

**IDENTITEITSBEELDING VAN TWEE JEUGKARAKTERS IN DIE FILM
*PALJAS***

E. DE KLERK

IDENTITEITSBEELDING VAN TWEE JEUGKARAKTERS IN DIE FILM *PALJAS*

E. DE KLERK

Skripsie voorgelê vir gedeeltelike nakoming van die vereistes vir die graad Magister Artium in Afrikaans en Nederlands aan die Potchefstroomse Universiteit vir Christelike Hoër Onderwys

Studieleier: Prof. E.S. van der Westhuizen

**2004
Potchefstroom**

BEDANKINGS

- **Prof. Betsie van der Westhuizen is enig van haar soort. Sonder haar geduld, bemoediging en vaardigheid sou die voltooiing van die skripsie nie werklikheid geword het nie.**
- **Die personeel van die Ferdinand Postma-Biblioteek: altyd bereid om moeite te doen om hulp te verleen.**
- **Francois, my seunskind: geduldig met en sonder ma.**
- **Derek, my man, het op sy baie spesiale manier begrip getoon en bemoedig.**
- **Prof. P.D. van der Walt het die taalversorging gedoen.**
- **Prof. Casper Lessing het die bibliografie versorg.**
- **Mev. Corrie Postma het die rekenaarredigering gedoen.**

ABSTRACT

With a view to conducting a study of the identity portrayal as presented in the film *Paljas* - and more specifically of the two youth characters, Willem and Emma - a few relevant theoretical concepts are included in this investigation, *i.e.* developmental psychology, film theory and narratology. By analysing and interpreting the film-related representation of the two youth characters it was possible to establish to which extent and in which way the identity portrayal of the two youth characters enhances the main theme of the film. It was, accordingly, also possible to elucidate facets of the placement of the fictional reality as represented in the film text and the reality as such in parallel correlation.

According to the research method that was implemented certain aspects of different related sciences proved to be of integral importance. Such aspects included the psychological development of the child during mid-childhood years, the psychological development of the late adolescent, the application of film-related techniques pertaining to character portrayal and characterisation in narratology.

During the course of this research the focus was on the identity portrayal of the two characters, Willem and Emma as youth characters in the film *Paljas*. An analysis of the identity portrayal of the youth characters implies that the investigation and application of narratology and film theory be incorporated in conjunction with theories pertaining to developmental psychology as specific point of focus. The research results were thus described by means of an integrated method.

The children's experience of interpersonal communication at their home exercises an important influence on their identity development. The parents create the primary framework of reference for the children's attitude, value systems and convictions in connection with life in general as well as for their own sense of the self and their self-estimation.

Key words: film, film text, film theory, identity portrayal, interpretation, youth characters, late adolescence, mid-childhood years, narratology, developmental psychology, *Paljas*, reception theory.

OPSOMMING

Met die oog op die bestudering van die identiteitsbeelding in die film *Paljas* - en spesifiek dié van die twee jeugkarakters Willem en Emma – is daar in hierdie ondersoek 'n uiteensetting gegee van relevante teoretiese uitgangspunte: die ontwikkelingspsigologie, filmteorie en narratologie. Deur die filmiese representasie van die twee jeugkarakters te analiseer en te interpreteer, is daar vasgestel hoe die identiteitsbeelding van die twee jeugkarakters bydra tot die representasie van die hooftema in die film en sodoende fasette van die parallelplasing van die fiksionele werklikheid in die filmteks en die reële werklikheid uitlig.

In die ondersoekmetode wat gevolg is, was sekere aspekte van verskillende deelwetenskappe van integrale belang. Die aspekte sluit in die psigologiese ontwikkeling van die kind in die middelkinderjare, die psigologiese ontwikkeling van die laatadolesent, die aanwending van filmiese tegnieke in karakterbeelding en karakterisering in die narratologie.

Daar is in hierdie ondersoek gefokus op die identiteitsbeelding van Willem en Emma as die jeugkarakters in die film *Paljas*. Die analise van die identiteitsbeelding van die jeugkarakters impliseer dat die narratologie en filmteorie verreken en toegepas moes word met teorieë rakende die ontwikkelingspsigologie as bepaalde fokuspunt. Deurgaans is van 'n geïntegreerde metode gebruik gemaak om die navorsingsresultate te beskryf.

Die mate waarin kinders die interpersoonlike kommunikasie in die ouerhuis ervaar, het 'n baie belangrike invloed op hulle identiteitsontwikkeling. Die ouers vorm die primêre verwysingsraamwerk vir hulle kinders se houdings, waardes en oortuigings betreffende die lewe oor die algemeen en hulle sin van die self en eiewaarde.

Sleutel terme: film, filmteks, filmteorie, identiteitsbeelding, interpretasie, jeugkarakters, laatadolesent, middelkinderjare, narratologie, ontwikkelingspsigologie, *Paljas*, resepsie-estetika

INHOUDSOPGAWE

BLADSY

ABSTRACT	i
OPSOMMING	ii

HOOFSTUK 1

ORIËNTERING	1
1.1 INLEIDING EN KONTEKSTUALISERING	1
1.2 AKTUALITEIT	3
1.3 PROBLEEMSTELLING EN PROBLEEMVRAE	4
1.4 DOELSTELLINGS.....	4
1.5 SENTRALE TEORETIESE ARGUMENT	4
1.6 NAVORSINGMETODES	5
1.7 TERREINAFBAKENING EN TERMINOLOGIEVERKLARING.....	5
1.7.1 Terreinafbakening.....	5
1.7.2 Terminologieverklaring.....	5
1.8 HOOFSTUKBESKRYWING.....	7
1.9 SAMEVATTING EN VOORUITSKOUING	7

HOOFSTUK 2

TEORETIESE BEGRONDING: IDENTITEITSONTWIKKELING, FILMTEORIE

EN NARRATOLOGIE	8
2.1 INLEIDEND.....	8
2.2 DIE RESEPSIE-ESTETIKA AS INVALSHOEK VIR DIE BESTUDERING VAN DIE FILM.....	9
2.3 IDENTITEITSONTWIKKELING.....	10
2.3.1 Identiteitsontwikkeling van die kind in die middelkinderjare	10
2.3.1.1 Liggaamlike ontwikkeling	10
2.3.1.2 Kognitiewe ontwikkeling	11
2.3.1.3 Persoonlikheidsontwikkeling.....	11
2.3.1.3.1 Emosionele ontwikkeling	11
2.3.1.3.2 Selfkonsep.....	13
2.3.1.4 Sosiale ontwikkeling	13
2.3.1.4.1 Die rol van die portuurgroep.....	13
2.3.1.4.2 Die rol van die ouerhuis	14
2.3.1.4.3 Morele ontwikkeling	15

2.3.2	Identiteitsontwikkeling van die laatadolessent	16
2.3.2.1	Liggaamlike ontwikkeling	18
2.3.2.2	Seksualiteit.....	18
2.3.2.3	Kognitiewe ontwikkeling	19
2.3.2.4	Persoonlikheidsontwikkeling.....	19
2.3.2.4.1	Selfkonsep.....	19
2.3.2.4.2	Emosionele ontwikkeling	20
2.3.2.4.3	Geslagsrol	21
2.3.2.5	Sosiale ontwikkeling	21
2.3.2.5.1	Interpersoonlike verhoudings	21
2.3.2.5.2	Morele ontwikkeling	22
2.3.2.6	Die vestiging van 'n identiteit.....	23
2.4	KINEMATOGRAFIESE KODES IN DIE BEELDTEKS.....	24
2.4.1	Die struktuur van die <i>mise-en-scène</i>	26
2.4.1.1	Die opstelling van die aksie.....	26
2.4.1.2	Die fisiese ruimte of dekor.....	27
2.4.1.3	Die plasing van objekte en mense binne 'n raam.....	27
2.4.1.4	Die wyse waarop objekte gefotografeer word	28
2.4.2	Die struktuur van die regie, kamerategniese en kamerabeweging	29
2.4.2.1	Regie	29
2.4.2.2	Kamerategniese	30
2.4.3	Kinematografie (beweging) in die film	33
2.4.3.1	Beweging op die skerm.....	33
2.4.3.2	Kamerabeweging	34
2.4.4	Die struktuur van die buitevisuele faktore – die klankbaan	35
2.5	NARRATOLOGIE.....	37
2.5.1	Karakterisering.....	37
2.5.1.1	Tipe karakters	37
2.5.1.2	Verhouding van 'n karakter met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks	38
2.5.1.2.1	'n Karakter in verhouding tot ander karakters	38
2.5.1.2.2	'n Karakter in verhouding tot gebeure.....	38
2.5.1.2.3	'n Karakter in verhouding tot die verteller	39
2.5.1.2.4	'n Karakter in verhouding tot die ruimte	39
2.5.1.2.5	'n Karakter in verhouding tot die tyd.....	40
2.5.1.3	Spesifieke karakteriseringstegniese	41
2.5.1.3.1	Naamgewing	41
2.5.1.3.2	Dialog/spraak	41
2.5.1.3.3	Denke	41

2.5.1.3.4	Dade/handeling.....	42
2.5.1.3.5	Uiterlike voorkoms	42
2.5.1.3.6	Dit wat ander karakters sê.....	42
2.5.1.4	Karaktervestiging, -verandering en –ontwikkeling	43
2.5.1.5	Die beelding van 'n karakter ten opsigte van die tema.....	44
2.5.1.6	Die beelding van 'n karakter ten opsigte van sy lewens- en wêreldbeskouing.....	44
2.1.5.7	Samevatting.....	44

HOOFSTUK 3

DIE ANALISE VAN DIE IDENTITEITSBEELDING VAN TWEE JEUGKARAKTERS IN DIE FILM

PALJAS.....	46
3.1 INLEIDEND.....	46
3.2 IDENTITEITSBEELDING VAN WILLEM MACDONALD.....	46
3.2.1 Tipe karakter.....	46
3.2.2 Verhouding van die karakterisering met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks	47
3.2.2.1 Karakterisering in verhouding tot die verteller.....	47
3.2.2.2 Die karakter in verhouding tot ander karakters.....	49
3.2.2.3 Karakterisering in verhouding tot gebeure	52
3.2.2.4 Die karakter in verhouding met ruimte	57
3.2.2.5 Die karakter in verhouding met tyd.....	65
3.2.3 Spesifieke karakteriseringstegnieke.....	66
3.2.3.1 Naamgewing.....	66
3.2.3.2 Dialoog/spraak.....	66
3.2.3.3 Denke.....	68
3.2.3.4 Dade/handeling	71
3.2.3.5 Uiterlike voorkoms.....	74
3.2.3.6 Wat ander karakters sê.....	75
3.2.4 Karaktervestiging, -verandering en –ontwikkeling.....	76
3.2.5 Karakterbeelding en tema.....	77
3.2.6 Karakterbeelding en lewens- en wêreldbeskouing.....	79
3.3 IDENTITEITSBEELDING VAN EMMA MACDONALD.....	79
3.3.1 Tipe karakter.....	79
3.3.2 Verhouding van Emma as karakter met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks	80
3.3.2.1 Emma as karakter in verhouding met die verteller	80
3.3.2.2 Emma as karakter in verhouding met ander karakters	80

3.3.2.3 Emma as karakter in verhouding met gebeure.....	82
3.3.2.4 Emma as karakter in verhouding met ruimte.....	85
3.3.2.5 Emma as karakter in verhouding tot tyd.....	87
3.3.3 Spesifieke karakteriseringstegnieke.....	89
3.3.3.1 Naamgewing van Emma.....	89
3.3.3.2 Emma se dialoog.....	89
3.3.3.3 Emma se denkwêreld.....	90
3.3.3.4 Emma se handeling.....	92
3.3.3.5 Emma se uiterlike voorkoms.....	93
3.3.3.6 Dit wat ander karakters van Emma sê.....	94
3.3.4 Emma: karaktervestiging, -verandering en –ontwikkeling.....	95
3.3.5 Emma – karakterbeelding en die tema.....	96
3.3.6 Emma, karakterbeelding en lewens- en wêreldbeskouing.....	96
3.4 SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKINGS.....	97

HOOFSTUK 4

SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKINGS.....	98
4.1 INLEIDING.....	98
4.2 SINTESE.....	98
4.3 VERDERE NAVORSINGSMOONTLIKHEDE.....	100
4.4 SLOT.....	100
BIBLIOGRAFIE.....	101

HOOFSTUK 1

ORIËTERING

1.1 INLEIDING EN KONTEKSTUALISERING

Visuele geletterdheid is van groot belang in die moderne era waarin buitengewoon baie inligting grafies oorgedra word. Die belangrike rol van die filmindustrie beklemtoon hoe nodig visuele vaardighede is. Nie alleen moet die kyker verstaan wat gesien word nie; die visuele boodskap moet ook ontleed en geïnterpreteer word sodat dit betekenisvol, verruimend en verrykend vir die kyker is.

Gouws en Snyman (1994:6) definieer visuele geletterdheid as die vermoë om al die karakteristieke eienskappe van visuele taal te kan verstaan en te kan gebruik om sodoende samehang in visuele tekste te kan uitlees; oftewel: die vermoë om visuele boodskappe te kan dekodeer.

Visuele geletterdheid kom derhalwe neer op die vermoë om visuele boodskappe te kan analiseer en dit sodoende te kan verstaan. Om 'n visuele taal te kan interpreteer, vereis allereers 'n betekenisbepaling van die karakteristieke eienskappe van visuele taalgebruik, asook van die interaktiewe verhoudinge van diverse visuele data.

'n Definitiewe problematiek het in die plaaslike rolprentbedryf en spesifiek wat betref die beskikbaarheid van films in Afrikaans ontstaan. Dit het daartoe aanleiding gegee dat die interpretasie van eiesoortige, visuele materiaal aan bande gelê is.

Die filmmaker besef nie altyd die verantwoordelikheid wat daar op hom rus nie (Rautenbach, 1969:261). Die keuse tussen 'n fortuin by die loket of 'n film wat werklik spreek tot die Afrikaanssprekende, is nie altyd maklik nie. Botha en Van Aswegen (1992:54-55) fokus op 'n moontlike probleem en dit is dat die doel met die vervaardiging van rolprente hoofsaaklik daarop gemik is om wins te maak. Om dié rede stem baie temas ooreen met hedendaagse Hollywoodtemas. Spesiale effekte en 'n visuele skouspel, dikwels ten koste van die inhoud van die rolprent, word voorts oorbeklemtoon. Deur Hollywood stilisties na te aap, skakel die filmmaker die moontlikheid uit om 'n werklik inheemse rolprentkultuur te skep waardeur die sosiale en politieke prosesse van 'n land outentiek verbeeld kan word.

Ironies genoeg het Jans Rautenbach (1969:262) hom al in 1969 baie sterk uitgespreek oor die verantwoordelikheid van 'n regisseur: "Die regisseur beheer die magtigste

kommunikasiemedium ter wêreld. In 'n tyd waarin geweld hoogty vier en seks koning is, kan ons dit nie bekostig om nie ten volle bewus te wees van ons verantwoordelikheid ... nie." Die hoofdoel van 'n film moet dus nie net gemik wees op die wins wat dit op finansiële terrein gaan toon nie, maar ook op die invloed wat dit gaan hê op die mens in sy totaliteit en die samelewing. William Pretorius (1998:42) sonder Katinka Heyns in dié geval uit: "In die Suid-Afrikaanse bedryf was Heyns nog altyd die enigste regisseur wat die rolprent gerespekteer het, soos haar *Fie! se kind* en *Die Storie van Klara Viljee* bewys."

Om hierdie opmerking van Pretorius te bevestig, kan na *Paljas*, die eerste Suid-Afrikaanse rolprent wat vir die Oscars ingeskryf is in die kategorie van beste buitelandse rolprent, as voorbeeld van Heyns se onwrikbare toewyding verwys word.

Min filmmakers voel so positief oor die toekoms van Afrikaans soos Heyns. Afrikaans is vir haar 'n musikale taal wat treffend kan beskryf en waarin gelag en gehuil kan word. Wat die taal wel bedreig, is soetsappigheid, emosionele belading en politieke partye wat dit vir eie gewin wil kaap (Bekker, 1997:53).

Om die film in Afrikaans vervaardig te kry, was egter nie so maklik nie. Anant Singh was bereid om baie geld vir 'n Engelse weergawe te gee en wou boonop gehad het dat 'n internasionale ster gebruik moet word. Heyns het egter volgehou: "Een ding waarop ek gehamer het, is dat daar vir ons 'n nis is in die Europese mark. As ons nou skielik moet sê wel, die deure het gesluit vir Afrikaanse en inheemse rolprente en van nou af maak ons net Engelse rolprente, sal dit 'n verskriklike dag wees." (Kruger, 1998:50.)

In gesprek met Kiep Vermeulen (1998:16) stel Heyns dit baie duidelik dat sy nie met die vervaardiging van *Paljas* 'n film vir die kommersiële mark in gedagte gehad het nie; ook is dit nie 'n sogenaamde kunsfilm nie. *Paljas* is vir gewone mense met gewone probleme. Sy wou met die mens op straat praat sodat hy oor die verhoudings in sy eie lewe kan besin.

Omdat die film tans sonder twyfel een van die populêrste vorme van ontspanning en vermaak is, is die meeste mense (veral jongmense) ongetwyfeld veel beter visueel geletterd as wat hulle in die literatuur of lees geskool is (Du Plooy, 1992:137). Om hierdie rede slaag Katinka Heyns in haar doel: sy laat die mens besin oor die verhoudings in sy lewe, maar meer nog is hierdie film uiters geskik vir die bestudering van die film binne die Suid-Afrikaanse konteks. In die film *Paljas* word onder andere, en in hierdie studie spesifiek, gefokus op die beelding van twee jeugkarakters en hul ontwikkeling.

1.2 AKTUALITEIT

Die film *Paljas* dra die artistieke verwagtinge van die Afrikaanse rolprentbedryf die wêreld in. 'n Mens is glad nie skaam dat die prent in die buiteland vertoon word nie: dit is subtiel, doeltreffend onderbeklemtoon en het 'n goeie tekstuur. Dit is verblydend om te sien dat 'n plaaslike produk die rolprentmedium so sensitief benut (Pretorius, 1998:42). Barry Ronge (1997:27) ervaar die film as 'n verrassende verandering in vergelyking met die ander films waarby Anant Singh as vervaardiger betrokke was; dié het hoofsaaklik gefokus op die "struggle" en daarom is Singh alombekend as die "struggle film maker".

Die storie in dié spogprodukt van Katinka Heyns handel oor heling wat die MacDonald-gesin red van die stadige geestelike dood wat hul gesinslewe bekruipt het (Van Breda, 1998:22). Wat *Paljas* so besonders maak, is die sintese van 'n werklike Suid-Afrikaanse verhaal met die elemente van 'n Europese tradisie. Soos Gabriël Botma (1998:19) opmerk: "*Paljas* sou net so goed in enige Europese omgewing ook kon afspeel."

Reeds met die eerste waarneming of kyk na *Paljas*, kom die kyker tot die besef dat die karakters in stilte vir mekaar "skree" om gehoor te word. Die miskennis van konstruktiewe kommunikasie as 'n onontbeerlike deel van menswees, is 'n probleem wat sonder moeite geïdentifiseer word. Tubbs en Moss (1994:174) beklemtoon die verwagting rakende interpersoonlike kommunikasie: "... as we communicate, we expect more than a simple exchange of verbal and nonverbal information".

Die party(e) in die film *Paljas* word verteenwoordigend van 'n massa wat die slagoffers is/geword het van die gevolge van gebrekkige interpersoonlike kommunikasie. Die kommunikasienetwerk binne die gesin en die gemeenskap op Toorwater, die plek waar *Paljas* afspeel, kan as 'n mikrokosmos beskou word.

Die heelmaak van verbrokkelde, disfunksionele verhoudings word in die navorsing nie net binne die McDonald-gesin en hul gemeenskap ondersoek nie; ook word die universaliteit daarvan beklemtoon met betrekking tot gesinne en gemeenskappe in ander wêrelddele.

Met die ondersoek is spesifiek gefokus op die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters, naamlik Willem en Emma, soos gerepresenteer deur middel van narratiewe en filmiese tegnieke in die film *Paljas*.

1.3 PROBLEEMSTELLING EN PROBLEEMVRAE

Paljas is 'n veelfaset-film waarvan die titel 'n besondere invalshoek bied vir die ontgin van die tematiese betekenis. Die identiteitsontwikkeling van Willem en Emma as twee jeugkarakters in *Paljas* word filmies op so 'n wyse gerepresenteer dat dit op talle wyses bydra tot die hoofokus van die film: die wonder van interpersoonlike kommunikasie.

Om te kan vasstel hoe die identiteitsontwikkeling van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas* gerepresenteer word, is dit noodsaaklik om kennis te hê van relevante invalshoeke vanuit die ontwikkelingspsigologie, asook van die filmiese en narratologiese tegnieke wat gebruik word in filmiese karakterisering as sodanig.

Probleemvrae wat hieruit voortvloei en dus verreken sal word in die ondersoek, is onder andere die volgende:

- Watter ontwikkelingspsigologiese, filmiese en narratologiese uitgangspunte is belangrik in die ondersoek na die identiteitsbeelding van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas*?
- Hoe word die identiteitsontwikkeling van Willem en Emma in *Paljas* gerepresenteer?
- Hoe dra die identiteitsbeelding van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas* by tot die representasie van die hooftema van hierdie film?

1.4 DOELSTELLINGS

- Om 'n teoretiese uiteensetting te gee van die ontwikkelingspsigologiese, filmiese en narratologiese uitgangspunte wat relevant is vir die bestudering van die identiteitsbeelding van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas*.
- Om die filmiese representasie van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas* te analiseer en te interpreteer.
- Om vas te stel hoe die identiteitsbeelding van genoemde twee jeugkarakters in *Paljas* bydra tot die representasie van die hooftema in die film en sodoende fasette van die relevansie van die parallelplasing van die fiksionele werklikheid in die filmteks en die reële werklikheid uit te lig.

1.5 SENTRALE TEORETIESE ARGUMENT

Daar word van 'n verskeidenheid filmiese tegnieke gebruik gemaak om die oorsake en die gevolge van oneffektiewe interpersoonlike kommunikasie in die identiteitsontwikkeling van Willem en Emma as jeugkarakters in die film *Paljas* uit te beeld.

1.6 NAVORSINGMETODES

'n Literatuurondersoek is onderneem en 'n teoretiese oorsig word gegee van die volgende:

- Die psigologiese ontwikkeling van die kind in die middelkinderjare en die psigologiese ontwikkeling van die laatadolesent – in albei gevalle met die klem op identiteitsontwikkeling.
- Die aanwending van filmiese tegnieke in karakterbeelding.
- Karakterisering in die narratologie.

Die teksstudie van die film *Paljas* is uitgevoer aan die hand van teoretiese vertrekpunte. Daar is van 'n geïntegreerde metode gebruik gemaak om die navorsingsresultate te beskryf.

Vir die doel van hierdie navorsing word slegs 'n analise en interpretasie van die filmteks onderneem en nie van die draaiboek ook nie. Ter wille van vaste kontrolepunte word egter na die tonele in die film verwys volgens die nommer wat daaraan in die draaiboek toegeken is.

1.7 TERREINAFBAKENING EN TERMINOLOGIEVERKLARING

1.7.1 Terreinafbakening

Die hoofaspekte van die terrein van hierdie navorsing is in die titel van die skripsie vervat: Die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters in die film *Paljas*.

Die skryf van die navorsingsverslag is voorafgegaan deur die kyk van al Katinka Heyns se films. Dit het bygedra tot die uiteindelijke keuse van die film *Paljas*, wat geanaliseer is ten opsigte van die hoofaspekte soos vervat in die titel.

1.7.2 Terminologieverklaring

Identiteit

Die volgende inligting rakende identiteit het betrekking op die studie soos uiteengesit in 1.1. Identiteit behels volgens Louw *et al.* (1999:55) onder andere die volgende drie komponente:

- Die individu se sekerheid oor sy of haar eienskappe, met ander woorde 'n antwoord op die vraag "Wie is ek?"
- Sekerheid oor sosiale identiteit, met ander woorde 'n antwoord op die vraag "Tot watter groep behoort ek?"

- Sekerheid oor eie waardes en ideale, met ander woorde 'n antwoord op die vraag "Wat wil ek bereik?"

Die antwoorde op die identiteitsvrae impliseer terselfdertyd ook 'n evaluering van die ek. Hierdie evaluering dui op 'n antwoord op die vraag watter soort mens die ek is. Die antwoord op die vraag watter soort mens die ek is, vereis dus 'n evaluering van die positiewe en negatiewe hoedanighede van die ek soos dit sigbaar word in die self wanneer die selfkonsep omskryf word (Monteith *et al.*, 1988:186).

Identiteitsontwikkeling

Identiteitsontwikkeling is 'n proses wat reeds tydens die babajare begin en tot aan die einde van die lewensiklus voortduur (Louw *et al.*, 1999:429; Monteith *et al.*, 1988:171). Die integrasie van fisieke, seksuele, sosiale, kognitiewe en morele ontwikkeling is noodsaaklik ten einde 'n identiteit te ontwikkel (Louw *et al.*, 1999:430).

Identiteitsbeelding

Identiteitsbeelding is die proses waardeur die identiteit van 'n karakter in die skep van die film tot stand gebring word deur die wisselspel tussen filmiese en narratiewe elemente; daarna dekodeer die kyker die film en rekonstrueer hy/sy die filmiese en narratiewe aspekte sodat die identiteitsbeelding vir hom/haar duidelik word en betekenis verkry.

Jeugkarakters

Vir die doel van die studie word die term jeug beskou as 'n inklusiewe begrip wat betrekking het op die mens se identiteitsontwikkeling tydens die fase bekend as die middelkinderjare (9-12 jaar) tot en met laatadolessensie. Die karakters waarop veral ingefokus word in die studie van hierdie film, is die kind in die middelkinderjare - Willem wat 9 jaar oud is, en die laatadolessent - Emma wat 19 jaar oud is.

Film

Die film word beskou as 'n meervoudige tekensisteem waarin taal sowel as klank, kleur, vorm, beeld en lig as betekenisgenererende tekens funksioneer (Du Plooy, 1992:139).

Paljas

Volgens Katinka Heyns beteken *paljas* “magiese helende krag” (Vermeulen, 1998:16). Dit is die magiese helende krag wat die karakters op Toorwater dwing om na mekaar te luister en mekaar te sien. Die film *Paljas* dwing mense om in die spieël te kyk en te sien (Van Breda, 1998:22).

Bekker (1997:53) verwys in ‘n resensie daarna dat die woord *paljas* ‘n Slamse woord vir toorgoed is en wat sy oorsprong in die Klein Karoo het. Volgens die HAT kan *paljas nar/harlekyne* beteken. In die 2000-uitgawe van Pansegrouw se Blokraaiselwoordeboek word *paljas* ook soos volg verklaar: *doepa, dwelmmiddel, frats(e)maker, gek, gekskeerder, grapmaker, harlekyn, liefdesdrank, pierrot, scaramouche, toorgoed, toormiddel, verdowingsmiddel*.

1.8 HOOFSTUKBESKRYWING

In die inleidingshoofstuk word ‘n opsommende vooruitskouing gegee van die studie wat vir hierdie skripsie onderneem is. Hierin word die onderwerp gekontekstualiseer en die aktualiteit daarvan bespreek, asook die doel en fokus van die onderwerp, die navorsingsmetodes en die sentrale teoretiese argument.

In Hoofstuk 2 word die ontwikkelingspsigologie ondersoek met die kind in die middelkinderjare en die laatadolesent as spesifieke fokus. Filmiese en narratologiese uitgangspunte wat relevant is in die bestudering van die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters in die film *Paljas*, word ondersoek. Die resepsie-estetika as invalshoek word verreken.

In Hoofstuk 3 word die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters in *Paljas* geanaliseer en geïnterpreteer aan die hand van kinematografiese kodes in die beeldteks.

In Hoofstuk 4 word samevattende gevolgtrekkings uiteengesit.

1.9 SAMEVATTING EN VOORUITSKOUING

Die mens van vandag leef in ‘n visuele era. Om visueel geletterd te kan word, behels die vermoë om al die karakteristieke eienskappe van die visuele taal te kan verstaan en te kan gebruik. Omdat die visuele media, onder andere die film, toenemend veld wen ten opsigte van die roman wat tradisioneel verantwoordelik was om rekenskap van norme en waardes in die gemeenskap te gee, is dit van soveel meer belang dat die studie van die film ‘n noodsaaklikheid geword het.

HOOFSTUK 2

TEORETIESE BEGRONDING: IDENTITEITSONTWIKKELING, FILMTEORIE EN NARRATOLOGIE

2.1 INLEIDEND

Die doel van hierdie hoofstuk is om relevante teoretiese aangeleenthede rakende identiteitsontwikkeling, filmteorie en narratologie onder bespreking te bring. Hoewel hierdie drie dissiplines apart bespreek word, word raakpunte deurgaans uitgelig.

Die resepsie-estetika as invalshoek word by al drie die dissiplines waarna verwys is, te berde gebring. 'n Term eie aan die resepsie-estetika, naamlik *verwagtingshorison*, sal in die ondersoek gebruik word. Malan (1983:xxiii) verduidelik verwagtingshorison as die "toerusting" eie aan die leser se bewussyn waarmee hy die werk tegemoet gaan, gebaseer op sy sosiokulturele agtergrond, asook sy kennis en ervaring van die literatuur in die algemeen.

Omdat daar in die filmanalise spesifiek gefokus word op die identiteitsbeelding van die jeugkarakters – Willem en Emma - in die film *Paljas*, word daar verwys na verskillende aspekte ten opsigte van die identiteitsontwikkeling van die kind in die middelkinderjare, asook die identiteitsontwikkeling van die persoon in die fase van laatadolessensie. Soos uiteengesit in 1.7.2, word jeug vir die doel van die ondersoek beskou as 'n inklusiewe begrip wat sowel die middelkinderjare as laatadolessensie insluit.

Filmiese elemente word bespreek aan die hand van vier oorkoepelende tekenstelsels of kodes wat die ontvanger (kyker) kan help om die filmteks so volledig moontlik te kan dekodeer binne die beperkte omvang van die skripsie. Die vier kodes bestaan uit tekens van die mise-en-scène, beweging, regie en klank (Gouws & Snyman, 1994:26). In die narratologie-ondersoek word spesifiek gefokus op tipe karakters, karakteriseringstegnieke, die beelding van die karakter in verhouding tot ander narratiewe aspekte, karakterbeelding ten opsigte van die tema en karakterbeelding ten opsigte van die karakter se lewens- en wêreldbeskouing wat ook verband hou met die oorkoepelende lewens- en wêreldbeskouing wat in die film gerepresenteer word.

