoot (neutrale skoot):** die skoot word as 'n brug gebruik (normaalweg met 'n ander kamera geneem) tussen twee verskillende soorte skote, wat die teenoorgestelde rigting aandui.
- 18. Wegsmelt en saamsmelt:** die wegsmelt en saamsmelt van beelde is die geleidelike oorgang na 'n ander beeld. In 'n 'insmelt' word die beeld geleidelik ingebring en verhelder (*fade in*) en in 'n verdowwing (*fade out*)

word die beeld geleidelik dowwer. 'n Stadige insmelt is 'n stil inleiding tot 'n toneel en 'n stadige wegsmelt is 'n rustige einde. Tydspronge word ook dikwels deur die insmelt en wegsmelt van beelde aangedui. 'n Vermenging (*mix*) is dikwels wanneer die een beeld weggaan en oorgaan in 'n nuwe beeld bo-oor die weggesmelte beeld. Die indruk word gegee van een beeld wat in 'n ander beeld oorgaan. 'n Stadige vermenging suggereer gewoonlik verskille in tyd en plek. Verdowwing word dikwels gebruik om gedagtespronge of herinnerings aan te dui.

19. Montage: dit vind plaas wanneer twee beeld direk oormekaar geplaas word (bv. 'n oog en 'n kameran lens wat 'n visuele metafoor aandui).

20. Veeg (wipe): 'n optiese effek wat 'n oorgang tussen twee skote aandui. Dit vind plaas deur die indruk te skep van 'n beeld wat van die skerm gevee word (soos 'n lyn in 'n ingewikkelde patroon wat gebruik word om 'n bladsy om te blaai). Die veeg is 'n tegniek wat aandag daarop vestig en dit is 'n duidelike aanduiding van verandering.

21. Inset: 'n Inset is 'n spesiale effek waar 'n verkleinde skoot bo-oor die hoofskoot geplaas word. Dit word dikwels gebruik om 'n nabyskoot van die hoofskoot te wys.

22. Verdeelde skerm: die verdeling van die skerm in twee dele, wat die kyker verskeie beelde gelyktydig wys (soms word dieselfde aksie vanuit verskillende perspektiewe, soms dieselfde aksies wat op verskillende tye plaasvind). Dit kan die opgewondenheid of die angstigheid van die verskillende aktiwiteite aandui, maar dit kan die kyker ook oorlaai met gebeure wat plaasvind.

23. Parallele ontwikkeling / parallelle redigering / oorkruissnitte: dit is verweefde skote waar die kamera heen en weer tussen die een toneel en die ander beweeg. Twee verskillende, maar verwante gebeure wat min of meer dieselfde tyd plaasvind. 'n Jaagtog is 'n goeie voorbeeld. Elke toneel dien as 'n wegsny vir die ander. Dit verhoog spanning en bied opwindings tydens 'n dramatiese gebeurtenis.

24. Onopsigtelike redigering: dit is 'n alomteenwoordige styl van die realistiese speelfilm wat in Hollywood ontwikkel is. Die meerderheid van

die verhalende films word op hierdie manier geredigeer. Die snitte word ongemerk gedoen behalwe wanneer dit gebruik word vir sekere dramatiese effekte. Dit ondersteun eerder as wat dit die verhalende gedeeltes domineer: die storie en die gedrag van die karakters is die belangrikste in die gegewe. Die tegniek gee die indruk dat die redigering noodsaaklik is en gemotiveer word deur die gebeure in die 'werklikheid'; die kamera word inderdaad slegs gebruik om op te neem as wat dit gebruik word om die verhaal op 'n spesifieke manier te wil vertel. Die 'naatloosheid' van die redigering word gebruik om die gevoel van realisme te veehoog. Die redigering is nie werklik 'onsigbaar' nie, maar die konvensies word so bekend vir die kyker dat dit nie langer bewustelik waargeneem word nie.

25. Mise-en-scène (kontrasteer montage): Dit is 'n Franse woord wat 'dit wat in die toneel geplaas is' beteken. Dit is 'n realistiese tegniek waar die betekenis uitgedruk word deur die verhouding tussen sigbare voorwerpe of visuele elemente wat in een skoot afgeneem is (teenoor die montage wat die verhouding tussen skote insluit). Die poging is om tyd en ruimte soveel moontlik te bespaar, redigering en fragmentering van tonele word hier tot die minimum beperk. Die samestelling van die voorwerpe vir die afneem van die foto is dus baie belangrik. Die elemente van mise-en-scène bestaan uit die akteurs se gebare en mimiek, hul houding en die beweging van die liggaam, kostuums, grimering, haarstyl, dekor en rekwisiete, beligting en klankeffekte. Die wyse waarop mense staan en beweeg en in verhouding tot mekaar gestel word, is belangrik. Lang skote is 'n bekende metode. Op die verhoog word mense en objekte op driedimensionele vlak opgestel – daar is werklike hoogte, diepte en wydte. In die beeldteks word mense en objekte in 'n gegewe driedimensionele ruimte gerangskik, daarna gefotografeer en dus omgesit in 'n tweedimensionele beeld.

26. Montage redigering: in 'n wye betekenisverband beteken dit die proses van 'n film opsny en dit in 'n sekere reeks redigeer. Dit kan ook gebruik word as intellektuele montage – die jukstaposisie van kort skote om aksie of idees te verteenwoordig of (soos die gebruik in Hollywood) die eenvoudige snit van skote om 'n reeks van gebeure te kompakteer. Intellektuele

montage is om subjektiewe boodskappe bewustelik deur die jukstaposisie van skote oor te dra, wat aan mekaar verwant is deur die herhaling van beelde, deur snitritme, detail of metafore. Montage-redigering gebruik opvallende tegnieke, wat die gebruik van nabyskote, relatief gereelde snitte, wegsmelt- en oorvleuelende beelde en sprongsnitte insluit. Sulke redigering behoort 'n spesifieke betekenis uit te beeld.