In hierdie hoofstuk word die teoretiese begronding aan die hand van literatuurondersoeke so uiteengesit dat dit bruikbaar is vir 'n geldige en sinvolle analise van die identiteitsbeelding van die jeugkarakters Willem en Emma in die film *Paljas*.

2.2 DIE RESEPSIE-ESTETIKA AS INVALSHOEK VIR DIE BESTUDERING VAN DIE FILM

Joan Hambidge (1983:81) skoei haar siening van die resepsie-estetika op dié van Hans Robert Jauss, naamlik dat die literêre teks 'n artefak is wat eintlik eers tot sy reg kom wanneer die leser dit deur die leesaksie verander tot estetiese objek. Dieselfde siening kan gehandhaaf word waar die film ter sprake kom: 'n film is 'n artefak wat eers tot sy reg kom wanneer die kyker dit deur die kykaksie verander tot 'n estetiese objek. Casetti (1998:9) se siening in dié verband is dat elke individu wat na 'n film kyk, self besig is om aktief by te dra tot die betekenis van die film. Die kyker lewe as't ware in die film en kan hom so met 'n karakter of gebeurte identifiseer dat die kyker deel word van 'n kommunikatiewe geheel (Casetti, 1998:10).

Wolfgang Iser, een van die grondleggers van die resepsieteorie, skep die term *oop plek* wat verwys na plekke in die teks wat nie deur die outeur ingevul is of onmiddellik ingevul word nie en deur die leser self ingevul moet word. In films is oop plekke byvoorbeeld die gapings wat ontstaan wanneer 'n snit ("cut") voorkom. Tussen elke snit is 'n "oop plek" wat deur die kyker ingevul moet word. (Snyman, 1992:29.)

Oop plekke in 'n film moet nie gesien word as 'n gebrek, leemte of iets negatief nie. Inteendeel, die aanwesigheid daarvan is 'n fundamentele voorwaarde vir die estetiese reaksie. As die aantal oop plekke min is, loop die teks, volgens Iser, soos verduidelik deur Van der Merwe en Viljoen (1998:141), die risiko om sy lesers/kykers te verveel, omdat hulle in so 'n geval met *Bestimmtheit* (vasgesteldheid) gekonfronteer word. In aansluiting hierby kan verwys word na Rossouw (1992:429) wat daarop wys dat juis wanneer die oop plekke deur die individuele leesaksie, *in casu* kykaksie, van betekenis voorsien word, die uniekheid van die estetiese objek telkens tot stand kom.

Daar moet altyd in aanmerking geneem word dat die kyker, hetsy volwassene of kind, die betekenis van 'n film sal hanteer binne die konteks waarin die leser/kyker hom in daardie stadium bevind en ook na gelang van sy behoeftes in daardie spesifieke stadium. Dit gee dan aanleiding daartoe dat die kyker se reële wêreld verenig word met die wêreld in die film. Deur 'n vergelyking tussen die twee wêreldes te tref, kan beide beter verstaan word deur ooreenkomste en verskille uit te wys of dan bewus te raak daarvan (Chambers, 1996:19).

'n Filmbespreking verplig elke deelnemer aan die gesprek om aandag te gee aan wat 'n ander kyker se mening is en dit moet in berekening gebring word by die interpretasie van die film. (Chambers, 1996:21.) *Filmkibbel* het die voordeel dat daar gesamentlik oor die betekenis van 'n film besluit word.

2.3 IDENTITEITSONTWIKKELING

Identiteit verwys na die individu se bewustheid van hom- of haarself as onafhanklike, unieke persoon met 'n bepaalde plek in die samelewing. Identiteitsontwikkeling is 'n proses wat tydens die babajare begin en tot aan die einde van die lewensiklus voortduur. (Louw *et al.*, 1999:429.)

Snyman (1987:4) noem dat dit 'n komplekse taak is om bepaalde fases rakende identiteitsontwikkeling te onderskei, omdat daar 'n ongelyke ontwikkeling van individu tot individu kan wees. 'n Verskeidenheid faktore dra by tot die identiteitsontwikkeling van die individu, wat 'n fase-indeling nog meer kompliseer. Louw *et al.* (1999:16) wys daarop dat daar so baie faktore is wat die identiteitsontwikkeling van die mens kan beïnvloed dat dit moeilik sou wees om iets te noem wat nie 'n invloed kan hê op die individu se identiteitsontwikkeling nie.

Vervolgens word 'n uiteensetting gegee van aspekte van identiteitsontwikkeling, maar as gevolg van die beperkte omvang van die skripsie word hoofsaaklik ingefokus op dit wat ter sake is vir die identiteitsontwikkeling van Willem as kind in die middelkinderjare en Emma as laatadolesent in *Paljas*.

2.3.1 Identiteitsontwikkeling van die kind in die middelkinderjare

In die ondersoek gaan daar onder andere op die kind in dié fase (9-12 jaar) gefokus word omdat die jongste van die jeugkarakters, Willem, 'n negejarige seun is.

2.3.1.1 Liggaamlike ontwikkeling

Die aanleer en die verfyning van 'n verskeidenheid psigomotoriese vaardighede is 'n opvallende ontwikkelingskenmerk van die kind in die middelkinderjare. Hierdie nuwe vaardighede tree in omdat daar 'n toename in krag, koördinasie en spierbeheer oor die liggaam is (Louw *et al.*, 1999:330). Du Toit en Kruger (1991:110) meld dat 'n seun in dié fase sy liggaamlike krag, vitaliteit en vermoëns geniet. Hy is baie aktief, maar die klem verskuif na vaardigheid en krag. Afronding en die verfyning van beide groot- en fynspierkoördinasie tree dus in hierdie fase in.

Aangesien die kind in die middelkinderjare groter soepelheid van en beheer oor sy fynspiere verkry, kan daar groter eise betreffende netheid en detail aan hom gestel word (Du Toit & Kruger, 1991:112; Louw *et al.*, 1999:330). Vaardigheid in die speel van musiekinstrumente is nou moontlik.

2.3.1.2 Kognitiewe ontwikkeling

Aangesien die kind 'n groot deel van sy dag in die skool deurbring, is dit te verstane dat sy kognitiewe vaardighede in hierdie fase aansienlik verbeter. Hy leer nuwe vaardighede aan, soos om te lees, reken en skryf en inkorporeer talle nuwe konsepte in sy kennisstruktuur (Du Toit & Kruger, 1991:114; Louw *et al.*, 1999:330).

Die kind begin om geleidelik al meer analiserend en sintetiserend te werk te gaan. Daar tree ook 'n groter objektiwiteit by hom in. Hy toon 'n navorsingsingesteldheid en stel belang in die werklike oorsake van verskynsels en gebeure. Hy beweeg geleidelik weg van sprokiesagtige en magiese verklaringswyses en onbevraagtekende fiksie na meer realistiese verklaringswyses en oorweging van feitelike gegewens (Du Toit & Kruger, 1991:114; Woolfolk, 1995:36).

Alhoewel daar verskeie benaderinge tot en teorieë oor kognitiewe ontwikkeling is, word hoofsaaklik dié van Jean Piaget, soos geïnterpreteer deur onder andere Du Toit en Kruger (1991), Louw *et al.* (1999) en Woolfolk (1995), vir die doel van hierdie studie betrek. Piaget noem die periode tussen sewe en twaalf jaar die konkreet-operasionele fase (Louw *et al.*, 1999:331). Denkhandelinge berus dus nog nie op hipoteses wat verbaal of abstrak gestel is nie, maar staan in verband met konkrete voorwerpe (Louw *et al.*, 1999:331; Woolfolk, 1995:36). As 'n probleem verbaal in plaas van konkreet aan hom gestel word, sal hy nog dikwels sukkel om dit op te los.

Taalontwikkeling en taalverwerwing vorm 'n integrale deel van die kind in die middelkinderjare se kognitiewe ontwikkeling. Tydens die skooljare is daar vier verdere areas in taalgebruik wat ontwikkel moet word: i) die uitspraak van moeiliker klanke, ii) die beheersing van die sintaksis van 'n taal, iii) die aanleer en verwerwing van woordeskat en woordbetekenis en iv) pragmatiese vaardighede. (Woolfolk, 1995:54-55.)

2.3.1.3 Persoonlikheidsontwikkeling

2.3.1.3.1 Emosionele ontwikkeling

Deur groter emosionele differensiasie is die kind in die middelkinderjare in staat om 'n verskeidenheid gevoelens uit te druk. Sy emosies en die uitdrukking daarvan is daarom meer spesifiek, divers en gesofistikeerd (Du Toit & Kruger, 1991:120; Louw *et al.*, 1999:349). Hy leer om gesigsuitdrukkings met groter akkuraatheid te interpreteer, hy begin verstaan dat

emosionele toestande psigies verander kan word en hy besef dat mense gelyktydig meervoudige emosies kan ervaar (Du Toit & Kruger, 1991:120; Louw *et al.*, 1999:349).

Tydens die middelkinderjare leer die kind om op te tree na aanleiding van verwagtinge daargestel deur die samelewing en ook om sy emosies te beheer, te onderdruk of weg te steek. Die openbaring van sy emosies voldoen nie net aan die vereistes van sy kultuur- en portuurgroep nie, maar strook met die gemeenskap se siening van hoe 'n seun of 'n dogter "behoort" te reageer. Wat spesifieke emosies betref, kortliks die volgende, soos bespreek deur Du Toit en Kruger (1991:122-124), Louw *et al.* (1999:349-352) en Steenberg (1983:31-38): Aangesien die kind in die middelkinderjare na onafhanklikheid en selfstandigheid strewe, beland hy al hoe meer in situasies wat hom kan frustreer en kwaad maak. Uiting van aggressie raak meer verfynd en hy beskik oor sekere sosiale vaardighede om sy frustrasies te hanteer. Die kind kan sy woede opkrop en ongeërgd voorkom; dan het die gevoel 'n skadelike uitwerking.

Volgens Louw *et al.* (1999:350) is daar 'n afname in vrees wat met liggaamlike veiligheid verband hou, maar geen noemenswaardige afname in vrees vir bonatuurlike magte en die denkbeeldige nie. Navorsing dui daarop dat talle kinders in hierdie fase hul vader die meeste vrees. Soos die kind ouer word, word sy openlike gevoelsuiting van vrees deur sosiale druk verminder. Hy huil minder, maar gee sy vrees nog deur sy gesigsuitdrukking te kenne. Hy probeer ook om situasies wat vir hom angswekkend mag wees te vermy.

Lag is aansteeklik. Kinders lag daarom meer as hulle in 'n groep is as wanneer hulle alleen is. Dit kom veral by kinders in die middelkinderjare voor, aangesien hulle probeer om deur hul gedrag in 'n groep aanvaar te word. Deur sosialisering besef die kind dat dit swak sportmanskap is om hom te verlustig in sy maat se nederlaag. Alhoewel hy dikwels innerlik gloei van opgewondenheid en blydskap, sal hy dit dus om sosiale redes wegsteek (Du Toit & Kruger, 1991:123 ; Louw *et al.*, 1999:349).

Die kind bring sy liefde tot uiting deur mededeelsaamheid, empatie en vriendskap. Hy word toenemend sensitief vir die gevoelens en behoeftes van sy maats en poog om hulle samesyn aangenaam te maak. Seuns is geneig om minder ekspressief as dogters in die uiting van hul liefde te wees (Du Toit & Kruger, 1991:123; Louw *et al.*, 1999:352).

Die middelkinderjare is 'n kritieke tyd in die emosionele ontwikkeling van die kind. Hy kry nie net meer insig in sy eie gevoelens nie, maar leer ook om dié van ander kinders te verstaan. In dié tydperk word emosionele patrone en gedragsneigings vasgelê. Die oormatige onderdrukking van gevoelens kan net so skadelik vir die kind wees as sosiaal onaanvaarbare emosionele uitbarstings. In die middelkinderjare kom gedragsafwykings al hoe meer voor

(vergelyk *selektiewe mutisme* soos bespreek in 2.3.1.4.2). Dit hou dikwels verband met die sosiale verhoudinge wat die kind vorm en die kwaliteit en intensiteit van sy verhouding met sy portuurgroep (Du Toit & Kruger, 1991:124; Louw *et al.*, 1999:349; Winkley, 1996:68).

2.3.1.3.2 Selfkonsep

Tydens die middelkinderjare ontwikkel die selfkonsep vinnig. Die kind ontwikkel 'n konsep van hoe hy is (die ware self) en ook van hoe hy graag wil wees (die ideale self). Die wyse waarop die kind deur volwassenes - veral sy ouers - behandel word, speel 'n baie belangrike rol in die ontwikkeling van die selfagting (Louw *et al.*, 1999:349).

2.3.1.4 Sosiale ontwikkeling

Die kind in die middelkinderjare se wêreldbetrokkenheid word gekenmerk deur die kwaliteit en kwantiteit van sy sosiale verhoudinge. Die wyse waarop hy sy sosiale ontwikkeling voltrek, hou dan ook bepaalde implikasies in vir sy volwassewording. Kinders in die middelkinderjare ontwikkel 'n sensitiwiteit vir ander mense, neem hulle deeglik in ag en toon 'n behoefte om ander tot hulp te wees (Louw *et al.*, 1999:353).

2.3.1.4.1 Die rol van die portuurgroep

Die kind in hierdie fase het 'n sterk behoefte aan aanvaarding van en konformering met die portuurgroep. Hy is nie meer tevrede met verhoudinge slegs binne gesinsverband nie en wil nie meer aktiwiteite net saam met die gesin beoefen nie. Die kind wil gedurig by sy maats wees en voel alleen en ontevrede sonder hul geselskap (Du Toit & Kruger, 1991:125; Louw *et al.*, 1999:368).

Hoewel dit nie altyd beseft word nie, speel die portuurgroep 'n uiters belangrike rol in die ontwikkeling van die kind. Die belangrikste van die funksies van die portuurgroep word deur Louw *et al.* (1999:369-372) saamgevat aan die hand van die bevindinge van Williams en Stith asook dié van Van der Zanden:

- Die verskaf van kameraadskap.
- Die daarstel van geleenthede vir nuwe gedrag.
- Hulp met die oordrag van inligting en kennis.
- Hulp met die aanleer van reëls en regulasies.
- Die versterk van geslagsrolle.

- Die verswakking van emosionele bande met ouers bring mee dat latere noodwendige skeiding sonder intense psigiese trauma verloop.
- Begeleiding met die aanleer van sosiale vaardighede.

Die kind in hierdie ontwikkelingsfase kom dus, deur sy sosialisering met maats, ook tot groter selfkennis. Indien sy verhouding met homself vertroebel is, sal dit 'n negatiewe invloed op sy sosiale verhoudinge uitoefen. Net so sal verwerping deur sy portuurgroep sy selfkonsep skade berokken (Du Toit & Kruger, 1991:128).

2.3.1.4.2 Die rol van die ouerhuis

Navorsing het deurgaans gevind dat die persoonlikheid van die ouer 'n ingrypende invloed op die kind kan hê. Erickson (1998:84) sluit hierby aan deur te noem dat dit wenslik is dat 'n kind in 'n huisgesin sal grootword waar beide ouers teenwoordig is. Dit sal aan die kind die geleentheid bied om hom te vergewis van die onderskeie rolle wat man en vrou binne die huwelik moet bemeester (Louw *et al.*, 1999:359).

Die vader se taak is om die "materiaal" wat deur die moeder voorsien is, te dinamiseer en tot volle wasdom te help lei. Vir die voorkoming van ontwikkelingsprobleme is egte vaderlikheid noodsaaklik. Vaderlikheid is die natuurlike, gewortelde persoonlikheidseienskap wat die vader in staat stel om met onmiddellike empatie op sy kind te reageer. Empatie is die vermoë van die vader om intuïtief te voel en te dink soos sy kind voel en dink. Hy skryf dus nie voor wat die kind behoort te voel nie, maar deur sy warmte, aanvaarding en betrokkenheid ontlok hy die werklike gevoelens van die kind. Dit dien as bewys dat die vader homself en die kind as verskillende mense eerbiedig (Van Jaarsveld, 1986:89).

Net soos die vader se liefde vir sy kind se moeder 'n primêre sekuriteitsfaktor inhou, kan die moeder se aandeel by die vestiging van 'n positiewe vaderbeeld nie oorskat word nie. Weens haar primêr versorgende rol en omdat die eerste en sterkste emosionele binding met haar gesmee word, verkeer die moeder in 'n besonder bevoorregte posisie om die toeganklikheid tot en die aanvaarding van die vaderbeeld moontlik te maak. Binne die gelukkige huisgesin voel die moeder trots as haar seun na sy vader aard: die moeder kommunikeer die vader se sieninge aan haar seun, versterk daarmee die vader se waardesisteem en vestig aanvaarding van die vader as manlike model. Die vader en moeder word dus as 'n dialoogvoerende tweeenheid in die psige van die kind afgeëts (Van Jaarsveld, 1986:90).

In 'n ouerhuis waar die verhouding tussen die ouers nie na wense is nie, kan dit inhiberende gevolge hê op die ontwikkeling van die kind. Verskeie psigologiese toestande kan as gevolg

van dié wanfunksionele verhouding ontstaan. 'n Toestand waarna spesifiek verwys word, is selektiewe mutisme (Erickson, 1998:250). Die toestand word kortliks bespreek omdat die seun, Willem, in die film *Paljas* aan hierdie toestand ly.

Selektiewe mutisme word gekenmerk deur die kind se weiering om te praat in sekere situasies. Alhoewel dit 'n baie rare toestand is, kan dit 'n ingrypende invloed hê op die identiteitsontwikkeling van die kind (Winkley, 1996:289). In baie gevalle is dit van korte duur, maar daar is gevalle waar ouers vermoed het die kind is doofstom vanweë die feit dat hy nie kon of wou praat nie (Erickson, 1998:250).

By nadere ondersoek is bevind dat kinders wat gediagnoseer is met selektiewe mutisme, probleme ondervind met interpersoonlike verhoudinge (Winkley, 1996:291). Die situasie verbeter soms glad nie en die individu kan as volwassene soms nog nie oor vaardighede beskik wat hom in staat stel om interpersoonlike verhoudinge te handhaaf nie (Winkley, 1996:292).

Koch (1994:15) wys daarop dat selektiewe mutisme ontstaan as gevolg van 'n angstoestand of sosiale fobie en nie as gevolg van 'n fisiese probleem met enige van die organe wat direk of indirek 'n invloed op spraak en spraakvermoë het nie.

Deur spel kan aan die kind leiding gegee word om sy angs en aggressie te verwerk. Dit is moontlik omdat dinge in die spel toelaatbaar is wat in die werklikheid nie die geval is nie. Dit is moeilik om 'n angsvervulde kind aan die spel te kry. 'n Vertrouensverhouding moet tussen die kind en die persoon wat spel inisieer, gevorm word. Dit bring mee dat die kind met die verloop van tyd begin meedoen aan die spel. Die kind kan in spel oplossings vir sy probleme aanleer, herinterpretasies leer maak, belewenisse aanvaarbaar leer orden en dit leer oordra na die werklike lewe. Op so 'n wyse kan baie van die kind se probleme deur spel enersyds en die begeleiding van sy ouers andersyds suksesvol opgelos word (Engelbrecht *et al.*, 1989:121).

2.3.1.4.3 Morele ontwikkeling

Die normatiewe ontwikkeling van die kind dui op gebeure waardeur hy beginsels, waardes en norme aanleer wat hom in staat stel om te onderskei tussen "korrekte" gedrag en "verkeerde" gedrag. Met opvoedingshulp en steungewing poog hy om sy gedrag dan aan die hand van hierdie beginsels, waardes en norme te rig (Du Toit & Kruger, 1991:131). Gevolglik begin kinders hul ouers se besluite bevraagteken (Louw *et al.*, 1999:354; Winkley, 1996:71).

Piaget (soos betrek deur Louw *et al.*, 1999:376) verwys na die kind tussen vyf- en tienjarige ouderdom as in die fase van morele realisme of moraliteit van dwang. Kinders beskou reëls nou as onveranderbaar en heilig, as verlengstuk van 'n hoër outoriteit soos die ouers of selfs God.

Geïnspireer deur Piaget het Kohlberg 'n faseteorie ontwikkel wat die sedelike ontwikkeling van die mens verklaar. Volgens Kohlberg verloop sedelike ontwikkeling deur die drie hoofstadia wat elk deur substadia saamgestel word, te wete 'n prekonvensionele fase, 'n konvensionele fase en 'n postkonvensionele fase (Monteith *et al.*, 1988:27).

Die fase wat van toepassing is op die kind in die middeljare, is die konvensionele fase. Vervolgens word slegs die twee substadia van die fase wat op hierdie studie betrekking het, bespreek.

Die eerste stadium word die stadium van straf- en gehoorsaamheidsoriëntasie genoem. Die kind wat in die stadium van normatiewe ontwikkeling verkeer, evalueer gedrag slegs op grond van die gevolge daarvan. Hy is dus gehoorsaam en sal die regte gedrag verkies bloot omdat hy straf wil vermy en nie omdat hy verstaan of besef hoekom dit die korrekte gedrag is nie (Du Toit & Kruger, 1991:132).

In die tweede stadium, naamlik die stadium van naïewe hedonistiese en instrumentele oriëntasie, tree daar by die kind 'n bewuswording in dat ander persone ander standpunte as hy kan handhaaf. Omdat sy denke nog konkreet is, is dit vir hom nou belangrik om die regte gedrag te kies of reëls na te kom as dit duidelik in sy of iemand anders se belang is. Hy tree daarom korrek op om 'n beloning te verkry of om sy of iemand anders se persoonlike behoeftes te bevredig (Du Toit & Kruger, 1991:132).

Die suksesvolste wyse van normatiewe onderrig is geleë in die voorlewing van die opvoeder. Die kind modelleer sy gedrag aan die hand van die gedrag van sy opvoeders; net so ontwikkel hy sy waardestruktuur en godsdienstige kontekste aan die hand van die voorbeeld van sy opvoeders (Du Toit & Kruger, 1991:133).

2.3.2 Identiteitsontwikkeling van die laatadolessent

Aangesien die ouderdomsgrense vir die afbakening van adolessensie wissel, is dit beter om die adolessente ontwikkelingsstadium met verwysing na spesifieke en sielkundige ontwikkelingskenmerke asook sosio-kulturele norme te beskryf as bloot op grond van chronologiese ouderdom (Louw *et al.*, 1999:388).

Daar moet egter in gedagte gehou word dat, hoewel daar universele gemeenskaplikhede ten opsigte van die ontwikkelingsproses bestaan, ontwikkeling steeds deur kulturele en individuele verskille gekenmerk word. Met die voorafgaande in gedagte is dit verstaanbaar dat talle outeurs neig om adolessensie met verwysing na drie fases te beskryf:

- Vroeë adolessensie (tussen ongeveer 11 en 14 jaar)
- Middeladolessensie (tussen ongeveer 14 en 18 jaar)
- Laatadolessensie (tussen ongeveer 18 en 21 jaar)

Hoewel identiteitsontwikkeling reeds tydens die babajare begin en tot aan die einde van die lewensiklus voortduur, is adolessensie dié tydperk in die lewensiklus waartydens die grootste mate van identiteitsontwikkeling plaasvind en wel as gevolg van ingrypende fisieke, seksuele, sosiale, kognitiewe en morele ontwikkeling (Louw *et al.*, 1999:429).

Die vorming van 'n identiteit blyk feitlik 'n universele vereiste van adolessensie te wees, hoewel die spesifieke wyse waarop die identiteit gevestig word, van kultuur tot kultuur sal verskil (Erikson soos betrek deur Louw *et al.*, 1999:430).

Volgens Erikson (soos uiteengesit deur Louw *et al.*, 1999:431) moet die adolessent, ten einde 'n eie identiteit te ontwikkel, die volgende take bemeester:

- Hy¹ moet 'n kontinue, geïntegreerde geheelbeeld van die self vorm (egosintese). Dit beteken dat die persoon, ten spyte van die tydsverloop en die veranderinge wat daarmee saamgaan, moet voel dat hy of sy nog steeds dieselfde persoon bly.
- Hy moet 'n sosio-kulturele identiteit vorm, dit wil sê die adolessent se identiteit moet die waarde-oriëntasie en rolverwagtings van sy kultuur of verwysingsgroep insluit.
- 'n Geslagsrolidentiteit moet gevestig word. Benewens die aanvaarding van die verandering wat met geslagsrypheid gepaard gaan, moet adolessente hulle identiteit as manlik of vroulik aanvaar.
- 'n Beroepsidentiteit moet gevorm word. Dit impliseer dat die adolessent realisties moet wees ten opsigte van sy eie vermoëns en prestasies om 'n realistiese beroepskeuse te kan doen.
- 'n Eie waardestelsel moet ontwikkel word. Dit impliseer dat die adolessent sekere waardes weer so deeglik moet deurdink dat hy 'n eie basiese filosofie kan vorm wat vir hom as anker in die lewe kan dien.

Dit is baie belangrik om te besef dat die adolessent nie noodwendig sy identiteit ten opsigte van alle gebiede gelyktydig vorm nie. 'n Sterk identiteitsgevoel kan byvoorbeeld ten opsigte

van die geslagsrol bestaan, terwyl 'n identiteitsoeke op die gebied van 'n beroepskeuse voortduur (Louw *et al.*, 1999:433).

Identiteitsverwarring kom voor wanneer die adolessent geen besluite oor homself of sy rol kan neem nie. Hy kan die verskillende rolle ook nie integreer nie en wanneer hy deur teenstrydige waardestelsels gekonfronteer word, beskik hy nie oor die selfvertroue om besluite te neem nie. Dié toestand van verwarring wek angs, asook apatie of vyandigheid teenoor rolle of waardes (Louw *et al.*, 1999:432).

Identiteitsontwikkeling vind hoofsaaklik plaas as gevolg van ingrypende fisieke, seksuele, sosiale, kognitiewe en morele ontwikkeling. Hieruit kan afgelei word dat sekere individuele faktore soos die adolessent se liggaamlike voorkoms en kognitiewe vermoëns sy identiteitsontwikkeling sal beïnvloed. Adolessente se identiteitsontwikkeling vind ook nie geïsoleerd plaas nie. Interpersoonlike verhoudings soos sy interaksie met sy ouers en portuurgroep, sowel as die wyer sosiale konteks, oefen ook 'n belangrike invloed op sy identiteitsontwikkeling uit (Louw *et al.*, 1999:435).

2.3.2.1 Liggaamlike ontwikkeling

Louw *et al.* (1999:394) wys daarop dat die verlenging van die skelet tydens laatadolessensie begin afneem, liggaamsmassa en spierontwikkeling toeneem en die langbeenstadium begin verdwyn. By meisies word die liggaamskontoure meer gerond en by seuns meer hoekig. Seuns toon 'n groter toename in spierweefsel en dogters 'n groter toename in vetweefsel.

As gevolg van die klem wat deur die gemeenskap gelê word op die fisieke voorkoms van die vrou, is die liggaamlike ontwikkeling van die jong dame vir haar van groot belang. Dit is nadelig vir die vorming van 'n positiewe selfkonsep indien sy te veel van die norm wat deur die kultuur gestel word, afwyk (Monteith *et al.*, 1988:58). Dit is egter van groot belang dat die adolessent moet beseftig dat die uiterlike met die verloop van tyd minder belangrik word en dat dit deur innerlike kwaliteite vervang word (Monteith *et al.*, 1988:64).

2.3.2.2 Seksualiteit

Seksuele rypheid word reeds tydens adolessensie bereik. Dit gaan gepaard met 'n sterk belangstelling in die teenoorgestelde geslag. Dit kan wissel van 'n romantiese tot 'n seksuele belangstelling (Gerdes *et al.*, 1988:300; Winkley, 1996:86). Louw *et al.* (1999:486) wys daarop dat seksualiteit en emosionele intimiteit tydens laatadolessensie nader aan mekaar beweeg.

Dit is in teenstelling met adolessente seksualiteit wat meer egosentrië kan wees juis omdat die individu se identiteit nog nie ten volle ontwikkel is nie.

Monteith *et al.* (1988:156) wys daarop dat seksuele ryping eiesoortige verantwoordelikhede vir die adolessent meebring omdat die heteroseksuele verhoudings met die teenoorgestelde geslag nou op 'n meer erotiese basis berus; hierdie andersoortige verhouding met die teenoorgestelde geslag versterk die adolessent se behoefte om hom van sy ouers los te maak en as selfstandige individu sy eie keuses te maak.

2.3.2.3 Kognitiewe ontwikkeling

Volgens Piaget, soos betrek deur Gerdes *et al.* (1988:310), is die individu se kognitiewe struktuur teen die einde van adolessensie feitlik ten volle ontwikkel, alhoewel verdere kennis nog voortdurend verwerf word. Dié hoogste vlak van denke wat bereik kan word, staan bekend as die formeel-operasionele denke (Louw *et al.*, 1999:418).

Die laatadolessent se vermoë om hipoteties-deduktief te redeneer, abstrak te dink en van die moontlike na die werklike te redeneer, stel hom in staat om bestaande sosiale, politieke en religieuse stelsels krities te beoordeel (Louw *et al.*, 1999:428). Deur die toepassing van wetenskaplike denke konstrueer die adolessent teorieë oor ideale gesinne, samelewings en ideologieë. Tydens hierdie proses van teorievorming word waardes, norme, sienings, rolle, sosiale en politieke sisteme ondersoek (Louw *et al.*, 1999:428).

Die ouer adolessent wat reeds die vermoë ontwikkel het om tussen werklikheid en moontlikheid te onderskei, moet leer om steeds aan die moontlike gevolge van sy optrede te dink en in ag te neem dat hy nie alleen in die wêreld is nie, maar dat sy optrede 'n invloed het op die lewe van ander mense. Waar die laatadolessent ontdek het hoe die wêreld werklik is en hoe dit moontlik kan wees en gevolglik baie krities teenoor volwassenes en die lewe staan, moet hy leer om op grond van 'n goed gefundeerde stel kriteria of norme te evalueer. Die laatadolessent moet leer om outonoom en krities te dink, om self na antwoorde op vrae en probleme te soek. Hy moet leer om op sy eie denke staat te maak, om die verantwoordelikheid vir sy dade te aanvaar en om nie 'n nappater te wees nie (Monteith *et al.*, 1988:142).

2.3.2.4 Persoonlikheidsontwikkeling

2.3.2.4.1 Selfkonsep

Die selfkonsep word omskryf as 'n bewuste, kognitiewe waarneming en evaluering van 'n persoon van homself (Monteith *et al.*, 1988:187). 'n Persoon beskik nie net oor een selfkonsep

nie, maar oor verskillende selfkonsepte. Ten opsigte van elke faset van die self ontwikkel die persoon 'n bepaalde konsep. So ontwikkel daar onder andere 'n akademiese, fisieke en sosiale selfkonsep. Nie al die selfkonsepte van die persoon hoef ewe positief te wees nie (Monteith *et al.*, 1988:188).

Met die bereiking van die formeel-operasionele denkstadium ontwikkel die adolessent die vermoë om oor homself na te dink, self-bewus en introspektief te word. Adolessente in die denkstadium se ideale self word saamgestel uit kombinasies van gewaardeerde eienskappe van verskillende werklike modelle (Monteith *et al.*, 1988:191).

Die mate waarin die adolessent met sy ouers identifiseer, het 'n belangrike invloed op selfkonseptonwikkeling. Die ouers vorm die primêre verwysingsraamwerk vir die adolessent se houdings, waardes en oortuigings betreffende die lewe in die algemeen en sy sin van die self en die persoonlike waarde (Monteith *et al.*, 1988:193).

Ouerlike warmte is 'n belangrike faktor by die adolessent se identifikasie met die ouer omdat dit die kind toelaat om emosioneel naby die ouer te wees. Dogters wat na aan hul moeders voel, beskou hulself as vol vertrou, redelik en selfbeheers in vergelyking met dogters wat verwyderd van hul moeders voel. 'n Warm ouer is gewoonlik ook 'n baie belonende ouer (Monteith *et al.*, 1988:193).

2.3.2.4.2 Emosionele ontwikkeling

Die laatadolessent beskik nog nie oor die vaardigheid om sy emosies altyd doeltreffend te beheer en te reguleer nie (Louw *et al.*, 1999:530). Monteith *et al.* (1988:213) wys daarop dat die laatadolessent soms emosioneel volwasse optree en dan weer soos 'n kind.

Die Westerse kultuur stel sekere vereistes aan die volwasse emosionele gedrag waaraan die adolessent moet voldoen alvorens hy as volwassene erken sal word. Emosionele uitbarstings word verdra in die geval van kinders, terwyl volwassenes hulself moet kan beheer. Daar word ook 'n onderskeid getref tussen die aanvaarbare emosionele gedrag van mans en vroue, waar vroue toegelaat word om meer uiting aan hul emosies te gee, terwyl dit in die geval van mans nie die geval is nie. Die opvoedingstaak van die volwassene en die ontwikkelingstaak van die adolessent om emosionele volwassenheid te bereik, word bemoeilik deur hierdie teenstrydighede (Monteith *et al.*, 1988:213).

2.3.2.4.3 Geslagsrol

Volgens Louw *et al.* (1999:534) word 'n individu se identiteit in 'n groot mate rondom sy of haar geslagsrol gevorm. Dit beteken dat 'n persoon se geslagsidentiteit of geslagsrolidentiteit verband hou met sy ervaring of siening van homself as manlik of vroulik en die daarmee gepaardgaande persoonlikheidseienskappe en gedrag wat hy as toepaslik vir die spesifieke gedrag beskou.

Tydens dié fase is daar soms die neiging dat daar verwag word dat lede van die teenoorgestelde geslag aan bepaalde tradisionele stereotipes moet voldoen. Die man kan byvoorbeeld van die vrou verwag om die tradisionele rol van huisvrou te vervul en dit kan vir die vrou wat beroepsgeoriënteerd en prestasiegemotiveerd is, moeilik wees om mansvriende te vind wat haar idees onderskryf (Gerdes *et al.*, 1988:326; Stevens-Long & Cobb, 1983:305).

Die ontwikkeling van geslagsrolidentiteit is volgens Coleman (soos betrek deur Monteith *et al.*, 1988:177) vir die dogter meer problematies as vir die seun as gevolg van 'n diskontinuiteit in die sosialisering van die dogter. Tydens die kinderjare word dubbele standaarde vir die opvoeding van die dogter toegepas. Sy word enersyds opgevoed om afhanklik te wees en andersyds aangemoedig om onafhanklik, individualisties, kompetierend en presterend te wees. Tydens adolessensie en veral laatadolessensie moet sy van hierdie kompeterende trekke afstand doen of dit verbloem om as vrou aanvaar te word (Monteith *et al.*, 1988:178).

2.3.2.5 Sosiale ontwikkeling

Tydens sosiale ontwikkeling ontwikkel die adolessent van 'n egosentriese laerskoolkind tot 'n persoon wat besef dat dit beter is om te gee as om te neem. Hy beweeg van 'n wêreld wat vas en seker is deur 'n reeks veranderinge wat veroorsaak dat hy nie meer 'n afhanklike kind is nie, maar iemand wat selfstandig sy roeping in die samelewing kan vervul.

2.3.2.5.1 Interpersoonlike verhoudings

Baie faktore speel 'n rol in die sosiale ontwikkeling van die adolessent, waarvan die ouers en die portuurgroep die belangrikste is. Die ouers se invloed is meestal deurslaggewend, veral waar daar belangrike besluite in verband met die adolessent se toekoms geneem moet word. Waar daar egter tekortkominge in die verhoudinge tussen die ouers en die adolessent bestaan, vul die portuurgroep die leemte (Monteith *et al.*, 1988:112). 'n Baie belangrike ontwikkelingsstaak van die laatadolessent is dat hy sy onafhanklikheid behou en sonder die portuurgroep ook volledig en gelukkig kan funksioneer (Monteith *et al.*, 1988:113).

Verhoudingsprobleme word as 'n belangrike kenmerk van adolessensie beskou, hoewel dié probleme meestal 'n uitvloeisel is van oorsake wat voorkom in die kleinkindertyd, soos waar die opvoedingstyl van die kind deur die ouers gebreke toon en waar daar onvoldoende kommunikasie tussen gesinslede in gebroke gesinne is (Monteith *et al.*, 1988:113). 'n Ontwikkelingstaak wat die laatadolesent moet bemeester, is om te leer om die verhouding tussen hom en sy ouers op 'n meer volwasse grondslag van wedersydse respek en onafhanklikheid te plaas (Monteith *et al.*, 1988:113). Louw *et al.* (1999:450) wys daarop dat konflik tussen ouers en die laatadolesent nie noodwendig vervreemding impliseer nie, maar deel vorm van die ontwikkelingsproses. 'n Belangrike aspek van die ontwikkeling na outonomie is die handhawing van gehegtheidsbande tussen die ouers en adolessente; gehegtheid aan die ouers gee adolessente 'n veilige basis waarvandaan hulle hul wêreld kan ondersoek en die toenemende sosiale eise kan bemeester (Louw *et al.*, 1999:452).

Die laatadolesent is soms nog onseker en het die bystand van die ouer nodig. Die ouer moet daarom bewus wees van die veranderinge wat plaasvind en aan die adolessent voldoende geleentheid bied om sy vermoëns te ontwikkel sodat hy uiteindelik as 'n verantwoordelike, selfstandige volwassene sy roeping kan vervul (Monteith *et al.*, 1988:98). Ten spyte van hulle strewe na onafhanklikheid, kan adolessente, net soos kinders, ook skeidingsangs ervaar (Louw *et al.*, 1999:452).

Teen laatadolessensie is die interaksie met lede van die teenoorgestelde geslag in groot losgroepe nie meer genoeg nie. Die losgroep disintegreer stelselmatig, terwyl groepe paartjies gevorm word (Louw *et al.*, 1999:456).

2.3.2.5.2 Morele ontwikkeling

Morele ontwikkeling verwys na die veranderinge wat mettertyd in die persoon se etiese en morele oordele plaasvind (Gerdes *et al.*, 1988:320).

Kohlberg, soos geïnterpreteer deur Gerdes *et al.* (1988:320-321), glo dat morele ontwikkeling gebaseer is op morele redenering en oordeel. Kohlberg, wat sy teorie baseer op dié van Piaget, stel morele ontwikkeling voor volgens drie hoofvlakke, naamlik die voorkonvensionele vlak, die vlak van moraliteit van konvensionele rolkonformiteit, en die vlak van moraliteit van self-aanvaarde beginsels. Louw *et al.* (1999:4650) verwys na die drie vlakke van ontwikkeling, volgens Kohlberg se teorie, as die prekonvensionele vlak, die konvensionele vlak en die postkonvensionele vlak. Elk van die vlakke kan weer in twee stadia verdeel word (Louw *et al.*, 1999:465).

Met inagneming van individuele verskille, wil dit voorkom asof prekonvensionele moraliteit (vlak 1 – stadiums 1 en 2) gedurende die kinderjare bereik word (Louw *et al.*, 1999:466).

Volgens Monteith *et al.* (1988:153) kan konvensionele moraliteit (vlak 2) reeds tydens die middelkinderjare bereik word. Adolescente en die meeste volwassenes ontwikkel tot op hierdie vlak. Die twee stadia wat op hierdie vlak onderskei kan word, is die volgende:

- *Stadium 3:* Moraliteit van interpersoonlike verwagtings, verhoudings en konformiteit – ‘n “goeie seun-/goeie meisie-oriëntasie”. Persone in hierdie stadium is ingestel daarop om die goedkeuring van ander te wen en kritiek te vermy.
- *Stadium 4:* Moraliteit van sosiale sisteme en gewete – “wet-en-orde-oriëntasie”. In hierdie stadium word korrekte morele gedrag geassosieer met pligsvervulling, respek vir outoriteit en handhawing van die bestaande sosiale wet en orde.

Postkonvensionele moraliteit (vlak 3) is die hoogste vlak van morele ontwikkeling; baie min mense bereik hierdie vlak van morele redenering (Louw *et al.*, 1999:467). Die persoon wat wel vorder tot op hierdie vlak van morele ontwikkeling, bereik dit eers na die ouderdom van twintig jaar (Monteith *et al.*, 1988:154). Op hierdie vlak van morele ontwikkeling omskryf die individu moraliteit volgens die nakoming van maatskaplik aanvaarde standaarde, regte of pligte. ‘n Individu op dié vlak is in staat om rasonale besluite te neem oor botsende standaarde. Standaarde in hierdie stadium word geïnternaliseer en besluite oor reg en verkeerd geniet oorweging (Gerdes *et al.*, 1988:322).

Monteith *et al.* (1988:155) lê klem daarop dat die adolescent se vorming van ‘n eie waardestelsel baie sterk deur sosiale en omgewingsfaktore beïnvloed word. Die adolescent is goed toegerus om tydens hierdie fase van sy ontwikkeling tot ‘n verinnerlikte waardestelsel te kom: kognitief is hy nou in staat tot kritiese denke, om oorsaak en gevolg te verbind en om verlede, hede en toekoms in perspektief te sien; hy strew na onafhanklikheid en selfstandigheid en besit reeds die vermoë om verantwoordelike keuses te maak, en laastens is die basis van sy waardestelsel en lewens- en wêreldbeskouing reeds deur middel van opvoeding gevorm (Monteith *et al.*, 1988:156).

2.3.2.6 Die vestiging van ‘n identiteit

Alle voorafgaande aspekte van persoonlikheidsontwikkeling dra by tot die vestiging van ‘n identiteit. Die proses van identiteitsontwikkeling begin reeds in die vroeë kinderjare, maar word gedurende adolessensie en laatadolessensie ‘n ontwikkelingskrisis wat oplossing vereis indien die identiteit duidelik gedefinieer wil word (Gerdes *et al.*, 1988:314; Louw *et al.*, 1999:55). Die

hoofsaak van die individu gedurende laatadolessensie is om op grond van wat hy oor homself en ander geleer het, 'n gevoel van identiteit te ontwikkel wat hom in staat sal stel om sy toekomstige rolle te beplan. Indien hy nie daarin slaag om 'n gevoel van identiteit te ontwikkel nie, lei dit tot roldiffusie, dit wil sê onsekerheid oor homself, sy rolle en plek in die samelewing (Gerdes *et al.*, 1988:73).

Erikson, soos betrek deur Gerdes *et al.* (1988:314), asook Steven-Long en Cobb (1983:306) se omskrywing van identiteit sluit die volgende in:

- 'n Standhoudende siening van 'n openbare identiteit wat verband hou met 'n plek in die samelewing en die rolle wat vervul word.
- 'n Bewuste gevoel van 'n persoonlike identiteit, dit wil sê die gevoel van kontinuïteit en van dieselfde persoon te wees deur die lewe heen en in verskillende situasies.
- 'n Gevoel van individuele identiteit wat verband hou met die waarneming van 'n mens se persoonlike eienskappe en uniekheid sowel as 'n bewustheid van wat 'n mens met sekere ander individue en groepe gemeen het. Deur sulke gemeenskaplike faktore ervaar die individu dat hy of sy érens behoort.

Om 'n identiteitskrisis op te los, is dit nodig vir die laatadolesent om deur 'n oorgangstadium te gaan wat die psigososiale moratorium genoem word, dit wil sê 'n tydperk waartydens die individu min besliste verpligtinge het en in staat is om te soek, te bevraagteken, en met verskillende rolle en geloofstelsels te eksperimenteer (Gerdes *et al.*, 1988:318; Stevens-Long & Cobb, 1983:305).

Die uitdaging vir die laatadolesent is om die krisis van intimiteit teenoor stagnasie suksesvol op te los. Intimiteit word in 'n wyer sin gebruik en is nie net tot seksuele intimiteit beperk nie. Dit behels om naby aan ander te wees, om oor hulle besorgd te wees, dinge met hulle te deel en hulle lief te hê. 'n Persoon wat nog nie sekerheid oor sy identiteit het nie, kan sodanige intimiteit as 'n bedreiging en 'n verlies van die self beleef. Ten einde jouself met ander te kan deel, moet 'n mens eers seker wees van wie jyself is (Gerdes *et al.*, 1988:73; Stevens-Long & Cobb, 1983:302).

2.4 KINEMATOGRAFIESE KODES IN DIE BEELDTOKS

Geen filmanalise kan na behore plaasvind sonder dat kennis geneem word van die semiotiek nie. Die terrein van die semiotiek behels die wetenskap van tekens en hul betekenis (Gouws & Snyman, 1994:11).

'n Filmteks bestaan uit 'n netwerk kodes wat saamgestel is uit verskillende tekens. 'n Teken is nie 'n alleenstaande entiteit nie, maar bestaan slegs in die verhouding tussen die betekenaar en die betekende; net so is die betekenis wat oorgedra word, nie vas en absoluut nie, maar kom binne 'n bepaalde konteks voor (Snyman, 1992:51). Die kode word gedefinieer as 'n logiese verhouding waarin tekens staan sodat die boodskap verstaan kan word. In die beeldteks onderskei Metz "non-specific codes" (kodes wat binne die algemene kultuur aangetref word), "specific codes" (kodes wat uniek aan die film is) en "shared codes" (wat die film deel met ander genres) (Metz, soos na verwys in Snyman, 1992:55).

In die semiotiek word daar tussen drie soorte tekens onderskei: simbool, indeks en ikoon. 'n Teken wat 'n vaste betekenis het, word 'n simbool genoem. Tekens van indeksikale aard wys heen na die objek waarvan dit 'n teken is, byvoorbeeld 'n spoor dui indeksief aan dat daar 'n dier of mens in die nabyheid is. 'n Icoon is bykans 'n presiese weergawe van dit waarna verwys word, byvoorbeeld 'n foto of 'n standbeeld (Gouws & Snyman, 1994:12).

Daar moet aanvaar word dat kodes oorvleuel en dat dieselfde teken binne verskillende kodes werkzaam kan wees. Die beeldteks is 'n saamgestelde stelsel omdat dit bestaan uit 'n verhaal wat op 'n spesifieke en kenmerkende wyse "vertel" word (Snyman, 1992:86).

Jan M. Peters stel 'n spesifieke koderingstruktuur voor waarvolgens visuele kodes in die beeldteks georganiseer kan word. Vervolgens word opsommend daarna verwys soos dit bespreek word deur Snyman (1992:83):

Elke beeldteks bestaan uit vier substelsels, naamlik:

- Die verhaal of die konkrete struktuur van die verhaal.
- Die struktuur van die mise-en-scène.
- Die struktuur van die regie, kameratgnieke en kamerabeweging.
- Die struktuur van die buitevisuele faktore.

Volgens Peters, soos betrek deur Snyman (1992:87), sou die eerste taak in die bestudering van 'n beeldteks die identifisering van elke substelsel wees. Daarna moet bepaal word hoe die vier strukture saamwerk om die intrinsieke betekenis van die beeldteks na vore te bring.

Die film *Paljas* is spesifiek bestudeer met die doel om identiteitsbeelding by die jeugkarakters te ondersoek. Die studie is onderneem aan die hand van die vier oorkoepelende substelsels soos voorgestel deur Peters. Vervolgens word die laaste drie substelsels kortliks bespreek. Die drie substelsels is die volgende:

- Die struktuur van die mise-en-scène.
- Die struktuur van die regie, kameratgnieke en kamerabeweging.
- Die struktuur van die buitevisuele faktore.

2.4.1 Die struktuur van die *mise-en-scène*

Mise-en-scène is die rangskikking of opstelling van visuele elemente op so 'n manier dat 'n dramatiese idee of betekenis daardeur tot stand kom (Gouws & Snyman, 1994:26). Of soos Bordwell en Thompson (1993:164) verduidelik: "The filmmaker uses mise-en-scène to guide our attention across the screen, shaping our sense of the space that is represented and emphasizing certain parts of it." Monaco (1981:441) verwys na *mise-en-scène* as die deel van die kinematiese proses wat plaasvind op die stel. Alhoewel die verskynsel in onderskeibare elemente verdeel kan word, wys Bordwell en Thompson (1993:163) daarop dat dit selde is dat een van die elemente in isolasie figureer; meestal kom dit in samehang met die ander elemente voor. Human (1988:91) wys daarop dat die draaiboekskrywer die *mise-en-scène* gebruik soos die romanskrywer van toneelbeskrywings gebruik maak. Volgens Snyman (1992:91) het die *mise-en-scène* te doen met die wyse waarop die verhaal deur die regisseur omskep word tot visuele tekens.

Volgens Gouws en Snyman (1994:28) kan die term *mise-en-scène* in vier onderskeibare kodes verdeel word, naamlik:

- Die opstelling van die aksie.
- Die fisiese ruimte of dekor.
- Die posisie van objekte en mense binne die raam.
- Die wyse waarop dit gefotografeer is.

Elk van die genoemde elemente word vervolgens kortliks bespreek.

2.4.1.1 Die opstelling van die aksie

Dié aspek is gewoonlik maklik interpreteerbaar en die ontvanger heg betekenis aan die beelde op grond van sy persoonlike ervaring of kennis ten opsigte van dit wat in die teks gebeur. Die ontvanger, in dié geval die kyker, moet egter nie by enige van die elemente soos genoem in *mise-en-scène* die realiteit as standaardmaatstaf gebruik nie. Die film is net soos enige ander estetiese artefak 'n illusie van die werklikheid en moet binne daardie raamwerk hanteer word (Bordwell & Thompson, 1993:146).

Aksie het onbeperkte moontlikhede. Meer algemeen is die beweging van akteurs en hul gesigsuitdrukkings. Andersins kan dit ook enige ander voorwerp wees soos 'n dier of 'n vlieënde hoed of selfs natuurelemente. Die opstelling van natuurelemente kan funksioneel wees waar dit aangewend word om stemming te impliseer (Bordwell & Thompson, 1993:158). Dit is baie belangrik om daarop te let dat daar nie noodwendig iets moet gebeur of fisiese aksie van enige aard moet wees nie (Gouws & Snyman, 1994:27). Spesiale effekte soos die klankbaan kan ook aksie impliseer (Monaco, 1981:142).

Zettl (1999:186) wys daarop dat die kyker nie net *na* die aksie moet kyk nie, maar soos hy dit stel: "look *into* the action". Die kyker moet dus nie net kyk *wat* gebeur nie, maar ook *hoekom* dit gebeur.

2.4.1.2 Die fisiese ruimte of dekor

Enige foto of skoot moet binne 'n bepaalde agtergrond of ruimte opgestel word. Selfs al is die agtergrond neutraal, byvoorbeeld 'n wit muur of 'n blou gordyn, lewer dit kommentaar op dit wat die kyker sien. Aspekte soos die spesifieke tyd, die sosiale stand van die karakters, hulle finansiële omstandighede en emosionele toestand kan deur die fisiese ruimte of dekor gesuggereer word (Gouws & Snyman, 1994:28).

Bordwell en Thompson (1993:148) noem dat die filmmaker kan besluit op 'n reeds bestaande ruimte en dat daar dan nie 'n stel ingerig of opgestel moet word nie. Geeneen van die elemente in die *mise-en-scène* moet in isolasie hanteer word nie (Bordwell & Thompson, 1993:164). Met die opstelling van die ruimte kan ook byvoorbeeld gefokus word op karakterbeelding. Die ruimte kan sekere karaktertrekke versterk of deur middel van kontrastering uithef.

Die filmmaker kan ook van klank gebruik maak om sekere eienskappe aan die ruimte toe te ken (Zettl, 1999:318). Die grootte van 'n vertrek kan afgelei word deur na die klankkwaliteit te luister. Sekere klanke kan ook in verband gebring word met 'n sekere ruimte, al is dit nie fisies sigbaar nie.

2.4.1.3 Die plasing van objekte en mense binne 'n raam

Deur objekte of mense in 'n bepaalde gedeelte van 'n raam te plaas, wil die filmmaker aan die kyker 'n sekere boodskap kommunikeer (Bordwell & Thompson, 1993:337; Gouws & Snyman, 1994:29; Monaco, 1981:337):

- Visuele tekens wat in die middel van die raam voorkom, is die fokuspunt en gevolglik die belangrikste teken. Bordwell en Thompson (1993:165) wys daarop dat deur 'n liggaam in die middel van 'n raam te plaas, word komposisionele balans verkry wat verseker dat die kyker se aandag behoue bly. Hoe meer ruimte 'n karakter in 'n raam beslaan, hoe belangriker is hy. Digte skote, met ander woorde waar 'n massa afgeneem word, kan ook op sosiale minderwaardigheid dui (Gouws & Snyman, 1994:30).
- Tekens aan die bokant van die raam kan dui op mag, gesag, aspirasie of geestelikheid. Die filmmaker gaan ook van die persepsie uit dat die kyker van nature meer op die boonste deel van die doek fokus (Bordwell & Thompson, 1993:165) en daarom moet die onderste deel van die raam dinamies gevul word indien die aandag daarheen gelei wil word.
- Bordwell en Thompson (1993:165) is van mening dat die kyker van nature 'n neiging het om 'n horisontale reghoek van links na regs visueel waar te neem.
- Bordwell en Thompson (1993:334) noem dat daar 'n verwagting by die kyker geskep word indien 'n karakter na links of regs kyk en dit waarna gekyk word, nie sigbaar is nie.

Bordwell en Thompson (1993:166) beklemtoon, in hulle uiteensetting van dit wat binne die raam geplaas word, die feit dat voorwerpe in 'n film nie slegs twee-dimensioneel uitgebeeld word nie, maar dat 'n derde dimensie wat diepte impliseer, ook vergestalt word. In die film word volume deur middel van vorm, skadu en beweging gesuggereer.

2.4.1.4 Die wyse waarop objekte gefotografeer word

Die wyse waarop 'n karakter afgeneem word, kan as teken van sosiale verhoudings of psigologiese omstandighede funksioneer. Omdat die film voorsiening maak vir die suggestie van diepte, kan die filmmaker die plasing van voorwerpe binne 'n ruimte so manipuleer dat dit 'n spesifieke boodskap aan die kyker kan kommunikeer (Gouws & Snyman, 1994:29). In aansluiting hierby kan Bordwell en Thompson (1993:168) aangehaal word: "Mise-en-scène serves not simply to direct our attention to foreground elements but rather to create a dynamic relation between foreground and background."

Daar bestaan vyf basiese posisies waarvolgens karakters in 'n betrokke ruimte opgestel kan word (Gouws & Snyman, 1994:30):

- Wanneer iemand reg van voor afgeneem word, is die karakter weerloos voor die oog van die kamera. So 'n skoot is baie intiem en word gebruik wanneer emosie duidelik uitgebeeld moet word.
- 'n Kwartdraai is nog intiem, maar met minder emosionele betrokkenheid.

- In 'n profielskoot lyk dit asof die karakter onbewus van die kamera is. So 'n skoot dui op afsydigheid van die karakter en kan be-teken dat die karakter in sy eie gedagtes verlore is.
- 'n Driekwartdraai dra onvriendelike en antisosiale gevoelens oor.
- 'n Skoot waarin 'n karakter van agter afgeneem word, laat die kyker raai. Dit funksioneer as teken van geheimsinnigheid en suggereer dat die karakter van die wêreld afgesny is.

2.4.2 Die struktuur van die regie, kamerategie en kamerabeweging

2.4.2.1 Regie

Volgens Zettl (1999:289) beteken regie om die dele van 'n film wat die grootste bydrae lewer tot die primêre doel met die geheel, uit te kies. Skote verkry in die beeldteks eers finale betekenis wanneer hulle met mekaar gejuksaponeer word en tot betekenisvolle sekwense geredigeer word. Skote word aanmekaar verbind tot tonele wat weer sekwense vorm. Uiteindelik neem die volledige beeldteks vorm aan (Gouws & Snyman, 1994:38; Bordwell & Thompson, 1993:259).

- **Die sny**

Die sny is die basis van enige redigering. Dit verwys na die oorgang van die een skoot na 'n ander. Die oorgang is onsigbaar en die kyker sien net die voorafgaande en die daaropvolgende skoot (Bordwell & Thompson, 1993:258).

Die sny se belangrikste funksie is om die opeenvolging van handeling aan te dui. Snye wat vinnig op mekaar volg, wek 'n gevoel van spanning, terwyl stadige snye rustigheid tot gevolg het. Die sny kan ook gebruik word om 'n beeld te verhelder of te beklemtoon. 'n Langskoot kan byvoorbeeld gesny word tot 'n gedetailleerde skoot van 'n karakter se reaksie op 'n gebeurtenis. Sodoende word die karakter se belewenis geïntensiveer (Gouws & Snyman, 1994:38; Bordwell & Thompson, 1993:259).

- **Parallele redigering**

In parallelle redigering word heen en weer gesny tussen twee tonele om gelyklopende tyd te be-teken (Bordwell & Thompson, 1993:259).

- **Vooruit- en terugflitse**

Tonele kan gesny word om 'n paar rame, wat na die verlede verwys, tussenin te plaas. Dit kan onder meer 'n teken wees van heimwee, weemoed, verlange of vrees vir iets wat in die verlede plaasgevind het. Die hede kan egter ook deur skote van die toekoms onderbreek word (Bordwell & Thompson, 1993:259).

- **Ander redigeringstegnieke**

Kruismeng, superponeer en doof is redigeringstegnieke wat nie sny as basis het nie (Gouws & Snyman, 1994:41). Vir die doel van die ondersoek word daar net na kruismeng verwys.

Kruismeng is 'n geleidelike oorgang van een skoot na 'n daaropvolgende skoot. Tydens die oorgang sal die twee beelde mekaar op 'n sekere punt tydelik oorkruis. Sodoende word 'n baie sterk verband tussen die twee betrokke tonele vasgelê (Gouws & Snyman, 1994:41).

2.4.2.2 Kamerategnieke

- **Kamera-afstand**

Die hoeveelheid van die menslike liggaam in die raam wat sigbaar is, is normaalweg die kriterium waarvolgens skote getipeer word (Gouws & Snyman, 1994:31). 'n Skoot is, soos verduidelik deur Smuts (1997:130), 'n enkele, ononderbroke filmgedeelte waarin daar nie van een beeld na 'n ander oorgeskakel word wat nie normaalweg direk daarna sou volg nie.

Nabyskoot: Die kop en skouers van 'n persoon vul die hele raam, of in die geval van 'n objek is detail sigbaar (Gouws & Snyman, 1994:31). Die akteur sal nie net terloopse gesigsuitdrukkinge kan "aanbied" nie - die gesigsuitdrukking sal gefokus moet wees sodat die boodskap wat dit moet kommunikeer, duidelik waarneembaar is (Bordwell & Thompson, 1993:162).

Mediumskoot: Dit kan gesien word as 'n verbindingskoot tussen naby- en langskote. 'n Mediumskoot word byvoorbeeld aangewend waar twee mense in gesprek met mekaar verkeer. Dit is naby genoeg om gesigsuitdrukkinge en ver genoeg om liggaamstaal uit te beeld (Gouws & Snyman, 1994:31).

Langskoot (verskoot): Die hele persoon met ruimte aan die bo- en onderkant van die raam is sigbaar. So 'n skoot sluit 'n aansienlike gedeelte van die agtergrond in sodat dit as teken van 'n karakter se verhouding met sy omgewing kan funksioneer. Anders as die nabyskoot dra dit

eerder inligting as emosie oor (Gouws & Snyman, 1994:32). In 'n geval waar akteurs wat implisiet kommunikeer, afgeneem word, sal hul intens moet konsentreer op die gebruik van handbewegings, want daaruit sal die boodskap afgelei word (Bordwell & Thompson, 1993:162).

- **Kamerahoek**

Die kamerahoek word as normaal beskou wanneer die kamera ongeveer op die ooghoogte van die normale persoon opgestel word - min of meer 165cm bokant die grond - en horisontaal gehou word. Die hoek waaruit die foto geneem word, kan varieer (Gouws & Snyman, 1994:32; Monaco, 1981:164).

Die *oor-die-skouerskoot*, soos verduidelik deur Zettl (1999:195), word veral aangewend om 'n gesprek tussen twee persone te fotografeer. Die kamera neem oor die skouer van die persoon met wie gepraat word af en wanneer die aangesprokene weer aan die woord is, kry die kyker weer 'n beeld van die ander persoon.