8.15 Die kind en die televisie

Televisie-kyk, veral die kyk van kinderprogramme, is vir baie jare as 'n opvoedkundige instrument beskou. Wu, Sohia (1997: 421 - 425) het in haar artikel daarop gewys dat daar baie navorsing gedoen is om die verskil in die reaksie van ouderdom-, kulturele- en ekologiese verskille teenoor TV-kyk vas te stel. Sy wys daarop dat kinders nie langer passiewe kykers is wat wag om inligting sonder meer te absorbeer nie. Sy glo dit is nodig om na die onderskeie kulture en ekologiese omstandighede van kinders te kyk om te sien hoe elkeen teenoor televisie-inhoud reageer.

Eksperimentele en kwantitatiewe statistiek help navorsers om te verstaan **waarop** kinders fokus wanneer hulle televisie kyk. Die huidige studie poog om die onvolledige prentjie vanuit verskillende hoeke aan te vul.

Kahneman (1973; Meadowcroft, 1996) definieer 'aandag' as 'n "*mental effort allocated to performing cognitive tasks*". As 'n uitvloeisel van 'n gebrek aan inligting oor kognitiewe kapasiteit, word dit veronderstel dat wanneer baie aandag aan televisie-kyk gegee word, 'n opdrag wat terselfdertyd gegee word, nie dieselfde aandagspan sal ontvang nie. Volgens Meadowcroft is 'n implikasie van Kahneman se teorie dat aandag gemeet kan word: "*as mental effort by a secondary task method that requires individual to perform two tasks simultaneously*". Aandag word geassosieer met die aantrekkingskrag wat die program inhou, wat weer na die begrip daarvan lei.

8.16 Die sepie: feit of fiksie?

Met baie Suid-Afrikaners wat daagliks vanaf 4 uur elke woensdag vasgevang voor die TV sit om sepies te kyk, het die behoefte ontstaan om vas te stel **wie** almal betrokke is, **wat** hierdie sepies die mense bied en **watter** invloed dit op die kyker het. Liz Boniface (1994: 1 - 11) het in haar navorsing hierdie kwessie aangepak om te kyk **wie** hierdeur aangeraak word en in **watter** mate die invloed is.

Althusser (Fiske, 1978: 258) glo dat elke individu 'n proefpersoon by die Ideological State Apparatuses (ISA's) word wat die wet, die media en opvoeding / opleiding insluit. Hy glo dat daar sekere ideologiese norme is wat eie aan die gebruike van die ISA's is. Hy glo ook dat sulke norme nie alleen die individu se siening van homself nie, maar ook sy eie identiteit en bewustheid van sy verhouding met ander mense en die samelewing bepaal. Ons is elkeen dus 'n voorwerp in en 'n onderwerp tot ideologie. Om dit verder op te som, iemand wat biologies 'n vrou is, kan 'n manlike subjektiwiteit hê (m.a.w. sy kan betekenis vir die wêreld, vir haarself en haar plek in die lewe bepaal deur patriargale ideologie). Althusser is oortuig daarvan dat die media 'n belangrike rol speel in hierdie konstante konstruksie van die onderwerp / voorwerp. Hy beskryf hierdie proses as een van 'interpellasie' of opheldering van iets.

Boniface het haar studie gemaak deur drie episodes uit *Days of our Lives* (7/03/93), *the Bold and the Beautiful* (7/03/93), en *Loving* (8/06/93) te neem. Die studie sluit in: die fiktiewe bewustheid van die sepie en hoe hierdie kenmerk die kyker sy skild laat val het deur te glo dat die sepie 'n skadelose bron van rus en ontspanning is; hoe dit dan lei tot 'n moontlik onbewustelike aanvaarding van die Althussiese interpellasie. Hierdie waarde en die manier waarop dit in die sepie ingebou is, word dan verder ondersoek. Sy wys dan wanneer die kyker terugkeer na die 'werklike lewe' hy / sy 'n gaping tussen hierdie 'werklike' wêreld en die 'fiktiewe' lewe van die sepie ervaar. Haar navorsing sluit af met 'n bespreking wat die effek van hierdie gaping op die kyker het.

8.17 Die konstruksie van die rekwisiete

Die navorser (Bonafice) het tot die volgende gevolgtrekking gekom: in elkeen van die drie sepies is kleur doelbewus aangewend om 'n lewendige prentjie te skep, iets wat veral opvallend in *Loving* was. Dit was vir haar opvallend dat die beligting baie sterk is. Die voorwerpe (karakters) het 'n konstante en onnatuurlike beligting gekry en was meer blootgestel deur beligting as deur die omliggende ruimte.

Die stel was buitengewoon netjies en ordelik. Al die artikels lyk nuut en die ornamente het 'n vreemde alomteenwoordigheid in hul opsigtelikheid. Terselfdertyd was die agtergrond sorgvuldig gevul om 'n atmosfeer van voltooidheid daar te stel. Die gebrek aan agtergrondklanke was juis opvallend weens die afwesigheid daarvan.

Daar was 'n skaarste aan buite-tonele. Wanneer daar wel sulke tonele was, was dit flou verteenwoordigers van die werklikheid. Die tonele wat bestudeer is by die baai en 'n publieke telefoon, gebruik min aanduidings van die werklikheid. Niks word gedoen om die valsheid van die hol voetstappe op die agtergrond, wat beslis sy ontstaan in die ateljee gehad het, te verbloem nie.