Die *hoëhoekkameraskoot*: Die kamera word bokant die objek opgestel sodat die skoot van bo af afgeneem word. Die kamera kyk dus af op die gefotografeerde objek. Skote wat van bo af geneem word, verminder die belangrikheid van die gefotografeerde objek. Persone lyk skadeloos en onbeduidend (Gouws & Snyman, 1994:33; Monaco, 1981:164).

Die *laehoekkameraskoot*: Die kamera word onder die gefotografeerde objek geïmagineer en die kamera kyk op na die objek. Objekte wat byvoorbeeld in dieselfde ruimte as 'n karakter voorkom, lyk groter en gevolglik belangriker of belangliker (Gouws & Snyman, 1994:33; Monaco, 1981:164).

- **Beligting**

Deur die gebruik van beligting kan sekere gedeeltes van 'n toneel beklemtoon word. 'n Regisseur kan die kyker se oog na enige gebied van die gefotografeerde area rig deur sommige gedeeltes helderder as ander te belig. Daar kan ook van verskillende beligtingstyle gebruik gemaak word (Gouws & Snyman, 1994:33).

Skerp beligting verwys na eweredige beligting met min opvallende skaduwees. Dit word byvoorbeeld in komedies of musiekblyspele aangetref. Tragedies, melodramas of kunselfilms met 'n sterk simboliese inslag word in teenstelling hiermee weer dikwels in hoëkontrasbeligting verfilm. By rillers, spanningsverhale of romantiese films word sagte beligting dikwels

gebruik; dit is veral gedempte beligting met stemmingsvolle ligkolle (Gouws & Snyman, 1994:34).

Die filmmaker kan ook uitsluitlik van natuurlike lig gebruik maak indien dit die doel sou dien (Bordwell & Thompson, 1993:153).

Buiten dat lig aangewend word om voorwerpe te belig, is een van die primêre funksies van beligting om atmosfeer te skep (Zettl, 1999:31). Dowwe lig kan gevaar impliseer of dit kan 'n morbiede atmosfeer skep. Dit is baie belangrik dat beligting binne konteks geïnterpreteer word.

- **Kleur**

In film maak kleur 'n appèl op die kyker se onderbewuste. Kleur oefen 'n sterk invloed uit op emosie, atmosfeer en stemming. Daar word spesifieke betekenis aan spesifieke kleure binne die konteks van die film geheg (Gouws & Snyman, 1994:31; Smuts, 1997:140).

Daar kan ook onderskeid getref word tussen gesatureerde en gedesatureerde kleure. Gesatureerde kleure is helder, sterk, versadigde kleure en gedesatureerde kleure is dowwe, onversadigde kleure (Zettl, 1999:68). Gesatureerde kleure is geskik vir hoë-energie tonele en gedesatureerde kleure kan die effek hê dat die kyker emosioneel vasgevang raak in 'n innerlike ervaring van 'n persoon.

- **Die kameralens**

Die kameralens kan nie soos die menslike oog interpreteer terwyl hy sien nie, maar neem alles objektief waar. So sal wat ook al naaste aan die kameralens is, groter lyk as iets wat verder is. Lense en filters word gevolglik deur filmmakers gebruik om sekere aspekte van die beeld te intensiveer en ander te minimaliseer. Vorm, kleur, groottes en ligintensiteit kan deur die gebruik van die optiese wysigers verander word om spesifieke effekte te bereik (Zettl, 1999:151).

- **Kamerafilteers**

Daar is selfs meer soorte filters as wat daar lense is. Baie filters word gebruik om kleur te intensiveer of te minimaliseer. 'n Landskap wat deur groen of blou filters afgeneem word, lyk bitter koud, terwyl geel en oranje filters weer die illusie van hitte skep (Gouws & Snyman, 1994:34).

2.4.3 Kinematografie (beweging) in die film

Twee soorte beweging kan onderskei word: (1) die beweging van persone en objekte op die skerm en (2) kamerabeweging:

2.4.3.1 Beweging op die skerm

- **Beweging na die kamera toe**

Aangesien die kyker altyd deur die oog van die kamera kyk, word die indruk geskep dat so 'n persoon of voorwerp na die kyker toe beweeg. Karakters wat na die kamera toe beweeg, lyk uitdagend, vol selfvertroue of uitlokkend (Zettl, 1999:194). Voertuie of objekte wat vorentoe beweeg, skep die indruk dat die kyker se ruimte ingeneem word en is dus 'n teken van bedreiging of gevaar (Gouws & Snyman, 1994:35).

- **Beweging weg van die kamera af**

Die illusie word geskep dat die karakter weg van die kyker af beweeg. Die kyker voel veilig of selfs magteloos. Karakters wat weg beweeg, lyk bang, swak, suspisiesus of selfs vasberade (Gouws & Snyman, 1994:35).

- **Laterale beweging**

Laterale beweging be-teken spoed of doeltreffendheid. Omdat die menslike oog natuurlikerwys van links na regs beweeg, beklemtoon laterale beweging van regs na links gedetermineerdheid (Gouws & Snyman, 1994:36).

- **Diagonale beweging**

Die afstand, maar ook die hoek waaruit die beweging gefotografeer word, bepaal dikwels die betekenis daarvan. By lang, hoë skote lyk beweging stadiger. Korter, lae skote intensiveer beweging en laat dit vinniger voorkom. Wanneer 'n karakter in 'n lang skoot uit 'n hoë hoek afgeneem word, lyk die karakter oneffektief en weerloos. Naby- of mediumskote van onder af laat die karakter energiek en in beheer lyk (Gouws & Snyman, 1994:36).

2.4.3.2 Kamerabeweging

Die beweegbaarheid van die kamera bring mee dat die waarnemer nie in staat is om te kyk waar hy wil nie, maar dat die kamera vir hom kies wat hy moet sien (Smuts, 1997:129). Soos Zettl (1999:373) dit stel: "The camera no longer looks at but participates in the event."

- **Swenk**

Hier word die kamera op 'n driepoot waarvan die as kan beweeg, geplaas. Die kamera beweeg dan stadig van links na regs en andersom. In ekstralangskote kan hierdie skote die uitgestrektheid van landskappe aandui. Dit word ook gebruik om die ruimte waarin 'n film afspeel, te vestig en die verband tussen die omgewing en die mense aan te dui. Die tipe beweging word ook dikwels gebruik wanneer twee mense in gesprek verkeer en dit sinjaleer dan die verband wat tussen hulle bestaan (Gouws & Snyman, 1994:36).

Die vinnige swenk is 'n baie vinnige horisontale beweging sodat die beeld onduidelik is. Hierdie tipe skoot dui op vinnige spoed, geweld of gelyktydigheid (Gouws & Snyman, 1994:36).

- **Knik**

Knikke is die vertikale bewegings van die kamera rondom 'n stilstaande horisontale as. Soos die swenk kan hierdie tipe beweging gebruik word om verbande tussen objekte in beeld vas te lê en te bly behou, ruimtelike en sielkundige verhoudings te suggereer, gelyktydigheid voor te stel en verbande van oorsaak en gevolg te beklemtoon (Gouws & Snyman, 1994:36).

- **Spoor**

Hierdie skote word vanaf 'n bewegende waentjie/rolwa geneem. Die kamera beweeg letterlik langs, agterna of vorentoe saam met die bewegende voorwerp wat afgeneem word en die skoot staan bekend as 'n rolwaskoot (Gouws & Snyman, 1994:37).

- **Kraanskote**

Kraanskote is in werklikheid spoor-skote wat op 'n lang meganiese arm soos dié 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. Die kyker kan op hierdie wyse 'n algemene indruk van 'n toneel verkry voordat die kamera skielik konsentreer op die essensie

van die konteks. 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 (Gouws & Snyman, 1994:37).

- **In- en uitzoem**

Hoewel die kamera nie werklik beweeg by hierdie soort skote nie, het dit dieselfde effek as vinnige spoor- of kraanskote. Indien die lenshoek verklein word sodat dit lyk asof die toneel geleidelik nader aan die kamera beweeg, word die term *inzoem* gebruik. As die lenshoek vergroot word en die beeld kleiner word, word die term *uitzoem* gebruik. Terwyl spoor- of kraanskote die illusie skep dat die kyker 'n toneel binnegaan of daaruit beweeg, voel die kyker wanneer hy na 'n zoemskoot kyk, dat die beeld nader aan hom of verder van hom af beweeg (Gouws & Snyman, 1994:37).

2.4.4 Die struktuur van die buitevisuele faktore – die klankbaan

Klank is een van die rykste betekenisgewers in die film. By die bestudering van die klank in die film moet daar na die film "geluister" word. Die klankbaan word afsonderlik van die beeldteks gestruktureer en kan dus gemanipuleer word om funksionele betekenis te kry (Bordwell & Thompson, 1993:292). 'n Onderskeid kan getref word tussen diëgetiese (*literal sound*) en niediëgetiese klank (*nonliteral sound*) (Zetl, 1999:310). Diëgetiese klanke is klanke wat deur beide die karakters en die kyker gehoor kan word; dit is dus deel van die filmies vertelde en gebeelde verhaal (in die geval van 'n narratiewe film). Niediëgetiese klanke is klanke wat net deur die kyker gehoor kan word. Beide diëgetiese en niediëgetiese klanke kan gekombineer word in dieselfde toneel. Die funksionaliteit daarvan moet binne die spesifieke konteks waarin dit voorkom, bepaal word.

Klankkontinuiteit is baie belangrik (Zetl, 1999:324). Agtergrondklanke moet deurgaans dieselfde kwaliteit handhaaf; dieselfde geld ook vir klanke wat meer op die voorgrond is. 'n Klank op die agtergrond kan nie een oomblik harder wees as 'n klank op die voorgrond en nie later weer voldoen aan die verwagting nie – dit moet deurgaans strook met die kyker se verwagtinge. Hoofsaaklik drie aspekte is ter sake by die bespreking van klank in die film.

- **Byklanke**

Die betekenis van die beeld en ons reaksie daarop kan beïnvloed word deur die toon, volume en tempo van die klanke. Hoewel byklanke hoofsaaklik atmosfeer skep of ruimte help vestig, kan dit ook as selfstandige simboliese tekens funksioneer (Zetl, 1999:324). Hoë, skril klanke

veroorzaak spanning. Lae klanke, daarenteen, kan misterie of plegtigheid aandui. Die volume en die tempo van die klank werk dikwels saam. Harde klanke suggereer intensiteit en kan dreigend klink, terwyl sagte klanke 'n delikate of huiwerende atmosfeer kan oordra. Omdat beelde geneig is om klank te domineer, ervaar die kyker klank dikwels op 'n onbewuste vlak en word hy slegs bewus van die klank as dit metaforiese betekenis aanneem (Gouws & Snyman, 1994:41; Bordwell & Thompson, 1993:292).

Soos in die geval van beligting kan ook klank die kyker lei om op spesifieke voorwerpe te fokus. 'n Motor in die agtergrond sal ongesiens verbygaan tensy die aandag daarop gevestig word met die hulp van klank (Bordwell & Thompson, 1993:293).

Dit is baie belangrik dat die bron van die klank en die klank wat gehoor word, voldoen aan die verwagting. Dit bring mee dat dit geloofwaardig is. Vanuit 'n lesers se voorkennis het hy reeds 'n bepaalde verwagting van hoe iets gaan klink nog voordat die bron die klank geproduseer het – sou 'n hond miaau in plaas van blaf, kan dit verrassend wees. Waar die verskynsel wel voorkom in 'n film, moet dit funksioneel en gepas wees binne die spesifieke konteks (Bordwell & Thompson, 1993:313).

- **Musiek**

Musiek kan die atmosfeer in die beeldteks medebepaal. Musiek kan ook as teken van lokale kleur of etnisiteit dien (Bordwell & Thompson, 1993:295). Subtiele emosionele veranderinge kan deur musiek aangedui word. Dissonante klanke, byvoorbeeld, kan wanverhoudings beteken. Musiek kan ook as ironiese kontras in 'n beeldteks funksioneer (Gouws & Snyman, 1994:42; Zettl, 1999:320).

Musiek kan ook deel van karakterbeelding uitmaak. Musiek kan aansluit by die gemoedstemming van 'n karakter of moontlik verwys na 'n spesifieke tydperk wat op die een of ander wyse verband hou met die betrokke karakter (Zettl, 1999:320).

- **Taal**

Dialog in die beeldteks kan, wanneer dit met die beelde gejuks taponeer word, binne die dramatiese konteks verskuilde betekenis suggereer (Gouws & Snyman, 1994:43).

Die stem-oor-tegniek is 'n baie gewilde procédé in die speelfilm. Hierdie tegniek word gebruik wanneer die stem van 'n karakter gehoor word terwyl beelde op die skerm die woorde metafories ondersteun. Verallyn beeldtekste wat uit woordtekste getransponeer word, word

hierdie tegniek graag gebruik om die illusie te skep dat die kyker 'n insae in die gedagte-wêreld van die karakter het (Gouws & Snyman, 1994:43). Al is klank ondergeskik aan die visuele in die film, beklemtoon Bordwell en Thompson (1993:313) die gebruik van klank as 'n filmtegniek wat ten doel het om die kyker se aandag te manipuleer.

2.5 NARRATOLOGIE

By die lees van 'n teks (*in casu* die kyk van die film *Paljas*) met die spesifieke doel om krities te analiseer, moet in gedagte gehou word dat in elke moment van die verhaal die hele verhaal op die spel staan (Brink, 1989:47). Die benadering gaan van die standpunt uit dat geen narratiewe aspek as 'n gegewe op sigself bestaan nie, maar net herken, nagespoor en vertolk kan word via verhoudinge met die geheel (Brink, 1989:83). Mieke Bal (1986:21) gaan van dieselfde standpunt uit as sy die samehangende geheel só beklemtoon: "Om een tekst te kunnen begrijpen heeft men behoefte aan een of andere vorm van logische samehang."

Die narratologiese aspek waarop in die ondersoek hoofsaaklik gefokus is, is karakters en karakterisering. Die doel met die ondersoek is om die identiteitsbeelding van elk van die jeugkarakters na behore aan te dui binne die raamwerk van dié spesifieke narratologiese aspek.

2.5.1 Karakterisering

2.5.1.1 Tipe karakters

Volgens Rilla, soos betrek deur Human (1988:58), word in die film- en televisiebedryf hoofsaaklik met die begrippe *hoof- en newekarakters* gewerk. 'n Hoofkarakter kry die geleentheid om tot volle wasdom te groei en kan as 'n vol karakter beskou word (Card, 1988:66). Volgens Field, soos geïnterpreteer deur Human (1988:58), is dit wenslik dat die draaiboekskrywer een van sy karakters as die hoofkarakter moet aanwys. Hy doen dit deur te bepaal wie die belangrikste besluite in die verhaal gaan neem.

Newekarakters is ondersteunend. Hulle ondersteun die struktuur van die verhaal en die waardes waarop dit gebou is. Vale (1986:116) wys daarop dat die newekarakter tot die karakterskepping van die hoofkarakter moet bydra. Conradie, soos deur Human (1988:59) betrek, wys daarop dat newekarakters ook gebruik word om inligting oor te dra of om sekere reaksies by die hoofkarakter uit te lok.

Die graad van volheid in die uitbeelding van 'n karakter hang van sy belangrikheid af – hoe belangriker die karakter, hoe uitgebreider moet die uitbeelding wees. Hoofkarakters moet so omvangryk moontlik uitgebeeld word. Newekarakters is vlak, maar dit beteken nie dat hulle bloot karikature of stereotipes moet wees nie. Trouens, 'n newekarakter moet volledig genoeg gevorm word om deur die kykers as lewend aanvaar te word (Human, 1988:62).

2.5.1.2 Verhouding van 'n karakter met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks

Reeds met die vervaardiging van 'n film het die filmmaker 'n implisiete kyker in gedagte. Bordwell en Thompson (1993) verwys telkens daarna dat die filmmaker kinematografiese kodes so aanwend in die film dat hy die kyker kan manipuleer net soos hy wil. Soos Gouws en Snyman (1994:56) dan tereg opmerk: die toeskouer se waarneming, gesigspunt en die afstand van die karakter (beeld) in visuele tekste word deur die kamera beheer.

2.5.1.2.1 'n Karakter in verhouding tot ander karakters

'n Karakter bestaan in 'n groot mate op grond van sy verhouding tot ander karakters. Selfs in 'n verhaal wat deur een karakter oorheers word, is 'n mate van interaksie met ander karakters nodig ten einde 'n beeld van 'n karakter en sy funksie in die storie te konstrueer (Brink, 1989:83). Vir Smuts (1975:15) is die verhouding tussen karakters onderling die belangrikste openbarende faktor in 'n verhaal. Meij en Snyman (1986:14) is van mening dat 'n karakter die indringendste geken word wanneer hy in botsing met ander karakters kom of 'n innerlike konflik ervaar. Deurdat 'n karakter in hierdie omstandighede keuses moet maak en besluite moet neem, kom sy ware aard na vore en gaan innerlike handeling en konflik dikwels oor in uiterlike handeling.

2.5.1.2.2 'n Karakter in verhouding tot gebeure

Vir Brink (1989:84) spreek dit vanself dat karakters nooit anders as in samehang met die gebeure gelees kan word nie. 'n Logiese uitvloeisel hieruit is dat die kyker, soos die leser, altyd die oorsaak en die gevolg van 'n gebeurtenis, betreffende die situasie van 'n karakter, te wete wil kom (Brink, 1989:55).

Field, soos deur Human (1988:226) betrek, is van mening dat die draaiboekskrywer die beplanning van sy verhaal met die beplanning van die ontknoping moet begin, omdat die draaiboekskrywer, net soos die karakter, 'n doel voor oë moet hê. Elke gebeurtenis in die verhaal moet op die ontknoping afstuur, maar dit mag nie geforseerd gedoen word nie (Brenner, 1985:62). Met hierdie verbande tussen karakter en gebeure in gedagte is dit

belangrik dat 'n definitiewe keuse uitgeoefen word betreffende dinamiese en statiese gebeure. Dinamiese gebeure is die gebeure wat "die storie langs die horisontale as laat voortbeweeg" en statiese gebeure is die gebeure wat die verhaal op die vertikale as verder invul (Brink, 1989:48).

2.5.1.2.3 'n Karakter in verhouding tot die verteller

In visuele tekste beheer die kamera die kyker se waarneming, gesigspunt en die afstand van die beeld net soos die buiteverteller in die woordteks dit behartig (Gouws & Snyman, 1994:56). In die film is die kamera die buiteverteller, maar perspektief, volgens die terminologiegebruik van Bal (1986:73), word beheer deur die karakter deur wie se oë ons op daardie tydstip kyk. Dit word hoofsaaklik gedoen deurdat die karakter wat as die fokaliseerder optree, in die toneel teenwoordig is en ons inligting beperk word omdat ons niks meer weet as wat hy weet nie. Dit is egter nie altyd moontlik in die beeldteks nie en daarom tref ons gewoonlik 'n kombinasie van onderskeidelik die kamera en een of meer karakters aan (Snyman, 1992:25).

'n Karakter binne die film kan ook optree as verteller. Waar dit voorkom, moet die bron van inligting altyd binne konteks verreken word (Bordwell & Thompson, 1993:98).

Monaco (1981:172) wys daarop dat die meeste films vanuit 'n sogenaamde alwetende waarneming ("omniscient point of view") weergegee word. Die kyker sien en hoor wat die kamera aan hom kommunikeer. Die kamera-oog kan, volgens die narratologiese terminologie, vergelyk word met fokalisasie (Du Plooy, 1992:141). Fokalisasie kan diëgeties of mimeties wees. Indien die fokalisasie diëgeties van aard is, is die waarneming oorskouend, losgemaak van die moment en van 'n spesifieke waarnemer (Venter, 1992:565). Waar die fokalisasie mimeties is, word dit aan die fokalisasie van 'n spesifieke karakter gekoppel (Venter, 1992:565).

Die filmmaker het kontrole oor hoe sy gehoor die beelde wat aan hulle vertoon gaan word, interpreteer (Gouws & Snyman, 1994:60). Die kyker tree aktief op as mede-struktureerder in die proses van betekenisgewing deur inligting betekenisvol in konteks te orden (Gouws & Snyman, 1994:56).

2.5.1.2.4 'n Karakter in verhouding tot die ruimte

Soos in die woordteks word ruimte in die filmteks gebruik om atmosfeer en toon te bevestig. Agtergrondgegewens word met sorg geselekteer deur die regisseur omdat dit bepalend ten opsigte van karakterisering en die verloop van die intrige is (Snyman, 1992:27).

Bal (1986:102) wys daarop dat daar onderskei moet word tussen plek en ruimte: plek is die lokaliteit waar dinge gebeur, maar ruimte het te make met die verhoudinge binne die verhaal. Wanneer 'n plek betekenisvol is as gevolg van die manier waarop dit waargeneem word of beleef word en saam beteken met al die ander aspekte van die verhaal, word daar verwys na die ruimte in die verhaal.

Die ruimte waarin 'n karakter hom/haar bevind, wek bepaalde assosiasies by die kyker op. Deur die karakter in 'n negatiewe omgewing te plaas, kan 'n negatiewe karakterbeeld versterk word, of dit kan as kontras 'n positiewe karakter beklemtoon. Hierbenewens versterk die simboliese gebruik van ruimte die beeld wat die leser, *in casu* kyker, van die karakter opbou (Greyling, 1999:148). In aansluiting hierby wys Greyling (1999:101) daarop dat die gebruik van 'n ruimte nie slegs die karakter teen 'n spesifieke agtergrond plaas nie, maar dit kan ook in 'n mate bepaal wat met 'n karakter kan gebeur. Ruimte dien ook verder as motivering vir optrede of gee 'n aanduiding van die verlede.

In die film word die ruimte ikonies vir die kyker uitgebeeld. Met die interpretasie van die ruimte moet dit egter nie uit die oog verloor word dat arbitrêre en simboliese tekens in die filmteks voorkom nie (Gouws & Snyman, 1994:60).

2.5.1.2.5 'n Karakter in verhouding tot die tyd

In die filmteks word daar, soos in die woordteks, onderskeid getref tussen die verteltyd en die vertelde tyd. Die verteltyd is die tyd wat die vertoon van die film in beslag neem; die vertelde tyd is die periode wat deur die film gedek word (Brink, 1989:92).

Volgens Brink (1989:85-86) is dit byna onmoontlik om 'n karakter te konstrueer sonder om akuit bewus te wees van sy/haar interaksie met tyd. Die verskil in 'n karakter tussen die begin en die einde van 'n verhaal word juis toegeskryf aan tydsverloop wat plaasgevind het.

Cohen (1995:44) wys daarop dat deur 'n begrip te hê van die verlede, die hede verstaan kan word. Die hoofkarakter word meermale gekenmerk deur 'n verlede aangesien dit die karakter se beweegredes in 'n hoë mate kan motiveer. Aspekte ten opsigte van 'n karakter se agtergrond wat van belang kan wees, is liggaamlike aspekte (byvoorbeeld oorerwing, beserings en siektes), omgewing waarin die karakter grootgeword het, lewenservaringe en beskouinge waarmee die karakter te doen gekry het en wat tot sy of haar vorming bygedra het (Cohen, 1995:44).

In die filmteks, soos in die woordteks, ontstaan daar 'n vertelritme. In die geval van die *ellipsis* is dit waar 'n gebeurtenis verswyg word, met ander woorde geen verteltyd word in beslag geneem om die inligting aan die kyker mee te deel nie. 'n *Toneel* kom voor wanneer daar korrelasie is tussen die verteltyd en die werklike tyd. 'n *Opsomming* word verkry indien die verteltyd slegs 'n fraksie van die werklike tyd weergee (Brink, 1989:100-101).

2.5.1.3 Spesifieke karakteriseringstegnieke

2.5.1.3.1 Naamgewing

'n Naam het bepaalde voorspellings-, assosiasie- en allegoriese verwysingsmoontlikhede (Brink, 1989:30). 'n Naam kan ook sosiale en historiese inligting verskaf, verhoudinge tussen karakters weergee en inligting oor die karakter se verlede of voorkoms suggereer. Intertekstuele verwysings en simboliese verbande word ook deur benaming verkry (Brink, 1989:80; Smuts, 1975:30).

2.5.1.3.2 Dialoog/spraak

Spraak (dialoog en monoloog) as karakteriseringstegniek behels onder meer tiperende segspatrone, taaleienaardighede en streeksuitdrukings, maar kan ook 'n diepere onthulling van die karakter se wese bevat deur wat hy sê, suggereer of verswyg (Smuts, 1975:30). Deur die spraakstyl word 'n karakter geïndividualiseer en kan inligting oor sy agtergrond, woonplek, sosiale klas of beroep ook verstrekkend word (Greyling, 1999:144). Brink (1989:77) wys daarop dat die ontvanger omsigtig met die inligting moet omgaan, want 'n spreker is selde of ooit te vertrou wanneer hy oor homself praat.

2.5.1.3.3 Denke

Karakters se denke en gevoel word dikwels implisiet weergegee deur hul handeling, optrede, gesigsuitdrukings en voorkoms. Onuitgesproke gedagtes kan leidrade verskaf oor 'n karakter aangesien mense neig om om dikwels nie te praat oor dinge waaroor hulle diep voel nie (Brink, 1989:79).

In die filmteks is handeling en gesigsuitdrukings die belangrikste karakteropenbarende tegniek; waar die verbale die visuele oorheers, verkry die karakter nie geloofwaardigheid in die oë van die kyker nie (Gouws & Snyman, 1994:57).

2.5.1.3.4 Dade/handeling

Ten opsigte van handeling word onderskei tussen verskillende handelingskategorieë, waarvan veral vier herkenbaar is: nieverbale handeling, verbale handeling, gedagtes en gemoedsbeweging (Brink, 1989:50). Hiermee saam onderskei Rimmon-Kenan (1992:61) tussen eenmalige en gewoontehandeling. Waar eersgenoemde dinamiese aspekte van 'n karakter belig en dikwels 'n rol speel by die keerpunt in 'n verhaal, gee gewoontehandeling die stasiese/onveranderlike sy van die karakter weer. Handeling kan ook simboliese betekenis kry. Dit sluit aan by Bal (1986:98) se moontlike handeling (planne) en gerealiseerde handeling.

Swain (1990:148) waarsku dat die draaiboekskrywer moet waak teen oorbodige handeling – elke handeling van 'n karakter moet getoets word aan die noodsaaklikheid van karakterontwikkeling al dan nie.

2.5.1.3.5 Uiterlike voorkoms

Rimmon-Kenan (1992:65) beklemtoon die onderskeid tussen uiterlike kenmerke wat buite die karakter se beheer is, soos lengte, oogkleur en neusgrootte en dit wat wel deels deur die karakter bepaal word soos haarstyl en kleredrag. Cohen (1995:12), soos Rimmon-Kenan, beklemtoon dat kleredrag nie slegs 'n aanduiding van die karakter se persoonlikheid is nie, maar dit verskaf ook inligting oor sosiale stand en die historiese agtergrond van die karakter.

Card (1988:13) wys daarop dat liggaamlikheid en liggaamsbeweging van 'n karakter 'n belangrike rol speel in die persoonlikheidsvorming, verhoudinge, verlede en verwagtinge wat geskep word by die ontvanger.

2.5.1.3.6 Dit wat ander karakters sê

Karakters lewer voortdurend oor ander karakters kommentaar. Wisselende grade van objektiwiteit tot subjektiwiteit word gevind tussen feitlike stellings, ooggetuie-stellings, evaluerende stellings en stellings waarby persoonlike emosie betrokke is (Cohen, 1995:48). Ten einde die nuanses hier te begryp, moet die kyker oor 'n goeie begrip van sosiale verhoudinge beskik. Daar kan ook na Brink (1989:77) in dié verband verwys word. Volgens hom moet die ontvanger lig loop, want sulke mededelings werk altyd twee kante toe: dit mag iets onthul omtrent die karakter van wie gepraat word, maar dit mag minstens net soveel openbaar omtrent die karakter wat aan die woord is.

2.5.1.4 Karaktervestiging, -verandering en -ontwikkeling

Aan die begin van die film wil die filmmaker die kyker so gou moontlik op hoogte bring rakende die ruimte, tyd, die lewensomstandighede van die karakters en die verhouding waarin hulle tot mekaar staan; hierdie fase word die eksposisie of uiteensetting genoem (Bordwell & Thompson, 1993:73). Die opbou van die karakter is 'n aktiwiteit wat die leser, *in casu* die kyker, moet verrig (Brink, 1989:68).

Die kyker se eerste indrukke van die karakter moet korrek wees. Die karakter se optrede en gedrag later in die verhaal mag nie, sonder die nodige motivering, in stryd met die kyker se eerste indrukke wees nie (wat egter nie beteken dat 'n karakter nie verandering en ontwikkeling kan ondergaan nie). Konsekwentheid verhoog die karakter se geloofwaardigheid (Human, 1988:275).

Aangesien 'n kyker nie alle leidrade rakende 'n karakter onthou nie, moet die aanvanklike karakterbeeld deur verdere oordragetegnieke bevestig en versterk word. Deur herhaling (Bal, 1986:93) van sekere aspekte word 'n bepaalde beeld opgebou en verskerp. Wanneer verskillende eienskappe op verskillende wyses herhaal word, word 'n meer genuanseerde beeld van 'n karakter verkry as wanneer dieselfde eienskap telkens op dieselfde manier oorgedra word. Ten opsigte hiervan kan ook na Rimmon-Kenan (1992:120) se mening in hierdie verband verwys word, naamlik dat die kyker meer waarde heg aan inligting en houdings wat vroeg in die teks aangebied word.

'n Kombinasie van gegewens wat oënskynlik nie met mekaar verband hou nie, kan 'n karakterbeeld versterk. Dit staan bekend as akkumulاسie (Brink, 1989:82).

Deur karakters met mekaar of met hulself te vergelyk, kan eienskappe sterker beklemtoon word. In aansluiting hierby beklemtoon Rimmon-Kenan (1992:65) die analogie tussen name van verskillende karakters, tussen karakters onderling en tussen karakter en landskap. Deur karakters in dieselfde omstandighede uit te beeld, word die onderskeie karaktertrekke deur die ooreenkomste of die verskille in hul optrede beklemtoon (Brink, 1989:82).

Karakterontwikkeling beteken nie dat daar noodwendig karakterverandering moet wees nie. Karakterverandering kan egter die gevolg van die karakter se reaksie op sy omstandighede wees en sy waardesisteem kan daardeur verander word (Human, 1988:282).