Die stel suggereer glansrykheid op die onmoontlikste plekke, bv. die kombuistoneel waar Chaela terugkom van 'n visvangekspedisie waar daar nie 'n enkele item rondstaan nie. Dit is ook interessant om te sien dat die vis wat gevang is, reeds skoongemaak is.

8.18 Die konstruksie van mense

Karakters wat in die sepie vertoon word, is sonder uitsondering betowerend, aantreklik en lyk enige tyd van die dag of nag begeerlik. In *Loving* is gevind dat die karakter, Eva, in die middel van 'n redelik frustrerende werksdag besonder netjies gelyk het. Haar grimering was perfek, haar hare en klere uitsonderlik netjies.

Boniface noem dat die karakters 'n soort sprokiesagtige 'jeugdigheid' openbaar, hulle lyk asof hulle onaangeraak in terme van veroudering deur die lewe gaan. Sy noem dat 'n mens soms wonder of daar enige bewustheid is t.o.v. die verskil in generasies. Hierdie idee word versterk deur die vlak van sukses wat hulle in die lewe geniet en ook aan die gebrek aan betrokkenheid by die alledaagse huislike sleur. Sepies handel nie oor die huislike lewe van karakters nie, maar oor verhoudings in dieselfde sosiale groep. Hierdie interaksie vind plaas in die vorm van konfrontasie, gee van raad, verbreking en herstel van verhoudings en skinder van mekaar – nie oor skoonmaak, wasgoedwas, gebreekte naels, die hond uit die huis verwilder en die hoor van aaklige nuus oor die radio nie.

Die karakters toon emosies op voorspelbare en 'n opgeblaaide wyse en manipuleer en bedrieg mekaar op die ondenkbaarste maniere. Sy noem dat die toneel waar 'Miss Jones' (*in Loving*) haar woongebied binnegaan, 'n onbeskaamde melodramatiese wyse aangedui word.

Wat wel 'n merkwaardige konstruksie van realiteit in die sepie aantoon, is die indruk wat gegee word dat die karakters se lewens uit reekse intensiewe aksie en drama bestaan. Daar is geen of bitter min aanduidings van die vervelige of onopwindende beuselagtighede van die alledaagse lewe.

8.19 Die konstruksie van tyd en dimensie

Die formaat van die sepies is feitlik dieselfde as dié van 'n verhoogproduksie, so word die gevoel van fiksie versterk. Daar is beperkte beweging van die kamera op die stel. Die kameraskote is gestileer, bv. die herhaalde skoot waar die voorwerp naby die kamera is en na die kyker draai, met die ander persoon agter, wat ook in die rigting van die kamera kyk, word dikwels gebruik. Hierdie tegniek word gebruik om albei karakters se reaksie aan die kyker te toon.

By 'n verhoogproduksie kan daar nie nabyskote van die karakter se gesig soos die by die sepie gegee word nie. Hierdie effek word gebruik om die dramatiese oomblikke in die toneel uit te lig. Hierdie funksie word ook suksesvol gebruik om

die tonele te organiseer. Elke toneel bestaan uit 'n lang of middel skoot van die laaste toneel en dan word die kamera ingezoem tot 'n nabyskoot van die karakters. Wanneer die mini-klimaks bereik is, sluit die toneel en die volgende toneel begin. Die redigeringsstyl word gekenmerk deur die vloeiendheid van die snit by kort tonele, gemeng met 'n wye verskeidenheid van herhaling van die formaat, wat mekaar vinnig opvolg.

Dit veroorsaak 'n gevoel van vinnige tempo en spanning, wat dit maklik maak vir die kyker om daarna te kyk. Terselfdertyd dui hierdie valshede die gang van die tyd aan. Daar is geen konsep van tyd of dag nie. Hierdie mini-krisisse gebeur die hele tyd sonder dat enige toneel 'n dominante rol speel.

8.20 Sepies as uitbeelding van spesifieke waardes

Fiske spreek die konsep van identifikasie op die volgende manier aan: *"The television series the A-Team interpellates the viewer as masculine, as desiring power, and as an individual within a team. In accepting the role of addresses of the program, we are not only adopting the subject position interpellation has produced for us, but we are, by the act of viewing cooperatively, reproducing the ideology of masculinity in the social practice of watching television and in ourselves as subjects in patriarchy. The program hails us, and in recognizing ourselves as the we being spoken to, we are constituting ourselves-as-subjects in the ideological definition of us that the program proposes"* (Fiske, 1978: 259).

Na aanleiding van hierdie beskouing van Fiske, kon Boniface tot die gevolgtrekking kom dat die kyker *"accepts the role of addressee...by watching cooperatively"* en in die proses om dit te doen, hom / haar in die voorwerp van die ideologiese definisie van die program voorstel. Die ideologiese definisie is gebaseer op die waardesisteem wat deur die sepies uitgebeeld word.

Hierdie ideologiese definisie van die waardesisteem kan in die volgende vier onderafdelings verdeel word, nl. mag / beheer, individualisme, rykdom, skoonheid (*beauty / glamour / youthfulness*) glansrykheid en jeugdigheid.

8.20.1 Mag / beheer

Die belangrikste funksie van elke individu blyk om sy / haar omgewing so goed moontlik te beheer. Hierdie kontrole sluit selfbeheer, die beheer van ander en beheer oor jou uiterlike omstandighede in. Dit is algemeen om konfrontasie in sepies te sien, maar dit is gewoonlik 'n voorbeeld van ongelooflike uitstaande beheersdheid. Daar is min gevalle van 'n individu wat ineenstort, of vergeet wat hy wou sê of sy / haar neus wat loop as sy / hy huil. Met betrekking tot die kontrole van ander mense, lyk dit asof verhoudings dit moeilik vind om te bestaan sonder 'n soort van manipulasie of magspel soos dit in al drie genoemde sepies bestaan.

8.20.2 Individualisme

Die sepie beeld gewoonlik die sukses van die individu as die belangrikste dryfveer uit. Lojaliteit teenoor 'n familielid is die naaste wat die sepie kom aan die sosiale waardes t.o.v. interaksie en die 'goeie' van die familie word gewoonlik geïgnoreer wanneer dit in die pad staan van iemand wat wil iets wil hê. Die voorbeelde in haar bespreking uit elke sepie word gegee, wat vir die doel van hierdie studie nie noodsaaklik is nie.

8.20.3 Weelde / rykdom

Elkeen van die drie sepies, fokus, volgens Boniface, op weelde en rykdom as 'n natuurlike en onvervreembare reg. Die klere, huise, besighede en besittings wat die karakters besit, is onbeskaamd duur en buitensporig. Hierdie weelde lyk of dit 'n voorvereiste is van enige vorm van morele lewe en die oorsprong of gebruik word nooit bevraagteken nie. Daar word nooit enige oomblik gesuggereer of gevra waarom daar nie van die geld byvoorbeeld vir liefdadigheid gegee word nie.

8.20.4 Skoonheid, glansrykheid, jeugdigheid

Niemand op een van die sepies word ooit sonder grimering, deur modeklere en sonder 'n sekere lewenskragtigheid gesien nie. Die onderliggende waarhede is dat om lelik, alledaags en oud te wees, onaanvaarbaar is.

In haar studie het Boniface tot die volgende gevolgtrekking gekom: veronderstel die kyker het haar / hom met die karakters geïdentifiseer, of het 'n voorwerp van die ideologiese sisteem of waardes soos beskryf is, geword, dan het die kyker wanneer hy aan die einde van die kyk-sessie gekom het, 'n gaping in sy eie lewe ervaar. Die gaping bestaan deur die wêreld wat deur die sepie as die 'werklikheid' voorgestel word en die werlike lewe wat die kyker self ervaar.

As die kyker die beliggaming van die waardes van die sepie-wêreld in sy / haar eie lewe begeer, sal hy die gaping met nostalgie ervaar. Op hierdie noot kan daar een of twee response ervaar word. Die eerste is om terug te keer na die punt waar hy / sy begin het om na die sepie te kyk en dit is om die vooropgestelde fiktiewe voorstelling van die sepie te herken. Sou die kyker dit doen, sal hy / sy beseft dat hierdie waardes nie deel van die werklike lewe kan wees nie en die kyker sal óf ophou kyk óf aanhou kyk maar met die wete dat daar 'n verskil is in die gesamentlike wêreld wat hy / sy as werklikheid ervaar en dit dienoreenkomstig voortaan so sal beskou.

Die ander moontlike respons is die kyker wat nie daarin slaag om die sepie as fiksie te beskou nie. In hierdie geval word die kyk van die sepie 'n noodsaaklikheid in sy / haar wêreld en dit verteenwoordig ook die vervolmaking van sy / haar fantasie. As dit die geval is, sal die sepie-tyd die tydperk word waarin die kyker die begeerte na daardie werklikheid moet beseft en die gaping moet kan verklein – al is dit slegs in 'n plaasvervangende hoedanigheid.

Dit kan wees dat die kyker nie 'n begeerte het om die waardes wat in die sepie weerspieël word, in sy eie lewe toe te pas nie. As dit die geval is, sal die kyker dit

waarskynlik vermy om na die sepie te kyk of hy / sy sal daarna met 'n hiperkritiese benadering kyk en hom- / haarself 'haat' deur te erken dat hy / sy daarna kyk.

8.21 'n Kwalitatiewe ondersoek na die parasosiale en sosiale dimensies van sepies

In die Sunday Times (11 Oktober 1998: 3) skryf Tim Read oor die resultate van 'n intensiewe ondersoek wat deur professor Michael Argyle van die universiteit Oxford oor die geheime van geluk geloods is. Die resultate is vergelyk met soortgelyke projekte wat in 1940 uitgevoer is. Een van die bevindings was dat mense wat sepies kyk, gelukkiger is as dié wat nie kyk nie. Mense wat sepies kyk, voel gelukkiger deur te kyk, want hulle maak baie 'vriende' daardeur.

Pitout, M (1998: 65) maak in haar studies oor die invloed van sepies op mense, gebruik van die algemene teoretiese en metodologiese raamwerk wat baie op onlangse navorsing gebaseer is, waar daar 'n groeiende konsensus is in die reseptiewe navorsing dat wanneer studie-interpretasie bestudeer word, die teks en gehoor ewe veel aandag moet kry en ook nie meer geskei mag word nie.

Volgens Thompson (1990: 276) speel die kyker se historiese agtergrond 'n belangrike rol hoe hy boodskappe verwerk. Hy noem byvoorbeeld dat wanneer die lesers se reaksie t.o.v. 'n teks ontleed word, hulle verwagting ook in ag geneem moet word. Dit beteken dat 'n kyker die inhoud volgens sy ondervinding van 'n soortgelyke program wat hy al ervaar het, interpreteer. Kennis van en verwagtings oor sekere gebeure stel die mens in staat om sekere handeling as 'bekend' in sy / haar wêreld te herken. *"Horizons are culturally transmitted, created by an intersubjective consciousness of this world* (Wilson, 1993: 15 – 17).