Karakterontwikkeling vereis dat daar 'n versteuring in die lewe van die karakter moet wees, anders is daar nie 'n motief vir die handeling nie en is daar bloot net die uitbeelding van omstandighede (Human, 1988:283).

Volgens Human (1988:288) bereik karakterontwikkeling gewoonlik 'n hoogtepunt wanneer die karakter spontaan en instinktief in 'n krisissituasie moet optree.

2.5.1.5 Die beelding van 'n karakter ten opsigte van die tema

Die wisselwerking tussen karakterskepping en die intrige word ten beste deur die ontwikkeling van 'n sterk tema hanteer. Die filmmaker het 'n behoefte om met die kyker te kommunikeer en hy ontwikkel dus 'n tema waardeur 'n abstrakte lewensinsig oorgedra word. Die tema is nie 'n "boodskap" nie. Die filmmaker lewer nie self kommentaar op sy tema nie; hy laat die kyker toe om dit te doen. Die tema verleen egter 'n stewige konstruksie aan die draaiboek en dit voorsien 'n verwysingsraamwerk waardeur 'n die ontwikkeling van die karakters gerig word. Du Plooy (1984:74) verduidelik dat die tema op so 'n manier aangebied moet word dat dit nie net die aanvanklike belangstelling van die leser, *in casu* die kyker, prikkel nie, maar dit moet die leser stimuleer en sy belangstelling behou.

2.5.1.6 Die beelding van 'n karakter ten opsigte van sy lewens- en wêreldbeskouing

Greyling (1999:75) wys daarop dat elke persoon 'n bepaalde lewens- en wêreldbeskouing het wat onder meer gevorm word deur die tydgees, kulturele, sosiale en persoonlike agtergrond en religieuse oortuigings. Karakters kan beskou word as draers van die waardes in 'n verhaal, *in casu* film, of sekere karakters of 'n groep karakters kan verbind word met die verhaalvisie (Van der Westhuizen, 1997:82).

Alhoewel 'n leser, *in casu* die kyker, meestal onbewus is van die werklikheidsvisie wat in 'n teks gestalte kry, kan die skrywer, *in casu* die filmprodusent, doelbewus en bewustelik sekere oortuigings oordra (Greyling, 1999:63).

2.1.5.7 Samevatting

In die filmanalise is dit belangrik dat 'n bepaalde fokuspunt vooraf geïdentifiseer word. In hierdie ondersoek word gefokus op die identiteitsbeelding van die jeugkarakters. Die analise van die identiteitsbeelding en -ontwikkeling van die jeugkarakters impliseer dat aspekte van die narratologie (karakteriseringstegnieke) en filmteorie verreken en toegepas moet word met die bepaalde fokuspunt in gedagte.

AANTEKENING

¹ Wanneer die voornaamwoorde *hy*, *sy* of *hom* gebruik word, word die vroulike vorme hiervan ook deurgaans geïmpliseer.

HOOFSTUK 3

DIE ANALISE VAN DIE IDENTITEITSBEELDING VAN TWEE JEUGKARAKTERS IN DIE FILM *PALJAS*

3.1 INLEIDEND

Katinka Heyns se rolprent *Paljas* is reeds in 1998 uitgereik. Die draaiboek is geskryf deur Chris Barnard en die storie is treffend in sy eenvoud. Op die dorpie Toorwater - 'n simboliese naam - verpas 'n sirkustrein sy aansluiting en die lewe van die mense op Toorwater word onherroeplik verander.

Die hoofrol in die film word vertolk deur Marius Weyers. Volgens Heyns het haar man, Chris Barnard, die draaiboek geskryf met Weyers as hoofspeler in gedagte (Vermeulen, 1998:16). Weyers speel die rol van die vyf en veertigjarige stasiemeester, Hendrik MacDonald. Sy vrou, Katrien, word gespeel deur Aletta Bezuidenhout. Ellis Pearson vertolk die rol van die nar, Jan Ellis die jong vryer (Nollie), Liezel van der Merwe is Emma en Larry Leyden is Willem.

Die twee jeugkarakters wie se identiteitsbeelding vir die doel van hierdie studie geanaliseer word, is Willem en Emma. Willem is nege jaar oud en Emma is Willem se suster en negentien jaar oud. Die tydperk waarin die film afspeel, is die laat sestiger-, vroeë sewentigerjare (Kruger, 1998:50). Die ruimte waarin die film afspeel, is in die Uniondale-omgewing: meer spesifiek op 'n stasietjie genaamd Toorwater. Toorwater is 'n klein stasietjie wat werklik bestaan en deur Heyns ontdek is in haar soeke na 'n geskikte plek om die film te skiet (Kruger, 1998:52).

Elk van die twee jeugkarakters se identiteitsbeelding word geanaliseer aan die hand van tersaaklike inligting soos uiteengesit in die teoretiese begroning in Hoofstuk 2. Met dié inligting as vertrekpunt word elke jeugkarakter se ontwikkelingsfase en vlak van ontwikkeling binne die gegewe filmiese konteks geanaliseer. Die analise behels die verrekening van narratiewe elemente soos filmies gerepresenteer. Die analise het spesifiek ten doel om te fokus op die wyse waarop identiteitsbeelding plaasvind aan die hand van karakteriseringstegnieke in *Paljas*.

3.2 IDENTITEITSBEELDING VAN WILLEM MACDONALD

3.2.1 Tipe karakter

Willem MacDonald is 'n newekarakter in die film. Willem - en die paljas - bring speelsheid terug in Hendrik se lewe. Die verandering in Hendrik se lewe het 'n onmiskenbare invloed op die res

van die gesin se doen en late en ook op sy optrede teenoor ander in die gemeenskap. Vir die eerste keer erken Hendrik sy menswees en die sensitiwiteit van die mense om hom. Om mens te wees impliseer dat daar gepraat word: nie net oor onbenullighede nie, maar oor die dinge wat werklik saak maak in die lewe. Menswees impliseer ook kommunikasie, nie net in die vorm van praat nie, maar as 'n kontakmiddel in die vorm van spel en sensitiwiteit.

Alhoewel Willem slegs as 'n newekarakter in die film gereken word, is die volledigheid waarmee hy vir die kyker gebeeld word, van so aard dat die kyker die belangrikheid van Willem besef. Willem word nie as 'n stereotipe gebeeld nie, maar die kyker kan identifiseer en simpatiseer met die karakter van Willem MacDonald.

3.2.2 Verhouding van die karakterisering met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks

3.2.2.1 Karakterisering in verhouding tot die verteller

Die kamera, soos gebruik en gemanipuleer deur die regisseur, is sonder uitsondering die verteller in die beeldteks (Snyman, 1992:152). Met Katinka Heyns in die regisseurstoel word die simpatie wat sy vir Willem het, deurgaans kinematografies gebeeld. Die komposisie van onder andere die toneelplasing is verskeie kere so gedoen dat die kyker bewus raak van die kind se fisiese plek in die samestelling van die ouers se huweliksverhouding. Deur middel van parallelle redigering word die kyker daarvan bewus dat die seun by sy ma op die bed geslaap het en die pa op 'n ander enkelbed langs hulle (Barnard, 1998:5). Die kamera fokus op die pa waar hy besig is om koffie te drink en beweeg dan na die kind waar hy stilswyend besig is om aan sy koffie te drink. Die pa probeer 'n gesprek aanknoop, maar die kind reageer nie daarop nie. Die gesigsuitdrukking van die pa is sprekend van sy kommer oor sy seun se swye.

Die verteller maak die kyker dus met die aanvang van die film bewus van die kind en die disfunksionele huweliksverhouding van die ouers. Die kind neem fisies posisie in tussen die ouers. 'n Kind in die middelkinderjare se kognitiewe ontwikkeling is nog nie op die vlak om die abstrakte te interpreteer nie. Willem se ouers se verwyderdheid word dus konkreet gebeeld. Die toneelskikking is daarop gemik om die emosionele verwyderdheid wat daar tussen die man en vrou bestaan aan die kyker te beeld en die invloed wat dit op die kind tydens identiteitsontwikkeling het.

Die kind in dié film, Willem, ervaar nie sy ouers as 'n kommunikerende eenheid nie. Willem kan hom dus nie vergewis van die onderskeie geslagsrolle wat 'n man en vrou binne 'n huwelik

moet vertolk nie. 'n Beleving van dié aard het 'n ingrypende uitwerking op die identiteitsontwikkeling van 'n kind op hierdie ouderdom.

Die huweliksontevredenheid tussen Hendrik en Katrien sytel nie net deur na die mense die naaste aan hulle nie, maar ook na die kyker. Die selfsugtigheid waarmee hul ander by hul konflik betrek, word baie effektief gebeeld. Dit is aktualiteit: mense in konflik raak so betrokke daarby dat die verleentheid wat dit aan omstanders en ander betrokkenes besorg, heeltemaal by hulle verbygaan.

Hendrik en Katrien "bestuur" nie hul konfliksituasie nie. Skerp woorde word na mekaar gemik en dit veroorsaak meer verwoesting as wat hulle besef. In die egosentriese wyse waarop hulle hul verskille besleg, word die sensitiwiteit van die mense die naaste aan hulle nie in aanmerking geneem nie. Die kyker word net gekonfronteer met enkele van hul woordgevegte, maar Willem word voortdurend daaraan blootgestel en 'n toneel waar Hendrik, Katrien, Emma en Willem om die tafel by lamplig sit, word die gesin as kommunikerende geheel deur middel van 'n mediums-koot aan die kyker gebeeld. Dit is egter van korte duur, want Katrien en Hendrik raak in 'n hewige woordewisseling betrokke. Die stemtoon van die twee karakters is hoog en die intensie daarvan is duidelik: Katrien kraak haar man - Willem se pa - af. Volgens haar was sy dom om met Hendrik te trou. Hy was dus 'n slegte keuse. Willem se pa is nie goed genoeg vir sy ma nie. 'n Kind wil nie die rusies van sy ouers aanhoor nie. Dit gee aanleiding daartoe dat sy verhouding met sy ouers vertroebel, want onbewustelik verwag hulle van hom om kant te kies. Dit dra ook daartoe by dat hy nie tydens identiteitsontwikkeling leer om rusies op 'n beskaafde wyse te besleg nie.

Die tye wanneer Hendrik en Katrien nie in verbale konflik betrokke is nie, is die ruimte so gelaai met disfunksionaliteit dat daar geen manier is waarop Willem uit die situasie kan ontsnap nie. Die karakters word, binne die huis, gebeeld binne 'n ruimte wat donker en neerdrakkend deur die kyker ervaar word. Die buitekant is weer verwaarloos: sprekend van lusteloosheid en ongemotiveerdheid. Die wyse waarop Willem poog om te ontsnap uit die situasie, is om sy eie bestaan te probeer ignoreer deur op te hou praat. Hy raak uitdrukkingloos: verbaal en nieverbaal.

Die filmmaker het die kyker met 'n spesifieke doel betrek as medestruktuurder van inligting in die film. Die kyker is nie net 'n passiewe ontvanger nie, maar begin hom ook self spieël in die situasie van die MacDonalds. Een van die karakters se beelding maak dalk aanspraak op die kyker se gewete of simpatie. Die bydrae wat die kyker as medestruktuurder van inligting lewer, is aan verskeie veranderlikes onderworpe. Nie net is geslag hier 'n bepalende faktor nie, maar ook faktore soos ouderdom, ervaring en lewens- en wêreldbeskouing.

3.2.2.2 Die karakter in verhouding tot ander karakters

Willem se verhouding met ander karakters bring verskillende karaktereienskappe van hom na vore. Verhoudinge waarop hoofsaaklik in die analise gefokus word, is die verhouding wat Willem met sy ouers het en die verhouding met Manuel. Elk van die verhoudinge verteenwoordig 'n emosionele leefwêreld van Willem. Die verhouding met sy ouers is verteenwoordigend van die realiteit en die verhouding met Manuel is dit waarna Willem smag.

Elk van Willem se ouers maak op sy of haar beurt bemoëienis met hom. Dit is duidelik dat Katrien en Hendrik lief is vir Willem. Die wyse waarop Katrien en Hendrik met Willem praat en teenoor hom optree, is vir die kyker 'n duidelike weerspieëling daarvan. In hierdie fase het die ouer se persoonlikheid 'n ingrypende invloed op die ontwikkeling van die kind. Van groot belang is die funksionering van elke ouer as deel van 'n eenheid (huwelik) wat die kind die geleentheid bied om hom te vergewis van die rol wat 'n man en vrou binne die huwelik moet vervul. In die reeks tonele waar daar laatmiddag na plate op die stoep geluister word, word die kyker bewus van Willem se houding jeens sy pa, Hendrik. Parallele redigering bring mee dat Willem eers alleen saam met sy pa en Nollie buite voorgestel word en daarna saam met sy ma, Katrien, in die huis. Aanvanklik word gefokus op Nollie en Hendrik waar hulle na plate luister en Hendrik begin gesels oor die verlede. Hendrik se gesigsuitdrukking word met 'n mediumskoot op skouerhoogte gebeeld sodat sy liggaamstaal en gesigsuitdrukkings vir die kyker duidelik waarneembaar is. Met heimwee wonder hy oor verre lande. Die kamera volg Hendrik se oë waar hy na Willem kyk wat stilswyend na Hendrik en Nollie se gepraat luister. Vanuit 'n hoë hoek word daar op Willem gefokus en dan ingezoem op sy gesig. Die beligting is natuurlik en die kleur van Willem se klere is vaal en dof. Willem smelt saam met die ruimte waarin hy hom bevind. Na aanleiding van dit wat Willem gehoor het, kan hy die afleiding maak dat sy pa nie gelukkig is nie. Willem se kognitiewe ontwikkeling is op die vlak waar hy oor die vermoë beskik om analities te dink: Hoekom is sy pa ongelukkig en ongemotiveerd? Eers wanneer daar 'n opdrag aan Willem gegee word, word die kyker regtig bewus van hom. Die komposisie van dié toneel en die voorafgaande dialoog tussen Hendrik en Nollie versterk mekaar in dié opsig dat beide die onvervuldheid van die kommunikatiewe verteenwoordig. Die agtergrond waarteen Hendrik en sy geselskap gebeeld word, is verwaarloos en 'n stukkende fiets en ou motor word waargeneem. Beide die motor en die fiets is tekens van die kommunikasiekode in die film. Buiten die dialoog luister Nollie en Hendrik na plate. Die liedere op die plate is liefdesliedere en verteenwoordigend van 'n vroeëre fase in Hendrik en Katrien se lewens.

Willem word gestuur om koffie te gaan vra en om vir Emma te gaan roep. Emma beduie dat hy vir hul pa moet sê dat sy geloop het. Willem gehoorsaam Emma se opdrag. Vir 'n kind in

hierdie ontwikkelingsfase is dit belangrik om iemand anders se behoeftes te bevredig of om 'n beloning te kry. Dié optrede van Willem is dus vreemd, maar kan daarop dui dat hy sy pa se gesagsrol ondermyn en dat hy met objektiewe oordeel al geluister het na sy pa se praatjies en daarvolgens nie sy pa se rol met die nodige respek aanvaar nie. Dit is baie belangrik dat 'n seun op hierdie ouderdom sy pa se rol en optrede moet kan vertolk en inkorporeer in sy eie identiteitsverwerwingsproses. Indien dit nie gebeur nie, ervaar die seun sy pa as die swakkere van die huwelikseenheid en sal sy optrede as volwassene dalk ook kenmerke van dié aard toon. Dit bemoeilik ook sy rol in die sosialiseringproses en in die verhouding met ander lede van sy portuurgroep.

In talle tonele word die verhouding tussen Willem en sy ma in 'n "gespreksituasie" gebeeld. In een van hierdie tonele is die kamera die fokalisator en 'n mediumskoot, op skouerhoogte, word van Willem en Katrien van die kant af aan die kyker gewys. Willem staan regoor Katrien met die tafel tussen hulle. Beide karakters leun effe vorentoe. Katrien kyk Willem in die oë terwyl sy met hom praat. Katrien se stemtoon is rustig en die kyker kan binne die stilte hoor dat sy met liefde en deernis met Willem praat en seker maak dat sy sy boodskap duidelik ontvang. Willem se reaksie teenoor sy ma is ook meer gunstig as teenoor sy pa. Hy lag as hy met haar praat en daar is 'n duidelike band tussen die ma en seun. Die toneel word teen 'n agtergrond geskiet wat die armoedige ruimte binne die huis verklap, maar wat opvallend is, is dat die huis met sorg verfraai word. Prente teen die muur is eenvoudig, maar daar! Dit is die ruimte waarbinne die kind sy ma beleef: heeltemal teenstrydig met die ruimte waarmee hy sy pa assosieer. Willem se ma het dus 'n positiewer invloed op sy identiteitsontwikkeling in hierdie stadium van sy lewe. Uit die toneel word die kyker se vermoede finaal bevestig dat Willem nie kan praat nie. Vir 'n kind in die middelkinderjare is taalverwerwing 'n integrale deel van sy kognitiewe ontwikkeling. Indien dit nie na wense verloop nie, kan dit baie stremmend wees ten opsigte van sy taalontwikkeling.

Vir Willem was die koms van die sirkustrein nie net 'n eienaardigheid nie, maar die nar het vir hom verlossing gebring. Die verlossing het nie net vir Willem aangeraak nie, maar uitgekring na die ander gesinslede ook. 'n Moontlike afleiding is dat die naamgewing van die nar reeds 'n vooruitwysing is na die verandering en verlossing wat dit in die lewens van die MacDonalds en dan spesifiek dié van Willem sou meebring. Volgens Van der Westhuizen (1993:78) is die mens voortdurend besig om sy eie reddende mitiese figure te skep. Manuel kan 'n implisiete afskaduwing van Christus wees. Nie net het Manuel weer sin aan die lewe van die MacDonalds kom gee nie, maar is hy ook 'n tipe verlossingsfiguur, soortgelyk aan Jesus, waaraan die wedergebore mens deurentyd vashou.

Willem is 'n kind van nege jaar. Tiperend van 'n kind in dié fase is dat hy meer en meer tyd begin verwyd tussen kinders van sy eie portuur. Willem is 'n alleenkind. Nie net is hy geïsoleerd weens die plek waar hulle woon nie, maar ook vanweë die feit dat hy nie praat nie. Hy woon ook nie Sondagskoolklasse by nie - dit kan afgelei word uit die gesprek later in die film tussen sy ouers en die predikant. Manuel is die maat na wie Willem gesmag het. Dit is nie net 'n nar wat hom vermaak met toertjies nie; Manuel se teenwoordigheid kompenseer vir Willem se eensaamheid. Manuel is die karakter by wie hy emosionele ondersteuning kry; hy vermaak Willem en laat hom lag met spel en hy is die maat wat Willem onvoorwaardelik aanvaar. Manuel neem dus in Willem se lewe die plek van 'n ma, 'n pa en die plek van die portuurgroep in.

Die eerste ontmoeting tussen Manuel en Willem is 'n medium nabyskoot waarin Willem gebeeld word waar hy onder 'n turksvybos sit en mymer. Willem kyk die volgende oomblik op en die kamera volg sy oog sodat die kyker gelei word in die rigting waarin hy kyk. Omdat Willem se gesig die hele raam vul, is die kyker intens bewus van die feit dat sy aandag deur iets anders getrek word. Met 'n lae skoot neem die kyker deur Willem se oë die nar waar wat oor die bult kom. Met die fokalisasieverandering word die intensiteit van die beleving beklemtoon. In die film is die kostumering nie net karakteriserend nie; dit dra ook by tot die ontwikkeling van betekenisgewing met betrekking tot die tema. Dit is belangrik dat die kyker in dié stadium let op Willem se kleredrag. Dit is vaal en skakeer in by die omgewing. Die kind is nie net deel van die ruimte nie, maar sy hele bestaan word trouens voorgeskryf deur die ruimte waarin hy hom elke dag bevind. Later verander Willem se kleredrag en die verandering is as gevolg van die speelsheid wat Manuel in sy lewe bewerkstellig. Manuel dra dus by tot die ontwikkeling van 'n besondere faset van Willem se identiteit: sy kreatiwiteit. Willem is 'n voorbeeld van 'n seun wat hou van die kreatiewe: musiek, teken, toertjies ... en daar is niks boos daaraan om so te wees nie. Die klank in die twee tonele waarna verwys word, is baie belangrik. In die agtergrond (niediëgeties) speel sirkusmusiek wat die kyker voorsien van inligting: dat die ontmoeting wat gaan plaasvind, harmonie gaan teweegbring soos die gevoel wat die musiek by die kyker tuisbring. Die kyker bly deurgaans op hoogte van beide karakters met die gebruik van parallelle redigering. Opvallend is dat die nar deurgaans sy masker op het. Die nargesig kan dus gesien word as 'n teken binne die kommunikasiekode wat so duidelik voorop gestel word in die film. Dit gaan nie hier oor die karakter spesifiek nie, maar oor die saak wat die karakter kommunikeer, naamlik speelsheid en gemoedelikheid.

Willem is deeglik bewus van sy pa se siening dat die onbekende, sover moontlik, vermy moet word. Met enigiets of iemand wat anders is of afwyk van die norm, soos voorgeskryf deur die sameleving, moet weggedoen word. Hy swyg oor die nar in die skuur omdat hy weet sy pa sal die teenwoordigheid van die nar afkeur. Sy pa sal die teenwoordigheid van die nar net so

bedreigend ervaar as die teenwoordigheid van die sirkustrein. In dié verband kan verwys word na die toneel waarin Willem deur middel van parallelle redigering voor die venster gebeeld word, en wat opgevolg word deur 'n medium nabyskoot waar sy pa, ma en Katrien om die tafel sit. 'n Nabyskoot van Willem vanuit skouerhoogte gee die kyker die geleentheid om die emosies van die kind duidelik waar te neem. Die plasing van die kind se gesig, in die middel van die raam, gee ook daartoe aanleiding dat die kyker direk met die gesig kennis maak. Daar word van blou ateljeebeligting gebruik gemaak wat 'n simboliese waarde aan die komposisie verleen: die romantiek van dit wat Willem waarneem en waaroor hy fantaseer, word versterk deur die kleurgebruik. Willem geniet dit wat hy waarneem, maar 'n skril roep van Hendrik maak dat hy vinnig van die venster af padgee. Willem gehoorsaam die opdrag van Hendrik omdat hy op die vlak van ontwikkeling is waar hy konflik wil vermy.

Die invloed van die verhoudinge met die verskillende karakters is duidelik waarneembaar in Willem se handeling en gesigsuitdrukkings. Deur die versoening van die twee wêreldes (verteenvoerdig deur die karakters na wie verwys is) waarin Willem verdeeld is, word konflik uit die weg geruim en word 'n ander Willem aan die kyker gebeeld: 'n Willem wat lag en vrolik is en wat met sy nuwe vriend kan speel. Aan die einde van die film word 'n verskoot van Willem, Hendrik en Manuel gegee waar hulle drie op 'n karretjie op die spoor aangery kom. Die komposisie van die toneel is van so 'n aard dat die kyker nie elke karakter se gesigsuitdrukking individueel kan waarneem nie, maar die geheelbeeld dra die boodskap van vreugde en pret oor aan die kyker: drie persone op een treintjie in die spel. Tydens identiteitsverwerwing is dit baie belangrik dat die kind die ouer moet beleef as 'n persoon wat spel op 'n verantwoordelike wyse kan hanteer. Die stereotiepe siening dat die ouer altyd 'n streng gesagsfiguur moet wees, dryf dikwels eerder 'n wig in tussen ouer en kind. Spel bring ouer en kind nader aan mekaar en het tot gevolg dat sterk vertrouensverhoudinge en kameraadskap tussen die partye ontstaan.

3.2.2.3 Karakterisering in verhouding tot gebeure

Bordwell en Thompson (1993:73) maak 'n duidelike stelling met die volgende woorde: " A film does not start, it begins. The opening provides a basis for what is to come and integrates us into the narrative." Die aanvang van 'n film staan ook bekend as die eksposisie (Bordwell & Thompson, 1993:73). In die eksposisie van dié onderhewige film word die kyker in hooftrekke ingelig oor hoe een dag in die lewens van die MacDonald-gesin verloop.

Aanvanklik is dit nie vir die kyker duidelik wat die oorsaak van die handeling, soos gebeeld in die eksposisie is, nie. Soos die inligting in die film aan die kyker ontplooi word, word die gebeure duidelik wat die handeling vooraf gaan. Willem se ma en pa het met verloop van tyd

vervreem geraak van mekaar. Die vervreemding kan hoofsaaklik toegeskryf word aan die gebrek aan effektiewe kommunikasie. Die situasie het 'n remmende uitwerking op Willem se interpersoonlike verhoudinge en sy identiteitsontwikkeling gehad. Die karakter wat dus aan die kyker in die eksposisie gebeeld word, is 'n produk van gebeure waarvoor hy nie werklik beheer gehad het of het nie. Dit het aanleiding daartoe gegee dat hy nie meer praat nie - 'n psigologiese toestand bekend as selektiewe mutisme. Die suksesvolste wyse van normatiewe onderrig is geleë in die voorlewing van sy opvoeders. Die kind modelleer sy gedrag aan die hand van sy opvoeders. Willem het sy ouers nie as 'n kommunikatiewe eenheid ervaar nie en daarom het dit 'n invloed gehad op sy eie spraak. Willem word gebeeld waar hy by sy ma slaap. Hy doen dit nie uit vrye wil nie, maar hy word deur sy ma gemanipuleer om by haar te slaap sodat die pa weerhou kan word van enige fisiese toenadering wat die seksuele ook impliseer. Hy word dus as speelbal gebruik en moet voortdurend die ongemaklike situasie hanteer wanneer sy pa vra of hy nie vanaand in sy "eie bed wil slaap nie". Weens Willem se gebrekkige kommunikasie het hy nie effektiewe interpersoonlike verhoudinge met ander lede van sy portuurgroep nie. Hy bevind hom in 'n geïsoleerde ruimte vanweë die ligging van sy pa se werkplek en moontlik ook vanweë hul finansiële status. Ironies genoeg is die oorsaak van die situasie die disfunksionele verhouding tussen sy ouers. Die situasie dra daartoe by dat die kyker Willem as 'n geïsoleerde karakter beleef.

Willem se optrede as gevolg van gebeure na die eksposisie, kan duidelik in konteks met sy identiteitsbeelding geplaas word. Die sirkustrein vul die leemte in Willem se lewe. Aanvanklik kan die seun se hunkering na die samesyn en vrolikheid van die sirkusmense net afgelei word uit sy denke soos gebeeld deur nabyskote van sy gesigsuitdrukings, maar soos wat hy toenemend betrokke raak by Manuel, word Willem aan die kyker gebeeld as 'n karakter wat stadig besig is om die verlies in sy lewe te herwin. Die koms van die sirkustrein is duidelik 'n dinamiese gebeurtenis, 'n gebeurtenis wat daartoe aanleiding gee dat die situasie op Toorwater onomkeerbaar gaan verander. Hier word na Manuel en Willem se heel eerste verwys. 'n Medium skouerskoot van Manuel en Willem toon hoe die twee karakters naderby kennis maak. Daar word op elke karakter afsonderlik ingezoem om hul emosies van nader te toon. 'n Nabyskoot van Willem beeld 'n Willem wat die teenwoordigheid en spel van Manuel baie geniet. Die beligting in die toneel is natuurlik, maar opvallend is die blou hempie wat Willem aan het (blou kan in hierdie konteks die atmosfeer in 'n sirkusarena suggereer). Die agtergrond is die vervalle skuur en die musiek is nediëgeties van aard: trekklaviermusiek wat bydra tot die atmosfeer. Willem skryf sy naam op die muur vir Manuel. Skrif is 'n teken van kommunikasie as deel van die filmiese kommunikasiekode. Voortaan is daar 'n duidelike verandering in Willem se gesigsuitdrukings. Hy is vrolik en kyk met belangstelling en aandag na die toertjies wat Manuel hom wys.

Dit is ironies dat die oorsaak van die koms van die sirkustrein toegeskryf kan word aan swak kommunikasie, omdat die gevolge van die trein se aankoms meebring dat daar behoorlik gekommunikeer gaan word op Toorwater. Tog kan juis dít daarop dui dat die mens voortdurend ingestel moet wees op die verrassingselement in die lewe.

Die nabyskoot van Willem se gesigsuitdrukking wanneer hy Manuel oor die bult sien aankom, is tekenend van iemand wat baie verwonderd en verward is. Die verwagting ontstaan by die kyker dat Willem nie ontvanklik sal wees vir Manuel se toenadering nie. Hy maak nie kennis met Manuel nie, maar met Manuel se spel. Dit is die lokaas. 'n Duidelike verband kan tussen die gebeure, Willem en die hedendaagse jong kind getrek word; so dra die gebeure by tot die universele betekenis van die film. Ouers bied hulle kinders dit wat hulle dink nodig is. Hulle word gewaarsku teen dit wat gevaar inhou en die onbekende. Die hedendaagse kind, net soos Willem, het dieselfde honger na spel, en die behoefte aan spel word allesoorheersend in sy lewe. In die proses gee die behoefte aan spel daartoe aanleiding dat hy onbewustelik betrokke raak by dit wat aanleiding gee tot sy ondergang. Ongelukkig is almal wat met kinders "speel", nie so gaaf soos Manuel om hulle weer huis toe te dwing nie.

Manuel se teenwoordigheid en aandag gee daartoe aanleiding dat Willem ook gereken voel. Meteens is daar mense wat aandag aan hom gee omdat hy hulle met toertjies kan vermaak. 'n Duidelike selfversekerheid is by Willem waar te neem wanneer hy ander kan vermaak met sy toertjies. Vir 'n keer ervaar hy dat hy werklik sigbaar is en dat hy 'n deel van hom kan beeld wat ander werklik laat kennis neem van die stomme Willem McDonald. Die mise-en-scène van die toneel waar Manuel en Willem die eerste keer ontmoet, is baie belangrik. Fokalisasie in dié geval word deur die kamera hanteer sodat die kyker die gevoel kry dat hy die toneel as 'n buitestander waarneem. 'n Geslote kring word deur spel bewerkstellig. Willem dien voortaan nie meer net die doel van boodskapper van een ouer na die ander een nie. Die speelsheid en vrolikheid van Manuel het 'n vrolikheid in Willem ontketen. Waar hy aanvanklik as emosielose kind gebeeld is, word sy beleving van emosies meer opvallend en intens gebeeld. Willem se hartseer en vrolikheid word voortaan duidelik sigbaar uitgeleef. Willem se vriendskap met Manuel gee aanleiding tot groter selfkennis by Willem. Dit bied ook aan hom die geleentheid om nuwe gedrag en vaardighede aan te leer. Nabyskote en mediumskote word gebruik om die kyker te laat deel in Willem se belevinge. Hy huil dat die trane loop na 'n hewige uitval wat sy ma en pa gehad het, maar die vreugde van sy ouers se nuutgevonde geluk is ook duidelik waarneembaar in die vorm van 'n ry skitterwit tande.