Die samesmelting van die horisonne (dié van die leser en dit wat deur die teks uitgebeeld word) maak identifikasie moontlik. Om met 'n karakter in 'n teks te identifiseer, moet die kyker die karakter se sosiale rol saam met die gedragreëls wat daarmee geassosieer word, aanvaar en goedkeur. Jauss (1982: 161) sê dat

identifikasie met 'n karakter (soos bv. met die held) die leser / kyker die geleentheid gee om deel te neem aan die handeling en emosionele lewe van die karakter. Identifikasie laat die kyker dus toe om dieselfde emosies wat die karakter ervaar, te beleef.

Hermeneutiek (wat gerig is op die uitleg van die kulturele- en historiese agtergrond van 'n leser) sluit in dat die kykers hul met die TV-karakters verbind in 'n gewillige rol van tydelike ongelowigheid wat gereed is om terug te gaan na die rol van die leser. Met ander woorde kykers kan hulself distansieer van die karakters en gebeure wat op die skerm uitgebeeld word omdat daar 'n voortdurende wisseling van betrokkenheid en distansiëring is wanneer hulle televisie kyk. Dit sluit aan by die hermeneutiese konsep van 'lees' nl. interpretasie as 'n vorm van spel. Gadamer (1975: 92) beskou die verhouding tussen die leser en die teks as 'n vorm van spel, as die leser vorentoe en agtertoe beweeg om 'n holistiese konstruksie van die teks te vorm. *“The work of art is the playing of it...”*

Die hermeneutiese aanspraak van interpretasie is dat die spel aansluit by een van die basiese veronderstellings van die resepsie-teorie, nl. dat lesers boodskappe spelenderwys interpreteer en die gapings in die teks met hulle eie fantasieë, verbeelding en kennis teen die sosiokulturele omstandighede van hul agtergrond aanvul.

Volgens Pitout (1998: 66) is die bestudering van die paradigmitiese struktuur van 'n teks belangrik omdat dit die kykers uitnoui om betrokke te raak. Dit is veral waar ten opsigte van die sepie-genre omdat die paradigmitiese en sintagmatiese komponente in sepies omgekeerd van dié van spitskyktyd-programme is. In tradisionele programme lei die sintagmatiese elemente van 'n plot die TV-kyker van die uiteensetting met die toenemende spanning wat tot 'n klimaks lei en dan weer die spanningsvlak wat afloop deur 'n oplossing vir die konflik of spanning te bied. Die sepie, aan die ander kant, konsentreer meer op die paradigmitiese kompleksiteit (die rangskikking van moontlike keuses wat vir die kyker deur die interverhoudings van die karakters uitgebeeld word) as op die sintagmatiese

jukstaposisie of narratiewe reekse van die of meer storielyne in 'n episode van hierdie genre. Die sepies verwerp die sintagmatiese en aanvaar die paradigmatische en dit kan verwarrend vir die oningeligte kyker wees wat geneig is om na die sepie te kyk deur die sintagmatiese gedeelte van 'n teleskoop. Wanneer die sepie verklein word tot 'n sintagmatiese spil, word hierdie genre 'n eindelose reeks pynigende sub-verwikkelinge. .

Pitout noem soos die storielyne verskeie moontlikhede oplewer en omdat kykers bewus is die van paradigmatische moontlikhede waarvan enige een gekies kan word, word daar 'n aansienlike 'aandrag' op hulle interpretatiewe vermoëns geplaas. Dit is dus nodig dat kykers bekend en bewus moet wees van die aard van sepie-storielyne om verdere konneksies tussen karakters daar te stel wat nie altyd op die skerm gewys word nie (Pitout, 1991: 131).

Die analise van sepies wat deur Allen (1987) gemaak word binne die raamwerk van die leserrespons, dui aan dat die konvensies van hierdie genre 'n konstruktiewe posisie aan kykers voorsien, 'n posisie waarvolgens hulle hul eie menings kan vorm. Konvensies soos 'n gaping in die teks wat die kyker slegs deur interpretasie kan voltooi, verseker 'n interaktiewe verhouding tussen die kyker en die teks.

As gevolg van die teoretiese bespreking wat hierbo gevolg is, kan daar afgelei word dat die hermeneutiese- (verklarende) en die resepsie-teorie dit duidelik maak dat daar 'n interafhanklike verhouding tussen die lesers / kykers en die teks is. Wat dit nog belangriker maak, is dat die resepsie-teorie konsepsies van kragdadige tekste en passiewe kykers verwerp, of die teenoorgestelde, (nl. onbepaalbare tekste en kragtige kykers).

Wat wel nodig is, is dit wat Livingstone (1993: 7) duidelik uitlig: “... *a negotiated position that recognizes the complexity of the interaction between text and viewer, where encoding may differ radically from decoding. The attack on structuralism, where elite critics locate unique and determinate meanings in the text and where*

actual interpretations by readers are either neglected or regarded as misguided or incorrect, has changed the way we conceive of meaning”.

Pitout noem verder dat interpretasie ‘n proses is wat uit vier dele bestaan:

- Kykers skep ‘n sekere verwagting van die program waarop hulle inskakel;
- hulle moet die realiteit wat uitgebeeld word, herken;
- Die kyker moet die boodskappe wat begrip, identifikasie en interpretasie insluit, kan vertolk;
- Die laaste stap in die hermeneutiese sirkel is die bespreking, dit is wanneer die kykers karakters in hul gedagtes aanspreek (parasosiale interaksie), of die karakters met iemand bespreek, hetsy familie, kollegas of vriende (sosiale interaksie).

Om die parasosiale en sosiale verhouding wat kykers met sepie-karakters in Egoli ontwikkel het, is die fokus-groepmetode gebruik wat gebruik is om data bymekaar te bring. Pitout bespreek vervolgens die proses van ‘betekenis-maak’ en ‘onderhandeling’ van die groepmetode.