Die gebeurtenis wat die ingrypendste verandering in Willem se lewe het, is dat hy weer begin praat. Hendrik dring toenemend daarop aan dat Willem hom moet vertel wie hom al die toertjies leer. Die atmosfeer by die huis is nou, as gevolg van die toertjies, al so dat Willem

meer selfversekerd voel in die teenwoordigheid van sy ouers, meer spesifiek sy pa. Willem besluit om die gesin te gaan wys wie die een is wat hom al die toertjies leer. Met hul aankoms by die ou skuur is Manuel nie daar nie, en dit ontlok by Willem 'n reaksie van paniek. Die gevolg van die reaksie gee daartoe aanleiding dat Willem hard en duidelik "Manuell!" skree. Dit is sy eerste woord na 'n stilte van twee jaar. Willem se optrede is tiperend van 'n kind se normatiewe ontwikkeling in die fase van die middelkinderjare. Die kind evalueer persone se gedrag op grond van die gevolge daarvan. Willem het waargeneem dat sy toertjies samesyn en vreugde ontlok, en daarom het hy dit aangewend as wyse van manipulering. Willem se besluit om die gesin aan Manuel voor te stel dui daarop dat die vertrouensverhouding tussen Willem en die ander lede van die gesin weer begin vorm aanneem. Hy is nie meer bang om sy speelplek te openbaar nie.

Die aand na die gebeure in die ou skuur wou die res van die gesin en Nollie opsetlik spraak ontlok by Willem. Aan tafel is daarop gekonsentreer om elke voorwerp op die tafel te benoem, en opdragte is spesifiek en duidelik uitgespreek. Die hele situasie aan tafel is niks anders as spel nie – maar 'n negatiewe vorm van spel: voorgee en onnatuurlike, bewuste interaksie. Die afwesigheid van enige klank behalwe dialoog is baie funksioneel in dié toneel. Die gesigsuitdrukking van elke karakter aan tafel is duidelik waarneembaar, want die afgagting op elkeen se gesig is duidelik om te sien hoe Willem gaan reageer. Die beligting verhelder net die deel van die ruimte waarin die karakters hulle bevind. Die agtergrond is donker en kommunikeer duidelik nie met die voorgrond in dié stadium nie.

Die spel het die gewenste uitwerking, maar tog op 'n vreemde manier en glad nie soos die ander verwag het nie. Een van die belangrikste tonele in die film is dié wanneer Willem van die etenstafel af opstaan en die klavier oopmaak, dan terug kom tafel toe en Emma klavier toe neem en sê: "Speel." Terwyl Willem na dié klavier toe beweeg, verander die fokalisasie deur Willem na die van die karakters aan die tafel. Deur middel van parallelle redigering kan die kyker om die beurt na die persone om die tafel kyk en na Willem en Emma voor die klavier. Deur die fokalisasieverandering word die intense beleving waarmee hulle die vreemde optrede van Willem dophou, ook deur die kyker beleef. Die komposisie van die toneel waar Emma en Willem by die klavier staan, is veelseggend. Die klavier is tussen Emma en Willem geposisioneer. Willem staan aan die linkerkant van die klavier met Emma voor die klavier. Die klawers van die klavier is egter duidelik sigbaar en die hoofokuspunt van die toneel. 'n Nabyskoot van Willem volg waar hy sy kop draai en na sy ouers kyk. Die boodskap is dat hulle moet nader staan, nader staan nie om na Emma se spel te luister nie, maar om te deel in die opwinding van die spel.

Terwyl Emma speel, beweeg eers Hendrik nader na die klavier toe en dan Katrien. Nollie bly aan tafel sit. Hendrik sit sy arm om Willem. Die beelding van die gesin om die klavier, terwyl Emma speel, is simbolies van die spel wat weer die gesin saamgesnoer het en Willem wat erkenning kry vir sy leeuendeel in die proses. Die beligting in die huis is nog dieselfde: dit voldoen aan die kyker se verwagting. Fokus word net geplaas op die karakters wat belig moet word sodat die kyker se oog gelei kan word.

Twee gebeure wat 'n verband toon en parallel geplaas kan word, is die ontmoeting tussen Manuel en Willem en 'n latere skoot waar die "ontmoeting" van Willem en Manuel weer gebeeld word. Die eerste gebeurtenis is waar Manuel en die olifant stadig besig is om Willem te nader. Die gebeurtenis is 'n simboliese nader beweeg van twee wêreld. Tydens die gebeurtenis word Willem toenemend deel van Manuel se wêreld; Willem sit op die olifant en word vervoer na Manuel se wêreld. Uit dié gebeurtenis kan Willem se ontvanklikheid vir spel afgelei word. Die tweede gebeurtenis waarna verwys word, is byna aan die einde van die verhaal in die film. Twee wêreld is weer besig om nader aan mekaar te beweeg. Verteenwoordigend van die twee wêreld is Willem in sy narpak en Manuel in sy narpak wat aangehardloop kom na mekaar toe met die twee spoorstawe van die spoorlyn aan weerskante van elk van die twee karakters. Die treinspoor is hier 'n indeksikale verwysing na kommunikasie en verbinding. 'n Duidelike groei in die verhouding tussen Manuel en Willem kan waargeneem word. Nie net het Willem Manuel se wêreld leer ken nie, maar daar is 'n desperaatheid in sy optrede waarneembaar wat daarop dui dat hy nie vir Manuel wil verloor nie. Die sterk emosionele band tussen Willem en Manuel het ontstaan vanweë die afwesigheid van vriende en die swak band tussen hom en sy ouers. Manuel word raakgeskiet, maar die gevolge is nie noodlottig nie. Vir 'n oomblik kan die kyker moontlik dink dat Manuel en Willem se afskeid op dieselfde wyse gaan plaasvind as hul ontmoeting. Dié keer word Manuel weggedra om fisies deel te word van die MacDonald-leefruimte en die "olifant" is, simbolies gesproke, niemand anders as Hendrik MacDonald nie... Die olifant het vir Willem ingedra in die speelwêreld van Manuel. Hendrik dra vir Manuel na die leefwêreld van die MacDonalds. Simbolies van die verandering in Hendrik se karakter is die geweer wat hy vir Jan Mol gooi. Hy tel vir Manuel op en stap tussen die ander molle van die gemeenskap deur – dié wat "ondergronds" gaan en agterbaks lewe. Die kyker beleef 'n Hendrik wat na die kamera toe aangestap kom, 'n Hendrik wat besef dat hy net soveel reg het om sy kop op te tel. Jy hoef nie altyd te kruip voor die samelewing nie: dit is elke mens se reg om aanspraak te maak op 'n plek in die samelewing.

Tomaselli (1997:1) heg 'n politiese konnotasie aan Manuel wat weggedra word deur Hendrik. Hy bring dit in verband met Hector Petersen wat op dieselfde wyse na die kamera gedra is. Aanvanklik klink die vergelyking vergesog, maar in tydskrifonderhoude met Katinka Heyns laat

glip sy dat *Paljas* raakpunte met 'n vorige politieke bedeling in die Suid-Afrikaanse geskiedenis het.

Ná Jan Mol se kopskoot, wat toe darem nie 'n doodskoot was nie, word Manuel aan huis van Hendrik en Katrien versorg. Op so 'n wyse word die gewone van die ongewone onderskei. Manuel is mens. Katrien moet hom help versorg en Hendrik moet sy baard vir hom skeer. Alledaagse handeling wat ongewone mense ook maar moet doen. Die ou Hendrik sou nie geduld het dat sy seun 'n narpak aantrek nie, ook nie dat hy hom soos 'n nar besmeer met vroumensgoed nie.

3.2.2.4 Die karakter in verhouding met ruimte

'n Duidelike verband tussen die karakterbeelding van Willem en die ruimtebeelding kan waargeneem word. Ruimte word nie net gebruik om die gebeure te situeer nie, maar ook om die atmosfeer en stemming te vestig. Die filmmaker kan van kameraskote, klank en beligting gebruik maak om die ruimte so saam te stel dat dit bepalend is ten opsigte van karakterbeelding. Om werklik die ruimtebeelding en die invloed daarvan op die karakterbeelding van Willem te verstaan, is dit nodig om van ander bepalende narratiewe aspekte kennis te neem.

'n Dun skyfie maan is die eerste voorwerp waarop gefokus word. Ver in die agtergrond begin die stoomgeluid van 'n trein wat nader beweeg. Stadig vul die bewegende trein die skerm van links na regs en beweeg verby. Vervolgens word daar gefokus op 'n enkelbed en 'n vrou wat agter 'n kind se rug lê en slaap. Nadat die vrou opgestaan het en vir elk van die gesinslede 'n beker koffie gemaak en gegee het, word die kyker bewus van 'n man wat op 'n enkelbed langs dié van die vrou en kind geslaap het. Die kind sit met sy voorkant na die man gedraai, besig om sy koffie te drink. Die man sê "Môre, Willem", maar die kind drink net sy koffie verder sonder om enige reaksie te toon. Deurgaans is die beligting in die huis baie dof.

Met dié gegewe is dit vir die kyker moontlik om vanuit geïmpliseerde inligting sekere gevolgtrekkings te maak. Die mense in die huis woon langs 'n treinspoor. Op sekere tye kom treine verby op pad na 'n bestemming. Die man en vrou slaap elk in 'n afsonderlike bed, maar of hulle 'n egpaar is, kan die kyker nog nie vasstel nie. Wat wel vreemd is, is die seun wat by die vrou slaap en nie reageer op die oggendgroet van die man nie. Die seun is nie meer klein nie. Die stilte waarin die geheel gehul is, is tekenend daarvan dat die mense hul op 'n afgeleë plek bevind. Afgesien van die treingeluid en 'n hoenderhaan, is net die stilte van die dagbreek hoorbaar. Die funksie van die klanke is dus hoofsaaklik daarop gerig om die kyker leiding te gee ten opsigte van die vestiging van 'n spesifieke ruimte. Die swak lig veroorsaak nie net dat

die karakters van mekaar geïsoleer is nie, maar selfs die kyker kry die gevoel dat hy nie kontak maak met die karakters nie: totale isolasie van almal. Hendrik se gesig word duidelik belig, want hy is die man wat – soos later duidelik sal word – gesien mag word.

Die plasing van die drie karakters in die ruimte is veelseggend: Katrien agter (onderdanige vrou-tjie), Willem in die middel (skans tussen ma en pa) en Hendrik wat voor loop (die plek van 'n man in die gemeenskap). Nie ver van die huis af nie, loop die treinspoor verby. Langs die treinspoor is 'n klein geboutjie wat blyk 'n stasie te wees. Deur diamantvormige ogiesdraad word die naam van die stasie vir die kyker gewys: Toorwater. Die beelding van die naam van die stasie sluit ook die beelding van garingboomblaaie op die agtergrond in. Die plant kom veral voor in gebiede wat baie droog is. Die naambord en die plasing daarvan in die ruimte vorm 'n duidelike kontras wat op 'n filmiese wyse aan die kyker gebeeld word. Voor in die erf staan 'n ou motor wat duidelik nie in 'n werkende toestand is nie, en die huis is omhein met 'n stukkende draadheining.

'n Entjie agter Hendrik is die seun op 'n drafstap op pad na die bushalte. Hy is geklee in 'n wit hemp en 'n grys kortbroek: tradisioneel die skooldrag van Suid-Afrikaanse skole. Die derde persoon wat streep in die rigting van die stasie, is Katrien. Uit haar woorde "Onthou om jou pa te groet..." begin die inligting stadig duidelik word vir die kyker. Die gebruik van die woord "jou" is 'n aanduiding van die afstand (fisies en psigies) tussen die twee karakters, Hendrik en Katrien.

Die beligting in die toneel is natuurlik, maar die kleuraanwending kan as gedesatureerd tipeer word. Verwaarlosing is oral waarneembaar soos die kyker se oog gelei word. Die verwaarlosing is nie net tiperend van die mense se finansiële status nie, maar ook van 'n ongemotiveerdheid om betrokke te raak by die ruimte waarin hulle hul bevind. Die atmosfeer in die huis is koud in teenstelling met die hitte van die Karoo: menslike warmte ontbreek. Die beeld wat die kyker van bo-af kry van die gesin se huis, die stasie en die plasing van die verskillende voorwerpe binne die ruimte, maak die kyker bewus van die gesin se geïsoleerdheid ten opsigte van ander mense.

Die afwesigheid van elektriese lig in die huis dui daarop dat die mense óf baie arm is óf dat daar waar hulle woon nog nie elektrisiteit is nie; ook 'n aanduiding daarvan dat die stasietjie ver van die normale en die veronderstelde is. Soos afgelei uit 2.4.1.2, lewer die ruimte in dié geval definitiewe kommentaar. Buiten dat 'n spesifieke tyd van die dag geïmpliseer word deur die ruimteopstelling, spreek die ruimte ook van 'n psigologiese gedepriveerdheid.

Nie een van die karakters, soos uitgebeeld in die eksposisie, se handeling se spreek van vitaliteit nie. Selfs vroegoggend lyk die karakters al lewensmoeg. Hulle is vasgevang in 'n ruimte wat geen verrassings inhou nie, 'n ruimte waar geen vrolikheid is nie; selfs die voëltjie in die koutjie piep mismoedig. Alle dae is dieselfde. Handeling word meganies uitgevoer. Geen maats vir Willem word eens opgemerk nie. Hy het dus nie werklik 'n geleentheid om te bepaal "wie is ek?" of "waar hoort ek?" nie. Willem en sy gesin word moontlik vanweë hul finansiële status nie aanvaar deur die gemeenskap se kinders en mense nie. Wat wel duidelik is, is dat Hendrik dit verkies dat daar so min moontlik mense om hulle is. Hoe minder mense, hoe minder bedreig voel hy. Hierdie situasie is remmend vir 'n kind se identiteitsontwikkeling tydens die middelkinderjare. 'n Kind in die fase het 'n sterk behoefte daaraan om aanvaar te word deur sy portuurgroep. Hy is nie meer net tevrede met verhoudinge slegs binne gesinsverband nie en voel alleen en ontevrede sonder die geselskap van maats. Willem se ywerigheid om in die geel bus te klim en by die skool uit te kom, kan na aanleiding van dié stelling verklaar word.

Die ruimte waarin die MacDonalds hulle bevind, is 'n gevolg van die gebeure wat aanleiding gegee het tot die vervreemding tussen Hendrik MacDonald en sy vrou Katrien. Die vervreemding is nie 'n gebeurtenis nie, maar 'n proses (reeks gebeure) wat inheerend ingewerk het op die verhouding tussen Hendrik en Katrien en 'n vanselfsprekende invloed gehad het op hul kinders. Dit is ironies dat hulle huidige geïsoleerdheid nie net die gevolg is van vroeëre vervreemding nie, maar dat hulle huidige geïsoleerdheid hulle steeds verder vervreem van ander.

Hendrik Macdonald was 'n dinamiese jong man wat die potensiaal gehad het om voor dertig 'n stasiemeester te word. Dit was op Touwsrivier. Op Touwsrivier is Emma gebore. Vanaf Touwsrivier het hulle verhuis na Lydenburg. Toe na Soekmekaar. Daar is Willem gebore. Toe na Twyfelfontein. En nou bevind hulle hul op Toorwater. Die keuse van naamgewing ten opsigte van die verskillende dorpe is baie effektief in aansluiting by die karakters se psigologiese toestand. Op Lydenburg het psigiese lyding begin. Daar het Hendrik reeds die gevoel gekry dat hy nie die enigste man in Katrien se lewe is nie, en dit het by hom 'n intense onsekerheid laat posvat. Die verhuising na Soekmekaar was 'n desperate poging om pad te gee van die mense wat volgens Hendrik vir Katrien van hom wou roof. 'n Kind is weer gebore, wat tiperend is van 'n egpaar wat 'n gebroke huwelik wil probeer lap met 'n nuwe baba. Willem het die verdere vervreemding tussen hulle veroorsaak, en dit het daartoe aanleiding gegee dat hulle mekaar verloor het. Op Twyfelfontein is Hendrik se onsekerheid op die spits gedryf, en van daar het hulle Toorwater (wat volgens die naamgewing nuwe moontlikhede inhou dat dinge sou kon regkom) toe verhuis. Die ironie is dat Hendrik nie kon raaksien dat al die mans

wat om Katrien gedraai het, erkenning aan haar menslike behoeftes gee nie. Sy smag daarna; vir haar gaan dit nie oor die seksuele nie.

Willem word in die eksposisie van die film gebeeld in die geselskap van sy pa. Dit is dus vanselfsprekend dat die Hendrik-ruimte 'n invloed gaan hê op Willem. Hendrik vul die ruimte met sy teenwoordigheid. Hy praat baie, sê niks en luister na musiek. Die musiek roep herinneringe op van die ruimte waarin hy (Hendrik) en Katrien hul bevind het voor hul troue. In die maanskyn het hulle vir mekaar “versies opgesê” en die atmosfeer was gevul met romanse. 'n Koue afsydigheid is in die hede waarneembaar wanneer Hendrik en Katrien naby mekaar kom. Willem het nooit die voorreg gehad om die beter tye tussen sy ma en pa te beleef nie. Hy ken konflik, want sy naam word genoem as oorsaak van die konflik. Katrien noem net terloops Willem se naam, maar sy geboorte is die anker waaraan sy haar en Hendrik se probleme koppel. Onwillekeurig begin die kyker wonder hoeveel keer Willem al geblameer is vir die vervreemding tussen sy ma en pa. Om dit erger te maak, slaap hy by sy ma: op die plek wat Hendrik s'n behoort te wees. Behalwe dat egte vaderlikheid noodsaaklik is vir die voorkoming van identiteitsprobleme, het die persoonlikheid van die ouers 'n ingrypende invloed op die kind se identiteitsontwikkeling.

Die musiek in die eksposisie van die film is diëgeties in dié opsig dat dit nie bloot agtergrondmusiek is nie, maar telkens deel van die ruimte – en die karakterisering – vorm. Die musiek in die eksposisie is afkomstig van die platespeler op die stoep van die MacDonald-woning. Die musiek word geassosieer met die onmiddellike, en die kyker bring dit in verband met die karakterbeelding van Hendrik.

Die stoep waar Hendrik en Nollie sit, toon nie noodwendig tekens van armoede nie, maar eerder van verwaarlosing. In die agtergrond staan 'n ou kar wat op so 'n wyse in die filmraam geplaas word dat die kyker duidelik die een wiel wat langs die kar lê, kan waarneem. Willem en die ander lede van die gesin het die minimum kontak met mense van elders. Die gedagte dat Hendrik moedswillig die kar in so 'n toestand hou, kom by die kyker op. Is dit nie dalk ook 'n manier waarop hy beheer oor sy ruimte kan uitoefen nie? 'n Besoek aan die dorp gee dalk aanleiding daartoe dat daar ongewenste gaste opdaag by die MacDonald-gesin.

Die sirkustrein arriveer die oggend voor dagbreek. Die eens rustige ruimte is in beroering. Die tydgleuf waarin die sirkustrein arriveer, wyk af van die gebeure geskeduleer binne die daaglikse roetine weens swak kommunikasie. Die filmmaker het die snork van Hendrik MacDonald en die brul van die leeu so gesinchroniseer dat die kyker nie dadelik bewus raak van die gebrul van die leeus in die sirkustrein nie. Buiten dat dit humor verleen aan die situasie, is die simboliek daarvan so veelseggend. Hendrik MacDonald was tot op hede

alleenheerser op die stasie waar hy die heer en meester was: nie net die meester van die stasie nie, maar ook die meester van sy gesin en leefruimte. Volgens Van Rooyen (1994:98) beteken die naam Hendrik *heerser in die huis*. Volgens Blythe *et al.* (1994:189) beteken die van MacDonald "*son of the world's ruler*". Hendrik is dus nie net as karakter 'n heerser nie, maar selfs sy naam dui dit aan. Hendrik word in die situasie teen sy wil blootgelê. Die heerser wat hy voorgegee het om te wees, begin tekens van swakheid toon. Die sirkusmense skeer die gek met hom en het ook die vermetelheid om aan sy dogter te raak. Hy bel van sy kollegas op omliggende stasies, maar die persone met wie hy praat, dink hy maak 'n grap. Niemand glo dat dit dat 'n trein "die spoor byster geraak het" en op Toorwater tot stilstand gekom het nie. Hendrik word op 'n komiese wyse aan die kyker gebeeld. In die een hand het hy die telefoon en in die ander hand die geweer: albei simbole van wyses van kommunikasie en so tiperend van sy persoonlikheid - 'n saak waaroor hy nie beheer het nie, word met mag besleg. Hy beskik nie oor die kommunikatiewe vaardighede om die saak te verduidelik en die misverstand uit die weg te ruim nie.

Weereens het Hendrik beheer oor sy ruimte verloor en spel is duidelik besig om Hendrik se vertoon te ontbloot. 'n Sirkusman staan bo-op 'n sirkustrok, terwyl Hendrik hom sterk aanspreek. Die posisionering van die twee karakters, Hendrik onder en die sirkusman bo-op die trok, beeld baie duidelik uit wie in beheer van die situasie is. Terwyl Hendrik rumoer, mis 'n vlymskerp mes hom rakelings: die man speel "veerpyltjies" om Hendrik. 'n Situasie wat ook komies is, is die dwergvroutjie wat die opmerking maak: "Moerse ou stasietjie..." nadat Hendrik hulle baie duidelik laat verstaan hulle het sy terrein sonder toestemming betree. Buiten dat dit komies is, beeld dit Hendrik as 'n patetiese figuur uit. Sy siening van homself strook nie met dit wat ander van hom dink nie. Het die diklensbril wat hy net sekere tye opsit iets te doen met sy onvermoë om die realiteit van die werklikheid waar te neem?

In teenstelling met Hendrik beleef die ander lede van sy gesin die teenwoordigheid van die sirkus as 'n welkome afwyking van hul daaglikse roetine en 'n verfrissende verandering. Katrien is geklee in 'n heldergeel rok wat daarop sinspeel dat sy ook die hongerte na lewe, lag en speel het. Die heel eerste keer wat die kyker vir Willem sien lag, is waar hy voor die venster sit en kyk na die sirkusaktiwiteite buite in die donkerte. Deur middel van parallelle redigering word die binnekant van die MacDonald-huis gebeeld in kontras met die vrolikheid van die sirkusmense: buite brand daar vure, ligte glinster en mense dans. Die belewing van die ruimte wat vir Willem soveel fassinering inhou, word baie gou deur Hendrik stopgesit: Willem moet onmiddellik padgee van die venster af.

Vir Hendrik is dit 'n verligting dat die sirkustrein uiteindelik sy stasie verlaat. Die manier waarop hy die trein uithelp met die armgeswaai, is 'n handeling wat sy gevoel beter as woorde

verwoord. Katrien se alter ego, 'n mooi getooide vrou, vertrek saam met die trein na 'n volgende bestemming. Dit wat agterbly, is die ou Katrien met die ewige soeke na sensitiwiteit.

Hendrik is ontslae van die sirkus, maar nie van die spel nie. Die ruimte van die MacDonalds is stadig maar seker besig om gepaljas te word. Willem se kaal Karoo-wêreld word stadig geïnfiltreer deur Manuel wat agtergebly het. Willem word aan die kyker gebeeld waar hy besig is om in die sand te teken. Hy sit onder 'n turksvybos. 'n Klokgeluid laat Willem en die kyker se aandag fokus in die rigting van waar die klank kom. Die nar maak sy verskyning aan Willem met 'n intrede oor die Karooheuvel. Die wêreld wat die nar beeld, vorm 'n onmiskenbare kontras met die rustigheid en verlatenheid van die Karoo. 'n Langskoot word gebruik om die aankoms van die nar uit te beeld. Afwisselend word daar gefokus op Willem se gesig (soos die kamera/kyker hom waarneem) en die nar in aantog (soos Willem hom waarneem en die kamera/kyker na die nar kyk). Die musiek in die agtergrond tydens die ontmoeting tussen Manuel en Willem kan getipeer word as niediëgeties. Die musiek se bron van oorsprong is nie visueel waarneembaar nie en is nie hoorbaar vir die karakters nie. Die musiek in die gebeurtenis verskaf geïmpliseerde inligting aan die kyker. Tydens Manuel se aankoms is daar agtergrondmusiek waarvan die tempo opvallend stadig is. In dié stadium is die betekenis wat aan die musiek gekoppel word, nie eksplisiet betekenisdraend nie, alhoewel dit tog afwagting kan suggereer. Die gebeure is meer dominant en die kyker se aandag word daarop gefokus. Sonder dat die kyker daarvan bewus is, is die filmmaker besig om hom voor te berei op die ontmoeting tussen Willem en Manuel met die musiek in die agtergrond. Na die ontmoeting word die musiek meer dominant en die gebeure word sekondêr waargeneem. Willem ry op die olifant se rug en vrolike sirkusmusiek begelei die kyker. Die tempo en aard van die musiek is tiperend van Willem se emosies op die stadium en kan ook as 'n vooruitwysing gesien word na die invloed wat die ontmoeting op Willem se lewe gaan hê.

Die wyse waarop Willem betrokke raak by die wêreld van Manuel, kan vir die kyker as heel onskuldig, binne die konteks van die film, gebeeld word. Die ironie hieraan verbonde, is dat dit dieselfde wyse is waarop kinders by aktiwiteite in ongewenste ruimtes betrokke raak. Die kind word so geïmponeer deur die spel en iemand wat hom laat belangrik voel dat die boosheid nie raakgesien word nie. Indien die ouerhuis 'n ruimte is wat gevul is met spel, sensitiwiteit en begrip, sal 'n kind nie ontvanklik wees vir faktore van buite wat die belofte inhou van dit wat hy tuis mis nie.

Manuel leef in die ou skuur. Fisies is dié ruimte nog meer verwaarloos as die huis waarin Willem-hulle woon. Vir Willem is dit lekker om daar te gaan kuier, want Manuel is daar. Al is die skuur eenvoudig, is daar "skilderye" (dit is die prente wat Willem en Manuel op die mure geteken het) en 'n heerlike "kaggelvuur" (die paar stompe wat Manuel aan die brand gesteeek

het) wat bydra tot die gesellige atmosfeer en dit laat lyk asof daar iemand woon. In hierdie ruimte leer Willem toertjies en ook 'n lewensles of twee by Manuel: "Speel is altyd beter, altyd beter. Kom ons teken die trane weg. Kom ons teken 'n nuwe Willem." Willem bring die spel op 'n subtiele wyse die MacDonald-huishouding in. Hy wys aan al die gesinslede en vir Nollie die toertjies wat hy kan uitvoer. Toenemend begin 'n gemoedelikheid by die gesinslede posvat wat aanleiding gee tot 'n beter begrip vir mekaar. Willem se toertjies is nie al vorm van spel wat die ruimte van die MacDonalds binnedring nie. Emma begin weer, op Willem se aandrang, klavier speel en Willem praat weer. Onmiddellik is daar 'n verandering in die beligting van die huis. Dit kan moontlik wees omdat dit tweeuur die middag is en almal binne een ruimte gebeeld word. Gewoonlik sit die manne buite en die vrouens is binne besig (die ruimte waarmee die vrou tradisioneel vereenselwig word). Spel het tot gevolg dat daar met mekaar, onder een dak, weer in harmonie geleef kan word.

Die verandering in ruimte hou duidelik verband met die veranderde karakterbeeld van Willem. 'n Vrolike seun word aan die kyker gebeeld. 'n Seun wat saam met sy pa speel, 'n seun wat met selfvertroue sy toertjies aan ander kan wys. Die belangrikheid van spel is duidelik sigbaar in die film. Deur spel kry die kind die geleentheid om sy potensiaal tot werklikhede te ontwikkel.

Die wisselwerking tussen 'n karakter se beelding en die ruimte waarin hy hom bevind, kan verskil. Net soos wat 'n ruimte die karakter se belewinge en optrede kan beïnvloed, kan 'n karakter sy belewinge en emosies projekteer op die ruimte waarin hy hom bevind. Nadat die verhoudinge in die MacDonald-huisgesin weer op die pad na herstel is, is daar 'n merkbare verandering in die optrede van elke karakter. Hendrik maak die windpomp reg, raak doenig met Katrien se naaimasjien en hy slaag uiteindelik daarin om die kar weer aan die loop te kry. Katrien doen naaldwerk en die eens afgeskepte ruimte word gevul met kreatiwiteit. Die swarmoedigheid van die begin is weg, alhoewel hulle nog steeds op dieselfde ou stasietjie langs die treinspoor woon. Die verskil wat ingetree het, is dat die psigiese ruimte waarin die karakters hul bevind het, verander het. Elke karakter het die verandering in hom/haar uitgeleef, en dit het 'n wisselwerking tot gevolg gehad. Die fisiese ruimte se verlatenheid is nie meer as neerdrukkend ervaar nie, maar die verheldering van gemoedere het ook 'n kleur in die fisiese ruimte geplaas. Soos die ruimte met die laaste skoot aan die kyker gebeeld word - die ongelooflike sonsopkoms - so begin daar 'n nuwe tydperk in hierdie ruimte waarin 'n aantal karakters saamleef en op mekaar aangewese is.

Die infokus op die naam Toorwater deur die diamantvormige ogiesdraad is veelseggend. Die simboliese betekenis van 'n diamant, is volgens Cirlot (1996:81) lig en helderte, asook morele en intellektuele kennis. Het daar 'n lig vir die karakters op Toorwater opgegaan? Die diamantvorm word ook aangetref op die deken waarop Hendrik en Katrien later lê, Willem en

Manuel se narpakke het diamantpatrone op en Hendrik se das spog ook met diamantpatrone daarop wanneer hy op pad is na die Volstruisdans.

Nadat die film in sy geheel hanteer is, kan daar aan sekere voorwerpe simboliese waarde gekoppel word. Die afwesigheid van die sensitiewe en mistieke word simbolies verwoord met die wyse waarop daar gefokus word op die maan. Dit is die heel eerste voorwerp waarop gefokus word in die film: 'n klein skyfie nuwe maan afgeëts teen die donker lug. Voortdurend bly die kyker bewus gemaak van die maan en die groei van die maan soos die film vorder. Die eens klein skyfie groei tot 'n vol ronde maan. Volgens De Vries (1984:326) word simbolies aan die maan vroulike eienskappe toegeken, vroulikheid wat sprekend is van die emosionele en die sensitiewe. Voortaan sal daar gepraat en gespeel word in die huis van die MacDonalds. Kan Hendrik nie gesien word as 'n Sagaria wat eers begin sin praat ná die geboorte van sy seun nie – dit wil sê nádat Willem weer begin praat het? In Lukas 1 word die verhaal vertel van Sagaria wat nie die boodskap van die engel Gabriël wou glo toe dié met die nuus kom dat sy bejaarde vrou, Elisabeth, 'n seun gaan baar nie. As straf sou Sagaria stom bly tot en met die geboorte van sy seun.

Willem wat weer begin praat, kan simbolies wees van 'n hergebore Willem. In aansluiting by die voorafgaande kan die sigbaarheid en belang van die betekenis van eiers en hoenders in dié film nie ignoreer word nie. Volgens De Vries (1984:158) word 'n dier uit 'n eier twee keer "gebore". Die herhaaldelike gebruik van die eiermotief kán 'n hergeboorte in die vooruitsig stel, 'n hergeboorte van 'n hele gesin en nie net die hergeboorte van een van die gesinslede nie.

Die laaste skoot van die film beeld Willem bo-in die windpomp uit met sy konsertina, besig om te speel. Daar word met 'n nabyskoot vanuit 'n lae kamerahoek op die konsertina gefokus soos dit stadig opgehys word na die windpomp se platformpie. Bo-op die platformpie sit Willem. Willem en die spel het Hendrik onttoon. Willem se lewe het verander. Voortaan sal hy ook lewe in die vorm van vrolikheid en musiek voortbring, net soos die windpomp lewe in die vorm van water voortbring.

Musiek het saam met die sirkus gearriveer. Voortaan is elke gebeurtenis wat enigsins met spel, speelsheid of pret geassosieer kan word, met die kenmerkende sirkusmusiek as agtergrond aan die kyker gebeeld.

'n Baie treffende vergelyking van Annaud (Baumann & Sahihi, 1986:52) rakende die musiek in 'n film is hier van pas: "Als een klank vergelijkbaar is met een geur, dan is muziek het parfum van een film." Met die siening kan verskillende parfuumgeure in die film *Pajjas* geïdentifiseer word. Die musiek waarna Hendrik en Nollie luister, is Europese geure wat oorgewaaai het na

hierdie Suid-Afrikaanse ruimte toe. Die toneel waar Manuel en Willem in die koringland uitgebeeld word met die trekklauiere as begeleiding vir hul “ye-ye”, het ‘n onmiskenbare inheemse Afrika-geur. Musiek en spel wis alle grense uit.

Katinka Heyns verwys na die betowering van ‘n nar wat ‘n sirkel trek (Kruger, 1998:52). Hierdie sirkel sluit simbolies aan by die ruimte waarin die mens hom bevind – ‘n ruimte waarom die horison altyd sirkel. Die mens is verantwoordelik vir die “magic” - die *paljas* - in die sirkel.

3.2.2.5 Die karakter in verhouding met tyd

Die verteltyd van *Paljas* is 118 minute. Die vertelde tyd is ‘n aantal dae (moontlik enkele weke), chronologies gegroepeer, in die laatsestigerjare, vroeë sewentigerjare. Die spesifieke aantal dae kan nie presies bepaal word nie. Die film, met die beperkte tydsduur tot sy beskikking, kan nie breedvoerig oor elke gebeurtenis of handeling uitbrei nie, maar moet slegs dit wat bydra tot ondersteuning van die primêre gebeure, aan die kyker beeld. Soms word die verloop van ‘n paar dae geïmpliseer (opsomming), soos byvoorbeeld Manuel se gesondwordproses, sonder dat die kyker presies weet hoeveel dae/tyd verloop het.

‘n Voortdurende bewustheid van tyd is noodsaaklik in die film. Soos Brink (1989:91) dit baie duidelik stel, is die effek van die implementering van tyd op die ontvanger die belangrikste. Dié stelling is van toepassing op die beelding van Willem se karakter. Willem as karakter word beter verstaan deur ‘n begrip van die verlede. Die karakter wat in die vertelde tyd gebeeld word, is ‘n produk van die verlede. Die karakter is nege jaar oud en die afgelope ongeveer twee jaar praat hy nie meer nie. Die huidige toestand van die karakter Willem het dus nie binne ‘n paar dae ontstaan nie, maar is as gevolg van gebeure oor ‘n paar jaar.

Filmtyd en die werklike tyd korreleer met mekaar (toneel) waar Willem vir Manuel ontmoet. Die hantering van tyd kom ook voor waar Willem op soek is na Manuel nadat dit blyk dat hy saam met die sirkustrein vertrek het. Dié twee gebeure word uitgesonder omdat dit dinamiese gebeure is in die lewe van Willem. Die volledige beelding daarvan verklaar die ommekeer in Willem se lewe.

Die verandering wat by die karakter intree vanaf die begin van die film tot en met die einde van die film, word toegeskryf aan gebeure binne ‘n spesifieke tydsverloop. Simboliese betekenis kan gekoppel word aan die tyd waarop die karakter Willem begin ontvou en die laaste beelding van die karakter aan die kyker. Willem se karakter word met dagbreek aan die kyker bekend gestel, ‘n nuwe dag in die lewe van Willem en sy gesin. Die laaste beeld van Willem, op die

platform van die windpomp, is weer teen dagbreek. Die verloop van 'n siklus word gesimboliseer deur die draaibeweging van die wiel van die windpomp.

3.2.3 Spesifieke karakteriseringstegnieke

3.2.3.1 Naamgewing

Vanweë die feit dat Willem nie praat nie, blyk daar moontlik 'n verband te wees tussen die karakter van Willem en die karakter van die historiese figuur genaamd Willem die Swyger (24 April 1533 - 10 Julie 1584). Volgens De Bruyne *et al.* (1954:890) het Prins Willem I bekend gestaan as Willem die Swyger. Volgens die bron was Willem die Swyger 'n karakter wat daarvoor bekend was dat hy nie geweld as die enigste manier beskou het om 'n saak mee te besleg nie. Die opmerklikste karaktertrek waarvoor hy beminnd was, was sy talent om partye byeen te hou en om versoenend op te tree met die hulp van onderhandelinge.

Willem MacDonald is ook 'n karakter wat eerder versoenend optree as om 'n saak met mag te besleg. Die wyse waarop hy die konfliksituasie tussen sy ouers hom aantrek, is tekenend van 'n persoon wat nie 'n voorstander van konflik is nie. Hy kon ook nie sy pa se manier om alles reg te raas, aanvaar nie. Hy kom in opstand teen die situasie deur eerder stil te bly.

3.2.3.2 Dialoog/spraak

Dit wat 'n karakter sê, is een van die belangrikste wyses waarop 'n karakter aan die kyker gebeeld word. In die geval van Willem is dit juis die feit dat die seun nie praat nie, wat hom 'n opvallende karakter maak. Die kyker is nie van meet af seker of die seun kan praat of nie, maar soos die eksposisie ontvou, word dit baie duidelik dat Willem nie wil of kan praat nie.

Omdat Willem nie praat nie, aanvaar die karakters (dalk die kykers ook) dat hy nie kan hoor nie of dat hy verstandelik gestrem is en nie op dieselfde ontwikkelingsvlak is as ander kinders van sy ouderdom nie. Omdat hy anders is, word sy menswees misken. Dit word vir die kyker egter baie gou duidelik dat Willem wel kan hoor en ook 'n intelligente seun is. Hy word dikwels gebeeld waar hy baie intens sit en luister sonder dat die ander karakters (en die kyker) daarvan bewus is. Dit is onstellend dat Willem vir die kyker ook byna vergete raak behalwe as daar met hom gepraat word of as die kamera die kyker bewus maak van Willem.

Uit die gesprek met die dokter kan die kyker aflei dat dit nie die eerste besoek aan die dokter rakende Willem se "toestand" is nie. In die netjiese spreekkamer word die dokter en Hendrik met 'n medium nabyskoot gebeeld waar hulle oor Willem se toestand praat. Die kamera

beweeg na Willem wat in dieselfde vertrek is en kan hoor wat daar oor hom gesê word. Hendrik praat asof Willem nie kan hoor nie, maar die dokter besef dat Willem in 'n baie kritieke fase van emosionele ontwikkeling is en stuur hom na buite. Die oormatige onderdrukking van emosies in dié fase van ontwikkeling kan baie skadelik wees vir die kind se emosionele ontwikkeling. Wat wel duidelik is, is dat dieselfde diagnose gemaak word en weer aan Hendrik bekend gemaak word: Willem is nie siek nie! As gevolg van Hendrik se pogings om alles reg te raas in die lewe, het 'n angstoestand by Willem ontstaan wat hom daarvan weerhou om te praat. Volgens die dokter wil Willem baie graag praat, maar hy kan nie die psigologiese remming hanteer of verwerk nie. Hendrik word deur die dokter daarop gewys dat hy moet ophou om die wêreld te probeer reg raas en baklei. Die niepratende Willem is 'n kind wat op 'n baie subtiele wyse in opstand kom teen die wyse waarop sy ouers sy menswees misken ten tye van hul rusies. Hulle maak asof hy nie bestaan nie: geen sensitiwiteit vir sy teenwoordigheid nie. Die kern van die disfunksionele verhouding is die feit dat die ma en pa nie met mekaar kommunikeer nie. Kommunikasie is nie net praat nie. Kommunikasie is die ingesteldheid op 'n ander se seine. Jy moet sensitief wees vir jou maat en die mense om jou se behoeftes, nie noodwendig fisiese behoeftes nie, maar emosionele behoeftes.

Die kommunikasie tussen Willem en Manuel geskied nie deurgaans by wyse van verbale artikulering nie, maar vandat Willem sy naam vir Manuel op die muur skryf en Manuel dit lees, praat Manuel met Willem Afrikaans. Willem reageer terug met kopknikke en hand- en lyfgebare. Die feit dat Willem voor die tyd die Engels van Manuel verstaan het, is 'n bewys dat die kind ook Engels magtig is. In aanmerking geneem dat die ruimte waarin Willem hom bevind, die feit dat hy nie maats het nie en dat kommunikasie tot die minimum by die huis beperk is, is dit 'n besondere vaardigheid waarvoor hy beskik. Toegang tot televisie was in hierdie tyd nie moontlik nie. Dit bevestig net die kyker se vermoede dat Willem se onvermoë om te praat nie 'n aanduiding is van enige ander intellektuele disfunksie nie. Die toestand waaraan Willem ly, staan bekend as selektiewe mutisme en kom baie selde voor.

Die eerste woord wat Willem hardop uitroep, is "Manuel". Vir die kyker is dié uiting betekenisvol gesien in die konteks van die film. Manuel is 'n verlosser in Willem se lewe. Manuel verlos hom van die dodelike roetine en voorspelbaarheid waarin die MacDonald-gesin verval het. Manuel bring weer lag, lewe en vrolikheid in Willem se lewe. Die uitwerking van Manuel op Willem se lewe het onbewustelik deurgesyfer na die ander lede van Willem se gesin en die positiewe effek word 'n blywende teenwoordigheid. Die naam Manuel en die betekenis daarvan kan ook in verband gebring word met Bybelse gegewe. In Jesaja 7:14 en 8:8 (Bybel, 1983) word die koms van Jesus aangekondig. Die koms van Die Verlosser (Immanuel) wat altyd met ons sal wees

Die volgende woord wat Willem sê, is “speel”. Dit is ‘n opdrag wat hy aan Emma gee. Die handeling word nie net verbaal verwoord nie; Willem lei vir Emma aan die hand na die klavier en gee aan haar die bevel dat sy moet klavier speel. Die wyse waarop Willem die opdrag aan Emma gee, dui daarop dat hy gedetermineerd is om dit wat hom en sy gesin ontnem is, weer terug te bring. Willem se verduideliking byna aan die einde van die film rakende Manuel en die uiting: “Manuel ... hy is my maat”, verduidelik Willem se gedagtes en handeling van die tyd af dat Manuel in sy lewe gekom het. Manuel het die leemtes gevul wat ontstaan het weens die afwesigheid van spel in Willem se lewe, spel binne die gesin, maar ook spel in die portuurgroep en op vele ander terreine van menswees.

Willem se stilswee en die ander karakters in die MacDonald-huishouding se praat kan in dieselfde lig beskou word. Die pratende MacDonalds is ook maar eintlik in stilte gehul. Die effek van hul woorde het weinig of geen invloed nie. Hulle kan ook maar net soos Willem swyg. Die gevolg sal dieselfde wees.

Tydens die besoek van die dominee luister Willem die gesprek tussen die dominee en Katrien af. Daaruit kan hy aflei dat “om jou gesig in te kleur, sonde is”; dié boodskap gaan dra Willem aan Manuel oor. Die siening van die dominee veroorsaak nie net verwarring by Willem nie, maar ook by Manuel. Dit wat anders is, word altyd geassosieer met sonde.

Saam met Willem se praat het daar ook ‘n duidelike verandering in die optrede van die verskillende karakters gekom. Die belangrikste verandering was by Hendrik MacDonald. Hendrik het sy eie menswees erken. Al is hulle anders in die oë van die gemeenskap, beteken dit nie dat hulle eenkant toe gestoot moet word nie. Soos Viljoen (1998:17) dit duidelik stel: “To be human is to realise your own strangeness and existence; your own alterity and identity.”

Elke mens het dus die reg om te wees wie hy wil, en elke mens het die reg om aan te dring op sensitiwiteit van ander.

3.2.3.3 Denke

Die filmmaker maak dikwels van nabyskote gebruik om Willem se gedagtes aan die kyker te beeld. Binne die konteks van die film gehanteer, is dit nie moeilik om Willem se denke te interpreteer nie. Aan die begin van die film is die gesigsuitdrukking van Willem byna altyd dieselfde. Die innerlike konflik wat hy beleef weens die disfunksionele verhouding van sy ouers, het duidelik ‘n groot uitwerking op sy alledaagse lewe. Die konflik tussen sy ouers word eerstehands deur Willem beleef. Hulle ignoreer sy bestaan. Sy sensitiwiteit word nie in ag geneem nie. Hulle raas en baklei om hom... Die identiteitsbeelding van Willem in hierdie geval

strook met dié van die kind in die middelkinderjare. Nie net beskik hy oor die vermoë om gesiguitdrukkings met groter akkuraatheid te interpreteer nie, maar kan hy ook sy eie gevoelens weergee deur middel van gesiguitdrukkings.

'n Opflikkering in Willem se gesiguitdrukking is waarneembaar met die aankoms van die sirkus. Nuuskierigheid en geïnteresseerdheid is af te lei uit die frons op die gesig. 'n Veraf uitdrukking is waarneembaar op Willem se gesig waar hy deur die venster na die sirkusmense en hul vrolikheid staar. Dié uitdrukking weerspieël nie net nuuskierigheid nie, maar ook die kind se intense verlange om deel te vorm van die plesierigheid wat buite hul huis aan die gang is. Die semiotiese waarde van die vensterruit tussen Willem en die vrolikheid buite dui daarop dat die verlange wat deur die kind se denke verbeeld word, nie haalbaar is nie. Die situasie in die huis is van so 'n aard dat alle spel en vrolikheid wat deel is van menswees, verban word.

Die nar raas nie met Willem nie... die nar lag, speel en leer vir Willem allerhande toertjies. Die verandering wat Manuel in Willem se lewe bring, is duidelik sigbaar in sy houding en gesiguitdrukkings. Hy lag en word nie gedwing om te praat nie. Lag is nie vir Willem 'n alledaagse handeling nie. 'n Willem wat oorborrel van die lag, is 'n vreemde verskynsel. Willem wil die lag keer met 'n hand wat hy voor sy mond hou, maar die lag is nie net 'n handeling wat met die mond uitgevoer word nie. Willem se hele gesig helder op al is sy hand voor sy mond.

Praat is nie die enigste manier van kommunikeer nie: optimale kommunikasie vind plaas tussen Manuel en Willem sonder dat daar 'n verbale gesprek tussen die twee gevoer word. Sy selfkonsep verbeter: hy kan ander vermaak met toertjies. Dit is iets wat hy kan doen en wat ander nie kan doen nie. Waar Willem altyd op die agtergrond gefigureer het, word hy nou die middelpunt van belangstelling, onder andere in die toneel waar Willem toertjies vir die gesin wys. Al die gesinslede en Nollie is teenwoordig. Die toneel word deur middel van 'n medium nabyskoot vanuit 'n kameraskoot op skouerhoogte weergegee. Die beligting is natuurlik, maar opvallend is die kleur van die klere wat van die karakters aan het. Nollie het 'n bloedrooi rugbytrui aan en Katrien het 'n heldergeel trui aan. Beide die kleure is simbolies van vitaliteit. Die plasing van die karakters in die raam is funksioneel. Nie net rig dit die aandag van die kyker op die handeling van Willem nie, maar dui ook op die intensiteit waarmee elk van hulle by die spel betrokke is. Hendrik spog met sy seun en die vreugde wat dit aan Willem verskaf, is duidelik waarneembaar. Hieruit is dit so duidelik dat elke mens die helende krag van spel in sy lewe moet ervaar. Om te kan speel, moet jy leer om die sensitiewe deel in jou lewe te erken. Willem was bevoorreg om 'n nar in sy lewe te kry wat hierdie onmisbare deel van menswees kon help ontgin.

Willem se belewing van emosies word toenemend intens. Op so 'n wyse kom hy in voeling met sy eie menswees - wat daartoe bydra dat hy homself beter leer ken. Met die oënskynlike

vertrek van Manuel, toe die sirkustrein van die stasie af vertrek, kan die ongelukkigheid en verlies van Willem op sy gesig gelees en uit sy handeling afgelei word. Die wyse waarop hy die verlies uitleef, is ook nie so erg nie. Al wat hy doen is om die fiets neer te gooi en op sy arms neer te val. Tydens die voorval word Willem omring met stilte. Duidelike simpatie word deur middel van die filmiese vertelling met Willem se verlies getoon. In die stilte word die enkele byklanke in die agtergrond (diëgetiese klank) duidelik deur Willem en die kyker gehoor. Willem se reaksie na aanleiding van die klanke skeep onmiddellik 'n verwagting by die kyker. Die aankoms van Manuel word gevier met vrolike sirkusmusiek wat die kyker laat deel in Willem se vreugde.

Tydens die verskriklike rusie tussen Hendrik en Katrien in die pad, word daar hoofsaaklik op die twee strydende partye gefokus. Die twee strydende partye kan waargeneem word deur die kamera (fokalisasie deur die kameraoog), of die pa en ma wat baklei kan weergegee word vanuit Willem se oogpunt (Willem as fokalisator). Die kyker kan, as hy fyn waarneem, vir Willem op die agtergrond waarneem, waar dit voorkom asof hy geensins bewus is van die stryery nie. Hy is besig om balle te gooi. Die teendeel is egter waar. Willem is teenwoordig in die gedaante van 'n mens, maar sy ouers gee nie om of die struweling hom seermaak nie. Tydens die ontwikkelingsfase waarin Willem tans is, begin hy oor die morele vaardigheid beskik om die optrede van sy ouers te bevraagteken en kan hy onderskei tussen regte en verkeerde gedrag. Woede en gevoelens wat na aanleiding van so 'n situasie deur die kind opgekrop word, kan skadelik wees vir die kind se emosionele ontwikkeling.

Na die twis tussen Hendrik en Katrien verdwyn Willem. Hy ontsnap na sy veilige hawe: die ou skuur waar Manuel woon. Dramatiese ironie kom voor: die kyker is bewus van die bestaan van die nar, maar nie een van die ander karakters behalwe Willem nie. Vir die eerste keer word Willem gebeeld dat hy huil. Hy het die vrymoedigheid om sy innerlike ervarings aan Manuel te ontbloot. 'n Seun word geleer om sy emosies te onderdruk, want dit is nie sosiaal aanvaarbaar vir 'n seun om te huil nie. In die toneel waar Manuel en Willem in die ou skuur met behulp van 'n medium nabyskoot gebeeld word, word daar op beide karakters gefokus en 'n vuur in die agtergrond is sigbaar. Ateljeebeligting word aangewend om die karakters te belig. Die rustige musiek is niediëgeties van aard en dra by tot die skeep van die gemoedelike atmosfeer van Manuel se woonplek. Deur middel van parallelle redigering word daar om die beurt op die MacDonald-huis en die woonplek van Manuel gefokus. Die een klomp skarrel in hul soeke na Willem, en Manuel is rustig besig om Willem se gesig te verf.

Manuel het Willem se gesig ingekleur sodat die narmasker alle hartseer en ongelukkigheid verbloem. Willem leer oplossings vir sy probleme aan deur in spel te tree met Manuel. Dit help nie om te huil nie, en daarom word die huil toegeteken.

Die beheer oor denke en emosies word op die spits gedryf deur Hendrik wat ook ontslae raak van die jarelange masker waaragter hy nog altyd geskuil het. Na die terugkeer van die gemaskerde Willem het Hendrik gehuil. Voortaan sal dit vir Willem nie meer nodig wees om te skuil agter 'n masker nie. Sy pa sal ingestel wees op die sensitiewe en op so wyse die verhouding tussen hom (Hendrik) en Katrien herstel. Die gehegtheidsverhouding tussen Willem en sy ouers sal herstel word. Daar is sterk aanduidings dat die vader 'n rol in die gehegtheidsverhouding tussen moeder en kind kan speel. Soos Van der Zanden (Louw *et al.*, 1999:225) dit stel: "The man who gives warmth, love and ego gratification to his wife helps her feel good about herself, and she is then more likely to pass on these feelings to her child."

'n Verdere intensivering van Willem se emosies word deur die kyker waargeneem. Met die polisie naby die ou skuur is Willem se benoudheid baie duidelik sigbaar. Nie net skop en skree hy nie, maar die naam Manuel word uitgeskree. Die vergestaltung van Willem se versugtinge bereik 'n hoogtepunt waar hy aan Emma die opdrag gee om weer klavier te speel. Die spel wat deel geword het van sy daaglikse bestaan, word nie net meer in sy denke beleef nie, maar ook weerspieël deur die wyse waarop Willem optree.

Vrolikheid en vreugde word op Willem se gesig uitgebeeld wanneer hy sy ma en pa gelukkig bymekaar sien tydens die dans aan huis van die MacDonalds. Voor die werking van die *paljas* is Willem se ruimte ingeperk deur ander se denke wat beperkend ingewerk het op sy eie denke. Na die werking van die *paljas* is Willem se denke verander in drome. Sy denke en drome strek ver oor die Karoo-vlakte. Bo by die wiel van die windpomp sit Willem, binne die kring van die horison met die sonsopkoms wat die vlakte vergeel en die klanke van die konsertina wat al hoe verder uitkring. 'n Siklus is voltooi en voortaan word die MacDonald-gesin omkring met die magiese. Binne dié sirkel sal interpersoonlike verhoudinge tot hul reg kom en dit sal Willem ondersteun in sy identiteitsontwikkeling.

3.2.3.4 Dade/handeling

Die kyker se eerste kennismaking met Willem is waar hy by sy ma op 'n enkelbed lê en slaap. Soos die inligting ontplooi, word dit duidelik dat Willem elke aand by sy ma op die enkelbed, langs dié van sy pa, slaap. Die boodskap dat die seun by sy ma slaap, word verskeie kere aan die kyker gekommunikeer, nie noodwendig deur beelding nie, maar elke keer dat Hendrik vir sy seun daarna "vra", word die inligting herhaal en word die kyker deeglik bewus van die feit dat die kind sy pa se slaapplek ingeneem het langs die ma (vergelyk 2.5.1.2).

Willem neem duidelik kennis van die aankoms van die sirkus. Op pad bushalte toe moet sy ma hom dwing om op te hou omkyk. Nie net is sy handeling sprekend van nuuskierigheid nie, maar die afwisseling wat die trein bring in die dodelike, onvoorspelbare roetine van elke dag, is sigbaar.

Willem se ontmoeting met Manuel dui daarop dat hy huiwerig is vir die vreemde verskynsel: 'n olifant en 'n nar is nie alledaags in die Karoo nie. Die kennismaking met Manuel word voorafgegaan deur 'n skoot van Willem wat besig is om in die grond te teken. Die volgende oomblik word daar op Manuel en die olifant gefokus wat oor die bult kom.

'n Spesifieke identiteit of geslag kan nie aan Manuel tydens die eerste ontmoeting gekoppel word nie. Die masker op sy gesig verskans die mens agter die rol wat hy vertolk. Die stem kan 'n moontlike aanduiding wees dat die nar manlik is, maar dit is nie die tipiese manstem wat Willem met sy pa assosieer nie. Daar is dus geen rede vir vrees nie. Die onbekende nader Willem se wêreldjie so stadig en versigtig dat hy behoorlik kans kry om gewoon daaraan te raak. Manuel begin ook dadelik met spel Willem se aandag aftrek van die realiteit. Manuel wen Willem se guns so geheel en al dat Willem in 'n volgende toneel gebeeld word waar hy op die rug van die olifant sit onder die sambreel, 'n sambreel wat Willem en Manuel saamvoeg as eenheid met die doel om te deel in 'n spel: hulle ken nog nie eens mekaar se name nie, maar het 'n gemeenskaplike belangstelling en dit is die vrolikheid en lag wat gepaard gaan met spel. Universeel gesproke kan spel enige grens oorskry. Met spel kan mens kommunikeer al ken die een mens nie die ander nie, al kan hulle nie gesels nie, al kom hulle uit twee verskillende wêreldes. Manuel is dalk 'n "Taljaner", maar dit maak nie dat hy nie mens is en begrip het vir 'n ander se behoeftes nie.

Willem se handeling weerspieël sy desperaatheid om te keer dat Manuel hom verlaat. In 'n vergeefse poging gooi hy sy tas neer en probeer die sirkusvoertuie agterna sit. Vir die kyker is dit duidelik dat Willem nie in sy doel sal slaag nie, maar deur dié handeling word die kind se emosionele verlies aan die kyker gebeeld. Die langskoot wat fokus op die treinspoor wat die oneindigheid instrek, is tekenend van 'n afgehandelde gebeurtenis op Toorwater. Die sirkustrein het opgepak en is weg na sy bedoelde bestemming. Die wyse waarop Willem die fiets neergooi en die wanhopige hopenie mens op die treinspoor, skep by die kyker 'n gevoel van jammerte vir die kind. Dit wat vir hom vreugde verskaf het in sy geïsoleerde alledaagse bestaan, blyk weg te wees.

Nádat Nollie die sirkusman, wat Emma wou soen, op sy plek gesit het, versorg Emma en Katrien sy wonde. Hendrik sing saam met die musiek van die plate wat gespeel word en beweeg terloops in Willem se rigting. 'n Nabyskoot van Hendrik se gesig verrai sy emosies

nadat hy Willem se prent bekyk het. Nadat hy die prent onder oë gehad het, wys hy dit vir Katrien en spreek weereens sy vermoede uit dat Willem met die maan gepla is. Die optrede van Hendrik skep die idee by Willem dat sy pa onsimpatiek en krities is. Hieruit blyk dat dit noodsaaklik is dat 'n ouer 'n kind met warmte en betrokkenheid aanvaar; enige negatiewe opmerkings of optrede veroorsaak dat die vertrouensverhouding tussen ouer en kind verbrokkel.

Willem doen nie net toertjies by die huis nie, maar begin ook hoendergeluide maak en 'n hoender se loop en vlerkgeklap namaak. Hendrik sien dit. Die handeling van Willem word nie net gesien nie, maar intens deur Hendrik bestudeer. Handeling soortgelyk aan die wyse waarop Hendrik sy kop draai om die gebeure te aanskou, is volgens Pease (1985:68) kenmerkend van 'n persoon wat intense belangstelling toon in 'n ander se optrede. Die uitdrukking op Hendrik se gesig dui op totale verwardheid: sy kind kan nie praat nie, maar hy maak hoendergeluide. 'n Moontlike rede waarom Willem die handeling in die teenwoordigheid van sy pa uitvoer, is sodat sy pa hom werklik raaksien en om spel te inisieer.

Die gevolg van Hendrik se waarneming is dat hy Willem na die dokter toe neem. Die besoek aan die dokter word deur middel van kruismeng as regietegniek, direk na die hoendernamaakepisode gebeeld. Hendrik word die een oomblik nog gebeeld met sy oorpak en net daarna is hy in die dokter se spreekkamer met sy netjiese uitgaanklere aan. Dit is vir Hendrik 'n teer saak dat sy kind nie praat nie.

Na die hewige rusie tussen Hendrik en Katrien verdwyn Willem na Manuel in die ou skuur. Manuel is nie net daar om 'n hawe vir Willem te wees wanneer hy van die huis wil ontvlug nie. Manuel dra 'n baie belangrike lewenswaarheid oor aan Willem, en dit is dat die lewe te kort is om te huil. Elke mens moet soveel moontlik tyd bestee aan speel, lag en sing en dit sal aansteeklik inwerk op die mense om jou. Met die boodskap en 'n glimlaggende maskergesig stuur Manuel vir Willem terug huis toe. Met sy tuiskoms slaap Willem buite op die stoep - 'n moontlike aanduiding daarvan dat hy 'n vrees het vir dit wat daar dalk vir hom by die huis kan wag. Willem wat buite op die stoep slaap, is duidelik in skerp teenstelling met die Willem wat voorheen by sy ma geslaap het.

Hendrik verwelkom sy kind terug sonder om te raas en te lawaai. Die teendeel is waar: Hendrik huil, 'n simboliese gebaar wat daarop dui dat daar weggedoen word met die Hendrik van ouds. Vir die eerste keer in sy lewe is Hendrik mans genoeg om sy ware emosies te wys. Hendrik en Willem word gebeeld waar Hendrik vir Willem 'n drukkies gee. Willem se reaksie hierop is 'n vrolike glimlag. Willem teken vir Hendrik ook rooi wange met die kleursel van sy eie

gesig. Die handeling kan simbolies gesien word as die kind wat die wonder van spel aan sy pa, Hendrik, oordra.