Sy gebruik die **fokus-groeponderhoud** as ‘n onafhanklike metode omdat sy oortuig daarvan is dat hierdie metode navorsers in staat stel om die wêreld van die deelnemers suksesvol te betree veral wanneer die doel van die studie daarop uit is om ‘n situasie te skep waar kykers openlik en eerlik oor hul menings, gevoelens en houdings betreffende televisieprogramme kan praat. Die fokusgroep stel die navorsers ook in staat om die sosiale aspek van televisie-kyk t.o.v. *“publicly negotiated issues and themes”* te ondersoek. Die genot wat kykers ervaar wanneer hulle sepies kyk, kan ‘n bydrae tot die besprekings daarvan deur die kykers lewer. In baie gevalle word die bespreking van sepies ‘n deel van die daaglikse kultuur by die werkplek waar daar gedurende etens- of teetye oor gebeure in die sepies gesels word. Dis is moontlik dat dit hierdie geselsery oor die

sepies by die werkplek daartoe gelei het dat die fokusgroep gebruik is om inligting bymekaar te maak. Vrywilligers en selektiewe groepe is gebruik om deelnemers te werf. Deelnemers is deur drie vrouens by verskillende instellings in groepe van vier tot agt genader om insae in die sepie, Egoli, te lewer. Slegs vroue-deelnemers is hiervoor gebruik omdat mansdeelnemers nie bereid was om betrokke by die navorsing te raak nie.

Die volgende parameters is gebruik:

- die deelnemers moes gereelde kykers van Egoli wees, d.w.s. hulle moes ten minste 3 maal per week vir meer as 2 jaar na die sepie kyk;
- die vrouens moes almal werkende persone wees en die deelnemers is gedurende hul etenstyd onderhoude mee gevoer;
- daar is verskillende kultuurgroepe by die navorsing ingesluit.

Die volgende temas is in die vraelys gebruik:

- identifikasie;
- romanse;
- parasosiale interaksie;
- sosiale interaksie;
- intertekstualiteit;
- Egoli as 'n forum wat Suid-Afrikaanse realiteite weerspieël.

Metode van bespreking

Die vraelys met toepaslike vrae is die vorige dag voor die onderhoude sou plaasvind, uitgedeel.

Pitout (1996: 268 – 307) gee 'n breedvoerige uiteensetting van die onderhoude in die ses fokusgroepe.

'n Belangrike gevolgtrekking wat hieruit gemaak is, is dat die groepe deurgaans op parasosiale vlak met die karakters interaksie het asof hulle werklik bestaan. Een

persoon het ook bv. gesê dat hulle soos vriende is omdat hulle die karakters daagliks sien.

‘n Ander dimensie wat waargeneem is, is dat die kykers aspekte van ‘n karakter herken wat soortgelyk is aan ‘n belangrike persoon in hul lewe, m.a.w. in terme van die proses van herkenning, voel hulle ‘n verwantskap met die karakters asof hulle in hul werklike lewe bestaan. Horton and Wohl (1976: 212) noem dit parasosiale interaksie, “*intimacy at a distance*”. Sommige deelnemers het ook genoem dat betrokkenheid by die karakters ook geleë is in die retoriek van die sepie wat op spesifieke kamera- en klankkonvensies, soos Timberg dit ook stel, gebaseer word: “*the rhetorical dimension of the soap opera lies on the boundary between the informal daytime rhetorical forms of monologue, dialogue, and direct-address...forms that create ‘parasocial relationships’ with the viewer...and the framed narratives of prime time television*” (Timberg, 1987: 165).

Pitout het tot ‘n verdere gevolgtrekking tydens die onderhoud gekom. Die plesier wat kykers ondervind deur die kyk van die sepies, word ook deur die bespreking daarvan met kollegas of vriende gekenmerk (Pitout, 1998: 73). Die kollegas bespreek nie net die gebeure in die sepie met mekaar nie, maar soortgelyke gebeure wat hul in hul eie lewens ervaar.

Dit is duidelik (volgens Pitout) dat die kyk van sepies nie ‘n passiewe, gedagtelose aktiwiteit is nie. Mense raak so betrokke dat hul saam met die karakters huil en ook briewe skryf aan die betrokke karakters en hulle misnoeë met of bewondering vir hul optrede uitspreek.

Om vriende in jou verbeelding te skep, is ‘n natuurlike uitvloeisel van die kyk van sepies; in baie gevalle kom persone meer in aanraking met die sepie-karakters as wat hul met hul eie familie, bure of vriende in aanraking kom.

Om oor die sepie-karakters te praat, is ‘n onskuldige manier van skinder sonder dat iemand se gevoelens seergemaak kan word. Die verskillende kultuurgroepe wat in die kontrole-groep geïdentifiseer is, reageer hoofsaaklik dieselfde. t.o.v. die interpretasie van gebeure.

'n Belangrike aspek van die studie is die rol wat 'spel' in die vertolking van die boodskappe gespeel het. Volgens die hermeneutiese- en resepsie-teorie, is die rol wat die televisie-karakters speel 'n vorm van spel, d.w.s. kykers kan hulself van die karakters en gebeure distansieer, want die kykers beweeg tussen betrokkenheid en distansiëring wanneer hulle televisie kyk.

8.22 Sepies op eie bodem

1992 sal altyd onthou word as die jaar waar 'n sepie op eie bodem ontstaan het. Dit is toe Egoli deur Franz Marx sy ontstaan in Suid-Afrika gehad het. Die Egoli-span gebruik 'n hele dag om een episode op te neem. 'n Gemiddeld van 20 tonele word bedags vir die 24 minute episode geneem. Dit neem ongeveer 25 minute om elke toneel te finaliseer en op te neem.

Die akteurs met wie Jackie May (2003: 56) in 'n tydskrif onderhoud mee gevoer het, sê daar is soms 'n verwarring tussen hulle en die karakterrol wat hulle speel. Die karakters weet noodwendig nie eens self wat die uiteinde van elke episode gaan wees nie. Hulle glo egter eenparig dat die aantreklikste eienskap van Egoli die vermoë is wat geskep word om te ontsnap van die alledaagse lewe en die kyker kan van alles rondom hom vergeet en deel word van die sepie-lewe. Hulle is daarvan oortuig dat een van die grootste uitdagings is om die realisme 'verruklik' te maak. Die alledaagse in die storielyn moet ingekleur en gegeur word; die uitdaging is om juis deur die alledaagse aansluiting met die 'werklikheid' van die kyk-wêreld te vind. Die akteurs is ook kontraktueel verbind om in hul eie privaatlewe niks negatief te doen wat die produksie kan benadeel nie juis vanweë die sterk identifikasie wat die kykers met die karakters het.

Leon van Nierop (Jordaan, 2005: 22) sê dat die sepies op die Amerikaanse lees geskoei is van 'n toneel wat die atmosfeer skep voordat die titels op die skerm verskyn en dan tot 'n klimaks lei, met die weeklikse hoogtepunt op 'n Vrydag.

Om 'n mark te skep vir 'n nuwe sepie tussen Egoli en 7de Laan, was geensins 'n maklike taak nie, sê Johan van der Vyfer, uitvoerende vervaardiger van Villa Rosa op kykNET. Hy glo dat omdat hulle storie handel oor gewone Afrikaanse mense met hulle voete vierkant op die aarde, dit 'n suksesresep is. Elke sepie spog ook met 'n webruimte wat so interaktief is dat jy selfs SMS'e kan kry oor episodes wat jy misloop (Jordaan, 2005: 22). En om kykers regtig betrokke te kry, word hulle ander fenomeen betrek: werklikheidstelevisie. Die wenner van M-Net se Stermakerstorie het al hul buiging in Egoli gemaak en is daar feitlik weekliks 'n plaaslike sanger wat sy buiging in een van die drie bogenoemde sepies maak.

Televisie: prakties

Aktiwiteit 1:

Die teoretiese agtergrond van die vier dramakategorieë kan aan die leerders voorgehou word d.m.v. die volgende vrae (Smith, M. 1994: 281):

- **Wie** kyk TV-dramas / luister na radiodrama / woon rolprentvertonings by / gaan teater toe vir 'n opvoering? (**teiken-gehoor**)
- **Waar** kyk / luister die toeskouers / luisteraars na 'n TV-drama / 'n rolprent / 'n toneelstuk / radiodrama? (**ontvangsituasie**)
- **Wat** maak die TV-drama uniek? (**teks en TV-medium**)
- **Hoe** verskil die vervaardigingsprosesse? (**produksie**)

As leerders in groepe ingedeel word, kan hulle d.m.v. video-opnames voorbeelde van die verskillende kategorieë aan die klas voorhou, of die onderwyser kan dit aan die leerders voorhou en hulle vra om afleidings te maak om die verskille aan te dui.

Die kwessie van 'smaak' is 'n belangrike aspek, wat baie te doen het met die wyse waarop mense opgevoed is en daarom moet daar ten alle koste begrip vir smaakverskille aangeleer word en ook begrip vir die feit dat die televisie-medium alle teikengroepe in ag moet neem.

Wanneer die leerders aan die verskillende kategorieë blootgestel word, kan 'n mens ook vra dat hulle moet formuleer waarom hulle nie van 'n spesifieke subgenre hou nie. As die 'voordele' of die 'waarde' van die subgenre verduidelik word, asook die betekenis wat dit vir die kyker kan inhou, kan die leerder tot die gevolgtrekking gebring word dat smaak aangeleer kan word en dat smaakverskille nie noodwendig 'verkeerd' is nie.

Aktiwiteit 2:



'n Verdere oefening t.o.v. 'n sepie soos byvoorbeeld 7de Laan:

'n Episode word aan die leerders voorgehou. Voorafopgestelde vrae word aan hulle gegee waarvolgens hulle tydens die kyk of na die kyk daarvan die vrae moet beantwoord. Die vrae die kan volgende insluit:

- ❖ Kamera-tegnieke
- ❖ Kleur
- ❖ Beligting
- ❖ Identifisering met die karakters
- ❖ Emosionele betrokkenheid
- ❖ Irriterende gewoontes van karakters
- ❖ Aanvaarbare gewoontes van karakters

Aktiwiteit 3:

'n Uittreksel uit 7de Laan, Egoli, Binnelanders of Villa Rosa kan vertoon word en die volgende vrae kan daarvolgens gestel word:

1. Watter sosiale kodes is in die betrokke sepie sigbaar?
2. Hoe word die tegniese kodes gebruik om die spanningsmomente in, bv. 7de Laan / Egoli aan te dui?
3. Wie is die teikengroep op wie daar in die betrokke sepie gefokus word en hoe kan dit uit die verhaaldeure afgelei word?
4. Is die verhaaldeure in die sepie geloofwaardig? 'n Motivering moet saam met die antwoord gegee word. Daar kan bv. 'n storielyn as voorbeeld gebruik word, bv. van ontvoering, ens.
5. Hoe word die tegniese kodes gebruik om die spanningsmomente in die sepie aan te dui?

Aktiwiteit 4:

Die kwessie van identifisering met karakters is 'n belangrike aspek wat vir seker in die kyk van al die sepies aangeraak kan word. Dit is belangrik dat die leerders hul gevoelens teenoor karakters verwoord en kan beskryf hoekom hulle spesifiek so voel en nie anders nie. Hulle moet ook krities na karakters kyk en die geloofwaardigheid al dan nie van die karakters kan bespreek. Die taalgebruik, uitspraak, intonasie, ens. kan suksesvol met die voorbeelde ontleed word.

Aktiwiteit 5:

Daar kan n.a.v. 'n spesifieke storielyn wat op 'n sepie gebruik word, bv. 'n dwelmverwante storielyn, verwys of gekyk word en die leerders vra om 'n oplossing daarvoor te vind of aan hulle te vra hoe hulle die storielyn sou wou voltooi. Daar kan aan die leerders gevra word om oor 'n tydperk te kyk en te noem watter 'opvoedkundige' of leersame temas gebruik is om die kyker ongemerk 'op te voed'. Hulle kan ook 'afbrekende' situasies as voorbeelde gebruik om te sê wat daaruit geleer kan word.

Hoofstuk 9: Samevatting

'n Sekere konsep het die Onderwyskurrikulum binnegetree wat so in die tegnologiese en kulturele - tegno-kulturele - agtergrond vervleg is, dat dit letterlik oorweging en evaluering by kultuur-sensitiewe opvoeders insluit. Hierdie konsep is **visuele geletterdheid**, wat vir die afgelope tien jaar aan die klaskamerdeur met wisselende vorme van sukses klop. Hierdie navorsingstudie het dan beoog om die verskillende visuele elemente waaraan die leerders direk in die klaskamer en ook tuis aan blootgestel word, te ontleed, sodat hulle in staat sal wees om d.m.v. die leiding van die onderwyser, die nodige oordeel aan die dag sal lê om met 'n kritiese oog daarna te kyk, die skadelike uit te haal, maar ook die 'goeie' tot hul voordeel aan te wend. Terselfdertyd word die leerder in spelling en ander taalstrukture onderrig, sodat die leerder nog steeds leer om sy / haar gedagtes te formuleer en te verwoord, maar dat die inligting tot sy / haar beskikking, meer aanvaarbaar sal wees.

Die omvang van inligting oor die visuele was dan so oorweldigend dat ek in hierdie studie probeer het om die noodsaaklike wat op die onderwyser en leerder in die sekondêre fase van toepassing kan wees, uit te haal en dit met voorbeelde uit te lig. Die voorbeelde is dit wat die deursnee leerder tot sy beskikking het.

Die studente van die afgelope paar jaar word wel in media-geletterdheid onderrig. Die grootste hoeveelheid taalonderwysers wat vandag in die praktyk staan, het nooit die geleentheid gekry om deel te hê aan visuele geletterdheid nie. Hulle is egter die onderwysers wat vandag die taal moet onderrig en hulle staan letterlik met hulle hande in hul hare oor die nuwe wending in taalgebruik. Hulle beseft dat die leerders nie wil lees nie, dat hulle taalvermoë terselfdertyd agteruit gaan en dat hulle magteloos staan om die geskrewe woord by die leerders te bring. Ek wou dus met hierdie navorsing die ses komponente waaraan die leerders daaglik tuis blootgestel word, ondersoek en daarmee die taak van die onderwyser vergemaklik om dit deel van hulle taalprogram te maak. Nie alleen kan hul met vrymoedigheid

die visuele in die onderrigprogram gebruik nie, maar hul kan die leerders lei om bewus te wees van die visuele komponente en hul aanmoedig om dit self kreatief aan te wend.

Met hierdie navorsing wou ek die onderstaande vrae ondersoek en 'n positiewe antwoord daarop gee:

Hoe kan die intensiewe navorsing van elke afsonderlike studieveld (die stilprent, die spotprent, die strokiesprent, die advertensie, die musiekvideo en die televisiefilm) suksesvol in die Uitkomsgebaseerde Onderwyskurrikulum toegepas word?

Sal dit moontlik wees om d.m.v. die voorgestelde praktiese oefening die leerder en in hierdie geval ook die onderwyser, visueel geletterd te maak ten einde die visuele waarmee die leerder elke dag gekonfronteer word, suksesvol te kan evalueer?

Is dit moontlik vir die onderwyser wat nie formele opleiding oor visuele geletterdheid ontvang het nie om deur middel van hierdie studie riglyne te kry om visuele geletterdheid by leerders aan te wakker en sinvol te gebruik?

Ek glo dat ek met hierdie navorsing ook die volgende bereik het:

- ☞ kulturele verskille aangedui en begrip daarvoor in die studie getoon het,
- ☞ bewys het dat die visuele ook 'n 'taal' net soos die verbale 'n taal is,
- ☞ bewyse kon lewer dat die visuele hom daartoe leen om taal op 'n effektiewe wyse in die klaskamer te kan bestudeer,
- ☞ kon aantoon dat die visuele 'n uitstekende aansluitingsmeganisme is om die leerder in lees en abstrakte denke te laat belangstel,
- ☞ kon aandui dat die leeruitkomste en assesseringstandaarde wat deur die Departement van Onderwys vereis word, met elkeen van hierdie komponente kan verbind en bewys dat dit bereik kan word,
- ☞ bewys het met praktiese voorbeelde dat blootstelling aan die visuele nie noodwendig tot nadeel van die leerder se taalvermoë hoef te strek nie,

- ☞ getoon het dat die bestudering van die verskillende visuele elemente 'n bewusmaking van visuele belangrikheid by die leerder inskerp maar terselfdertyd gebruik kan word om kreatiewe taalgebruik te stimuleer,
- ☞ bewys het dat visuele blootstelling wat leerders kry, daar is om te bly en daarom moet leerders geleer word om krities en oordeelkundig na elke aspek te kyk.

Ek glo ook dat hierdie ses komponente bespreek in hierdie navorsingstudie slegs die punt van 'n ysberg is en nog verder ondersoek kan word.