Manuel leer vir Willem konsertina speel. Die vaardigheid om 'n musiekinstrument te bespeel kan met gemak deur die kind in die middelkinderjare bemeester word (vergelyk 2.3.1.1). Die beheer oor fyn motoriese vaardighede is kenmerkend van die ontwikkelingsfase waarin Willem hom bevind; daarom is dit geloofwaardig dat Willem in staat is om toertjies te bemeester. Hierdie handeling van Willem is tiperend van 'n karakter wat die vreugde van menswees ervaar. Emosies word verbeeld aan die hand van handeling wat geassosieer word met spel wat onontbeerlik is in die bestaan van elke mens.

Willem begin emosionele konflik op 'n baie meer ekspressiewe wyse toon. Sy handeling toon duidelike verzet teen die polisie se teenwoordigheid by die ou skuur. Later, wanneer die kerkraadslede op soek is na Manuel, gee Willem se optrede daartoe aanleiding dat die kyker vir 'n oomblik gaan dink dat die verkeerde nar geskiet gaan word. Die wyse waarop Willem onwrikbaar tussenbeide tree sodat Manuel nie leed aangedoen kan word nie, is vir die kyker 'n aanduiding van die belangrike rol wat die nar in die kind se lewe speel. Willem se woorde "Dit is Manuel! Hy is my maat!", laat die kyker tot die besef kom dat Manuel verskeie rolle verteenwoordig het in Willem se lewe.

3.2.3.5 Uiterlike voorkoms

Uiterlik gebeeld, is Willem 'n skoolgaande seun in die middelkinderjare. Sy ligte gelaat en donker hare vorm 'n opvallende kontras. Wat dadelik opval van die seun, is dat hy nie vrolik, opgewek en spelerig is nie. Geen emosie is werklik peilbaar op sy gesig nie. Sy donker oë is tekenend van 'n onstuimigheid in sy gemoed. Willem se kleredrag is eie aan 'n kaalvoet plattelandse seun van sy ouderdom. Die grys en wit kleertjies maak eers plek vir 'n vrolik gestreepte oortruitjie en later vir 'n vrolike narpak wat net per geleentheid gedra word. Lindenfield (1994:16) wys daarop dat 'n selfversekerde kind die waagmoed sal hê om sy individuele styl deur middel van klere uit te druk. Willem se streeptruitjie is opvallend anders in die konteks van die ruimte.

Die helder, veelkleurige narpak is nie net deel van die rolspel waarin Willem betrokke raak nie, maar skep ook 'n beklemming by die kyker in dié stadium wanneer die mans van die kerk vir Manuel agternasit met hulle gewere. Manuel se narpak se kleure is van so 'n aard dat dit saamsmelt met die kleure van die veld, maar Willem se pak vorm 'n sterk visuele kontras met die veld waarin hulle beweeg. Met dié inligting in die agterkop is die kyker benoud dat ook Willem, in die verwarring, 'n teiken kan wees wat geskiet gaan word en nie net Manuel nie.

Die narpak word gedra wanneer Willem en Manuel speel. Agter die masker en in die mondering van 'n nar kon Willem hom oorgee aan die spel in sy totaliteit. Op so wyse kon hy volkome identifiseer met Manuel en saam kon hulle 'n eenheid vorm binne die spel.

3.2.3.6 Wat ander karakters sê

Die kyker moet in dié geval 'n duidelike onderskeid tref tussen inligting wat objektief en subjektief van aard is. Inligting kan ook geïmpliseer wees.

Die dokter se inligting rakende die toestand van Willem kan as objektiewe inligting beskou word. Die dokter kan as kenner gesien word, en daarom is sy diagnose nie gedoen op grond van wat hy dink nie, maar op grond van feitelike kennis. Vir die kyker is die bekendmaking van die inligting geloofwaardig omdat die kyker in dié stadium van die film oor genoeg inligting rakende die situasie aan huis van Willem beskik, sodat die diagnose van die dokter binne konteks geplaas kan word en daarvolgens beoordeel word.

Inligting wat by implikasie aan die kyker oorgedra word, is die inligting wat Katrien, deur Hendrik toe te snou, aan die kyker kommunikeer. Katrien se woorde aan Hendrik dat dit 'n kwaal van die MacDonalds is om hulle bekke te hou, kry meer betekeniswaarde binne die groter konteks van die film. Op 'n baie subtiele wyse is Katrien besig om Hendrik daarvan te beskuldig dat hy die oorsaak is van Willem se stilsweye. Katrien dra hier op indirekte wyse by tot die karakterisering van Willem. Willem is 'n MacDonald en daarom praat hy nie. Die afleiding van Katrien is analogies van aard en dra by tot die snydende sarkasme wat in die uitlating gelees kan word. Katrien se inligting kan as subjektief beskou word. Sy maak die uitlating in 'n baie emosionele stadium. Haar oordeel is nie nugter nie, en die bedoeling met die uitlating is nie om inligting rakende Willem weer te gee nie, maar om 'n baie sensitiewe saak aan te raak om haar wrewel te kenne te gee.

By verskeie geleenthede maak Hendrik die opmerking dat Willem met die maan gepla is. Die betekenis van die uitdrukking is nie baie vleierend nie. Volgens die HAT (1988:673) word die uitdrukking gebruik om na iemand te verwys wat effe mal is. Die opmerking word deur Hendrik gemaak as hy kennis neem van Willem se tekeninge, sy toertjies en die tekeninge en materiaal in die ou skuur wat gebruik word om die toertjies mee uit te voer. Om die uitdrukking letterlik te interpreteer, binne die konteks van dié film, dui dit daarop dat die persoon sensitief is en bewus is van die magiese krag van spel. Willem kan dus gevlei voel deur die opmerking, want dit is juis omdat Hendrik nie met die maan gepla is nie dat hy alleen slaap en 'n vrou het wat sy manlikheid misken.

Op hiperboliese wyse spog Hendrik met Willem wat nog eendag president gaan word. Alhoewel Hendrik die stelling maak rakende Willem, is dit eerder 'n uitlating wat meer oor Hendrik self iets te sê het. Vir elke pa is dit wonderlik as sy seun op 'n besondere wyse presteer. Vir Hendrik is die toertjies wat Willem uitvoer 'n geleentheid om met sy seun te spog. Hy het 'n seun wat dalk nie kan praat nie, maar hy kan toertjies uitvoer om ander mee te vermaak. Hendrik se opmerkings rakende Willem is baie teenstrydig. In dieselfde asem wat hy na Willem verwys as 'n toekomstige president, noem hy ook dat Willem met die maan gepla is. Die afleiding wat die kyker hieruit kan maak, is dat Hendrik nie sy eie seun ken nie. Hy is nie bewus van sy seun se emosionele behoeftes nie. Hendrik is nie bewus van enigiemand se emosionele behoeftes nie.

Die wyse waarop Willem implisiet vergelyk word met ander karakters, maak die kyker meer bewus van Willem se karaktereenskappe. Van die karaktereenskappe waarvoor Willem beskik, is nie net teenstrydig met die karaktereenskappe wat sy pa voorhou nie, maar is ook tiperend van dit wat die gemeenskap nie eintlik met manlikheid assosieer nie. Willem bevind hom in die ontwikkelingsfase waarin die kind bewus gemaak word van die eise wat die gemeenskap aan 'n sekere geslagsrol stel. Weens omstandighede, wat aanvanklik blyk remmend in te werk op Willem se ontwikkeling, is Willem in die bevoorregte posisie om sy karakter te ontwikkel sonder die buitensporige druk van 'n portuurgroep. Al sê ander buitelanders (van die randkarakters by die koöperasie) dat Willem nie "reg" is nie, kom Hendrik tot die besef dat sy kind die normale een is, en voortaan sal daar ander faktore wees wat Hendrik MacDonald in beheer gaan plaas: nié faktore soos mense waarvoor hy nie beheer het nie en mense wat vir hom 'n bedreiging inhou omdat hy voel dat hy te kort skiet aan hulle verwagtinge nie.

3.2.4 Karaktervestiging, -verandering en -ontwikkeling

Willem word in die eksposisie aan die kyker gebeeld as 'n kind in die middelkinderjare wat saam met sy ma op dieselfde bed slaap. Willem se onvermoë om te praat kan aanvanklik nie deur die kyker verklaar word nie, maar uit sy optrede is dit duidelik dat Willem nie intellektueel gestrem is nie. Hy kan hoor, gaan skool, reageer normaal op bevele en kan gevolgtrekkings maak wat tiperend is van 'n kind in dié ontwikkelingsfase.

Willem word aan die kyker gebeeld as 'n seun wat baie sensitief is. Hy is sensitief vir konflik en vir die wyse waarop ander reageer. Karaktertrekke soos sensitiwiteit word by hehaling aan die kyker gebeeld, en daarom kan die kyker nie anders as om kennis daarvan te neem nie.

Willem is nooit werklik aangemoedig om die onbekende te ondersoek nie. Willem wat met 'n opgehelderde gesig deur die venster na die sirkusmense se bedrywighede staar, word

aangespreek deur Hendrik: hy moet dadelik pad gee van die venster af. Nie eens op 'n afstand mag vreugde en pret beleef word nie.

Hendrik se bedoeling is beslis nie om altyd ongevoelig op te tree teenoor Willem nie. Willem teken na die besoek van die sirkus 'n nar. Katrien maak die opmerking dat dit mooi is en identifiseer dit as 'n nar, maar vir Hendrik lyk dit meer na die Engel Gabriël en maak die opmerking dat Willem met die maan gepla is. So 'n aanmerking komende van die man wat veronderstel is om sy rolmodel te wees, is genoeg om die sensitiwiteit in enige seun 'n knou te gee.

Willem se verandering kan parallel geplaas word met die ontwikkeling van sy pa. Hendrik het voor 'n krisissituasie te staan gekom wat hom gedwing het tot optrede. Hy kan nie anders as om sy eie menswees en die van ander te erken nie. Die mens word deur die samelewing gedwing om volgens 'n stel ongeskrewe reëls te lewe. As mens nie daarvolgens lewe nie, kom jy onder skoot. Hendrik is ook tot insig gedwing om te besef dat menswees práát impliseer en nie net praat oor onbenullighede nie, maar praat oor dié dinge wat regtig van belang is.

Die veranderde Willem het nog die kern van sy identiteit behou; hy is nou net 'n gelukkige Willem, en 'n meer selfversekerde Willem. Aan die einde word Willem aan die kyker gebeeld as 'n seun wat die waagmoed het om die sensitiewe te laat blyk en sy menswees – sy persoonlike identiteit – uit te leef. Hy lag en skroom nie om te wys dat sy ma en pa se nuutgevonde geluk hom ongekenende vreugde besorg nie. Hy praat en geniet die spel tussen hom en sy pa. Die vreugde van musiek word in sy eie lewe verbeeld in die vorm van die konsertina wat hy leer speel het.

3.2.5 Karakterbeelding en tema

Daar is 'n hooftema en newetemas in die film *Paljas*. Die hooftema kan gesien word as die vervreemding van mense as gevolg van mense se onsensitiewe ingesteldheid ten opsigte van mekaar se behoeftes. Dié situasie gee aanleiding tot disfunksionele verhoudinge wat onomkeerbare skade aan interpersoonlike verhoudings en identiteitsontwikkeling kan aanrig. Sensitiwiteit is nie net gebaseer op verbale kommunikasie nie, maar elke individu se bereidheid om toeganklik te wees vir 'n ander se behoeftes. Die ironie is dat dit soveel ongeluk in mense se lewens veroorsaak, maar die eenvoud daarvan is so maklik te begryp dat selfs die negejarige Willem dit kon verstaan.

Sensitiwiteit waarna hier verwys word, word nie net beperk tot gesinslede onderling nie. Die kerk as instelling van God kom ook in die film ter sprake. Die kerk en sy ampsdraers is juis die liggaam wat

veronderstel is om sensitief te wees vir ander se menswees. Dit is ironies dat die predikant wat preek, gebeeld word met net die woord: "Luister" wat uitsteek aan die bokant van die kanselkleed. Die mens moet luister, maar daar moet ook na elke mens geluister wórd. Soms moet dinge geluidloos "gehoor" word. In sommige gevalle sal die mens (Willem) skree om hulp sonder dat daar 'n woord gepraat word.

Spel oorbrug dikwels kultuurgrense. Willem het met 'n nar te doen gekry. Wie en wat hy was kon hy nie dadelik sien nie. Hendrik was so vinnig om sy dogter te waarsku teen die spul "Franse, Portugese en Taljaners..., want hulle het net een ding op die brein". Suid-Afrika huisves baie kultuurgroepe. Die musiek wat aan die einde van die film gespeel word, is verteenwoordigend van die ander kultuurgroepe waarmee Suid-Afrikanners in aanraking kom. Selfs ook die musiek wat Willem op die konsertina speel, het 'n Afrika-klank.

Die kyker se aandag word, deur middel van herhaling, in 'n toneel wat ontspanne maar besonder betekenisryk is, gevestig op die hoendergeluide wat Manuel en Willem namaak. Volgens Cirlot (1996:94) versinnebeeld 'n eier die misterie van die lewe. Nooit kan daar met sekerheid gesê word wat die geheim van die lewe is nie. Nooit kan enige persoon sê dat hy alles van die lewe weet nie. Elke persoon leef sy lewe binne 'n geslote ruimte, en om by die kern van daardie lewe uit te kom moet daar gepraat word en 'n sensitiwiteit wees vir die behoeftes van ander. Hendrik verstaan nie hoe 'n vrou se kop werk nie: "Net as ek dink dit is 'n wals, dan is dit 'n tango..." 'n Universele waarheid word hier gebeeld: om te lewe en te laat lewe, moet daar altyd ruimte wees vir die misterieuse.

Alhoewel die trein vertrek, bly 'n nar ongesiens agter, en die sirkustrein is 'n katalisator wat 'n onomkeerbare reaksie aan die gang gesit het. Dramatiese ironie kom voor, want die kyker beskik oor inligting waaroor die karakters nie beskik nie: die nar het agtergebly. Vir die kyker is dit nie 'n logiese gebeurtenis nie: 'n nar hoort by die sirkus. Bordwell en Thompson (1993:146) beklemtoon dat die film soos enige ander estetiese artefak slegs 'n illusie van die werklikheid is en daarvolgens hanteer moet word. Manuel se woorde (ná die vertrek van die sirkustrein) dra heelwat by tot die tema: "Hulle's weg? Ek weet ... Ek? Nee, ek bly hier by jou." 'n Moontlike verklaring vir die optrede van die nar is dat die mens soms moet afsien van sy plekkie in die son sodat hy vir ander van hulp kan wees.

Met Willem se "verdwyning" roep Hendrik die polisie se hulp in. Dit gee daartoe aanleiding dat hulle op Willem en Manuel se speelgoed in die skuur afkom. Die gevolg is dat hulle die "duiwelskuns" vir Hendrik in die ou skuur gaan wys. Nie net die polisie nie, maar die kerk en die hele gemeenskap neem kennis van die onding wat op Hendrik se werf plaasvind en dit gee aanleiding tot verdoeming. Die predikant kom oordeel en die MacDonalds is ook nie eens welkom by die Volstruisdans nie. 'n

Baie aktuele boodskap word met die handeling uitgebeeld. Die mens is so gou om die ongewone te oordeel sonder om werklik kennis daarvan te hê. Nie verniet is Jan Mol se van Mol nie. Daar is so min dinge in die lewe wat ons nie veroordeel sonder om kennis te dra van die feite nie.

3.2.6 Karakterbeelding en lewens- en wêreldbeskouing

Die kind word gebore met die vermoë om die onderskeid tussen goed en kwaad te leer ken, maar wát hy mettertyd as goed en wát hy as kwaad sal sien, hang af van die kind se identifisering met sy ouers en die invloed van die omgewing waarin hy hom bevind (Steenberg, 1983:76).

Die tradisionele heerser van die huisgesin, die vaderfiguur, het 'n bepalende invloed op die kind se lewens- en wêreldbeskouing. Hendrik het onwetend 'n belowende loopbaan prysgegee weens sy onvermoë om te onderskei tussen mense wat goed en mense wat kwaad in ander se lewens wil saai. Alle mense, veral mans, hou vir hom 'n bedreiging in. Was dit nie mans wat sy vrou wou afvry nie, was dit een of ander gespuis wat sy stasie wou oorneem. Met hierdie siening van die mensdom het Willem grootgeword. Willem het nog weinig in sy lewe die ervaring gehad dat die mens ander mense om hom nodig het om na behore te kan funksioneer.

Willem sien die mens as 'n wese wat kwaad en ongeluk in die lewens van ander bring. Om dit te oorkom, is dit gewens om gevestig te wees in 'n ruimte waar onnodige interaksie met ander mense uitgeskakel word.

Willem kom deur middel van spel tot die besef dat die mens nie net boos is nie. Mense is daar om mekaar by te staan sodat die beste in elk tot uiting kan kom.

3.3 IDENTITEITSBEELDING VAN EMMA MACDONALD

3.3.1 Tipe karakter

Emma is 'n bykarakter in *Paljas*. Waar Willem nie meer praat nie, het Emma 'n weersin ontwikkel in vriendskappe met die teenoorgestelde geslag. Emma het nie die ontwikkelingstaak rakende intimiteit bemeester nie (vergelyk 2.3.2.4.2). Vir haar hou intimiteit 'n bedreiging in. Die oorsaak van die krisis is dat Emma in hierdie stadium van haar lewe nog nie werklik weet wie sy is nie.

3.3.2 Verhouding van Emma as karakter met ander narratiewe aspekte binne die filmiese konteks

3.3.2.1 Emma as karakter in verhouding met die verteller

'n Simpatieke oog vir Emma ontstaan by die kyker weens die omstandighede waarin Emma haar bevind. Sy is verward omdat sy deur teenstrydige waardestelsels gekonfronteer word. Haar ontnugtering weerhou haar van interaksie met ander lede van haar portuurgroep. Dit gee daartoe aanleiding dat sy haar jonkwees versmaai en haar isoleer van geleenthede waar effektiewe kommunikasievaardighede verwerf en bevorder kan word.

Emma word deur die kyker ervaar as 'n individu wat toenemend selfgeldend optree. Eie aan die laatadolesent, is dat hulle tot die besef kom dat ouers nie perfek en onfeilbaar is nie. Dit verklaar Emma se waagmoed aan die einde van die film waar sy haar pa onomwonde daarop wys dat hy die oorsaak is van hartseer en ongelukkigheid oor 'n baie lang tydperk.

3.3.2.2 Emma as karakter in verhouding met ander karakters

Emma se verhouding met haar ouers is disfunksioneel. Haar ma se vriendskap met Frans dra nie haar goedkeuring weg nie. Emma is op hierdie stadium van haar lewe baie krities teenoor volwassenes omdat sy, vanweë haar kognitiewe ontwikkelingsvlak, oor die vermoë beskik om haar eie gevolgtrekkings te maak. Daarmee saam is haar morele ontwikkeling op die vlak waar sy korrekte morele gedrag assosieer met pligsvervulling.

Die mise-en-scène van die toneel waar Emma na haar ma en Frans se gesprek luister, is baie funksioneel. Terwyl Katrien en Frans besig is om te gesels, word die kyker bewus van 'n beweging aan die linkerkant van die raam. Dit is Emma. Sy neem stelling in agter die deurkosyn wat 'n simboliese distansiëring impliseer ('n deur is onder andere simbolies van 'n grens). Oor die skouer van Emma word daar op Katrien en Frans gefokus. 'n Duidelike ongemak is waarneembaar weens Emma se teenwoordigheid. 'n Nabyskoot van Emma se gesig lê haar emosies aan die kyker bloot. Sy is wrewelig in haar gemoed omdat haar ma Frans se teenwoordigheid geniet. In die toneel word die fokus op Frans en Katrien deur die oë van Emma beleef. Die kyker deel op so 'n wyse in die subjektiwiteit en intense emosies van die fokaliseerder. Buiten die gesprek tussen Katrien en Frans is daar nie ander klanke hoorbaar nie. Emma se kortaf groet spreek boekdele van die afkeer wat sy het van Frans se teenwoordigheid. Die ruimte waarin die toneel afspeel, is klein en eenvoudig. Dit is in die kombuisie van die huis waarin die McDonald-gesin woon. Die beligting is natuurlik. Ateljeebeligting is moontlik gebruik om Emma se gesig te belig sodat haar emosies nie

misgekyk en verkeerd geïnterpreteer moet word deur die kyker nie. Parallele redigering is aangewend sodat die kyker bewus is van Emma en die ander twee karakters se reaksie binne die situasie.

Emma beleef haar pa as 'n kritiese en ongevoelige mens. Haar morele ontwikkeling is op die vlak waar sy ingestel is op wedersydse respek. Sy sal graag haar pa se goedkeuring wil ervaar en onnodige kritiek vermy. In 'n stoep-toneel waar Willem besig is om die familie te vermaak met sy toertjies, word die kyker bewus van Emma se soeke na goedkeuring. Hendrik maak die opmerking dat Willem nog eendag president gaan word. Emma reageer onnodig skerp daarop met die uitlating dat hy eers sal moet leer praat. Die optrede van Emma is tipies van die laatadolesent. Emosionele volwassenheid is nog nie gevestig nie. Sy ervaar haar pa as 'n belonende ouer vir Willem, maar nie vir haar nie. Wat die situasie nog verder vererger, is Hendrik se uitlating dat sy eerder moet leer vry voordat sy kan praat oor Willem wat nie kan praat nie. Dié kritiese opmerking van haar pa maak dat sy weer weghardloop. Die posisionering van die karakters in die toneel skep by die kyker die gevoel dat daar nie kennis geneem word van Emma se teenwoordigheid nie. Sy dra 'n skinkbord met koeldrank uit die huis, maar sit dit op 'n tafel agter die kring mense. Dit wil voorkom asof sy haar teenwoordigheid wil bevestig met die skerp uitlating wat sy teenoor Willem maak.

Emma is verward ten opsigte van haar geslagsrolidentiteit. Haar ouers se huweliksverhouding is disfunksioneel en dit gee aanleiding daartoe dat sy haar nie kan vereenselwig met die rol wat die vrou binne die huwelik moet vertolk nie. Omdat sy nie weet hoe om die geslagsrol te bemeester nie, raak sy angsbevange. 'n Medium verskoot waar Nollie vir Emma met sy fiets agtervolg, verskaf aan die kyker inligting rakende Emma se houding teenoor die teenoorgestelde geslag in haar portuurgroep. 'n Skouerskoot op 'n rolwa neem Emma en Nollie af soos hulle na die kyker toe aangestap kom. Die beligting is natuurlik en ook die kleurgebruik. Dit gee daartoe aanleiding dat die kyker uitsluitlik op die twee karakters se handeling en die dialoog kan fokus. Emma raak duidelik selfbewus in die teenwoordigheid van Nollie en wil net wegkom. Uit Nollie se woorde kan afgelei word dat dit nie die eerste keer is dat Emma so optree in sy teenwoordigheid nie en dat sy 'n dame van min woorde is. Nollie is ingelig genoeg om te beseef dat Emma se optrede nie strook met 'n meisie van haar ouderdom nie en wil weet wat die oorsaak van haar vreemde gedrag is.

3.3.2.3 Emma as karakter in verhouding met gebeure

Dit is vir die kyker duidelik dat daar sekere ontwikkelingstake is wat Emma nog nie in haar identiteitsverwerwingsproses as laatadolesent bemeester het nie. Die oorsaak van die toestand kan grootliks toegeskryf word aan haar huislike omstandighede.

'n Nabyskoot van Emma en Katrien waar Katrien besig is om Emma se hare te vleg, word gevolg met 'n nabyskoot, vanaf skouerhoogte, van beide se gesigte in die spieël waarvoor hulle staan. In die spieëlbeeld, wat simbolies is van introspeksie, is die oogkontak tussen die twee vroue duidelik waarneembaar. Emma is korter as Katrien, maar dit is tog opvallend dat Emma se oë in lyn is met Katrien se mond. Op so 'n wyse word daar gefokus op die gelaatstrek van elk van die karakters wat die grootste bydrae tot kommunikasie lewer. Geen ander klank behalwe die dialoog tussen die twee vroue is teenwoordig nie. Die beligting is natuurlik en die fokalisasie word deur die oog van die kamera waargeneem. Emma maak haar ma bewus daarvan dat sy oë in haar kop het. Daarmee bedoel sy dat sy kan sien wat aan die gang is in haar ma se lewe. Emma beskik oor die vermoë om self na antwoorde op sekere vrae en probleme te soek. Sy beoordeel haar ouers se huwelik en sy neem die besluit dat die ideaal is om nie te trou nie. 'n Veralgemening wat sy maak, is dat alle vrouens se lewens is soos dié van haar ma, en daarom wil sy eerder nie trou nie. Uit Emma se woorde is dit duidelik dat haar morele ontwikkeling met dié van die laatadolesent strook. Sy beskik oor die vermoë om 'n saak krities te bedink sodat die oorsaak en gevolg verbind kan word en die verlede, hede en toekoms in perspektief geplaas kan word.

Die koms van die sirkustrein is 'n dinamiese gebeurtenis in Emma se identiteitsontwikkeling. Dit is ironies dat die trein op 'n verlate stasie soos Toorwater beland weens swak kommunikasie, maar die koms daarvan gee daartoe aanleiding dat interpersoonlike verhoudinge, wat weens swak kommunikasie verbrokkel het, herstel word. Natuurlike beligting dra by tot die simboliese betekenis van die koms van die trein. 'n Nuwe dag breek aan en by implikasie 'n nuwe fase in die lewe van die MacDonalds.

Die hele MacDonald-gesin, behalwe Hendrik, is geïnteresseerd in die koms van die sirkusmense. 'n Nabyskoot van Emma se gesig waar sy, deur die venster, na die sirkusmense se bedrywighede staar, laat die kyker beseft dat sy 'n intense behoefte het aan die samesyn van ander lede van haar portuurgroep. Die spesifieke toneel hier van belang is in die donker verfilm. Die hoek van die kamera is op skouerhoogte. Emma se gesig is met ateljeebeligting belig. Die blou gedesatureerde kleur het 'n simboliese waarde. Blou is die kleur van romantiek. Dit is opvallend dat Emma weer afgeneem word waar sy vanuit hul huisie, deur die venster, na buite staar. Die kamera is aan die buitekant van die huis geïnterposisioneer. Met die raam om

Emma se gesig en kraag en die vertikale lyn van die gordyn aan die linkerkant, word die illusie geskep dat sy deur 'n trein se venster na buite staar. (Die trein en treinspoor is simboliese tekens binne die kommunikasiekode in dié film wat ook met Emma verband hou.) Vanuit haar klein en bepekte ruimte smag Emma na die onbekende en wens sy sy het die waagmoed om dit sonder huiwering te ondersoek. Emma se tekortkominge ten opsigte van haar emosionele en sosiale selfkonsep bring 'n gefrustreerdheid by haar na vore.

Alhoewel Emma haar nog steeds agter 'n venster bevind, is haar liggaam voor die gordyn geposisioneer en kruip sy nie effens weg agter die gordyn soos in 'n vorige toneel waar sy na Nollie en haar pa op die stoep gekyk het nie. Die kyker kyk deur die oog van die kamera na Emma se gesigsuitdrukking, maar neem die gebeure by die sirkustrein deur die oë van Emma waar. Deur dié fokalisasie van Emma word die kyker spesifiek bewus gemaak van twee persone wat dans. Dans is ook 'n teken in die kommunikasiekode in dié film. Die musiek van die sirkusmense is al klank wat waarneembaar is in die toneel. Uit die toneel is dit duidelik dat Emma hunker na samesyn met ander. Sy verwonder haar aan die sirkusmense en die spel waarmee elkeen besig is. Sy het 'n intense behoefte aan spel. In haar lewe is dit afwesig, maar vir die sirkusmense is dit 'n leefwyse waarmee hulle hul daaglikse brood verdien. Dié oordrewe vorm van spel is besonder funksioneel in die film; dit is ook nie die ideaal in die mens se lewe nie, maar weens die afwesigheid daarvan in Emma se lewe blyk dit vir haar die ideaal te wees. Sy steur haar nie aan haar pa se waarskuwing om weg te bly van die sirkusmense nie en verlustig haar in hul doen en late.

'n Medium verskoot, in 'n latere toneel waar Nollie en Hendrik op die stoep sit, word gebruik om 'n gesprek tussen die twee mans aan die kyker te beeld. Die kamera zoem in op Nollie waar hy aan Hendrik verduidelik dat hy net die situasie vererger met dié dat hy hom aan Emma probeer afsmeer. Nollie verduidelik dat hy 'n geduldige man is en sy tyd sal gebruik om Emma se guns te wen. Nollie is 'n selfversekerde jongman wat sekerheid het oor sy identiteit. Emma is deeglik bewus van wat op die stoep gesê word. Sy staan weer in die huis en kyk en luister na Nollie en haar pa se gesprek. 'n Nabyskoot van Emma toon die verskillende emosies wat sy ervaar by die aanhoor van die gesprek. Sy laat sak haar ooglede en haar ken en duidelik is die beangstheid van vroeër nie teenwoordig nie. Sy lyk selfs weerloos in die toneel. Dit is vir haar verblydend om te hoor dat Nollie werklik anders dink as haar pa. Nollie het nie dieselfde siening van 'n vrou as haar pa nie. Vir Hendrik is 'n vrou 'n besitting wat hy moet beskerm teen ander se belangstelling. Sensitiwiteit vir die vrou se behoeftes bestaan nie vir Hendrik nie. Daarom kan hy ook nie verstaan waarom hy alleen slaap nie. Die musiek wat die kyker telkens hoor, is die liefdesliedere van ouds wat Nollie se pa vir sy ma gespeel het. Die musiek vorm 'n sterk kontras met die huidige omstandighede waarin dié huisgesin hulle tans bevind. Die langspeelplate is ook tekenend van musiek as kommunikasiekode in die film.

Emma het grootgeword in 'n huishouding waar haar pa nie die ideale man vir haar ma was nie. Ongelukkig was dit dié optrede van haar pa en die gevolge daarvan wat by haar 'n verwronge beeld van die huwelik en die teenoorgestelde geslag gevestig het. Daar het by haar 'n verwardheid ontstaan wat alleenlik met verloop van tyd en met geduld genees sou word. As laatadolessent beskik Emma oor die kognitiewe vermoë om Nollie se karakter krities te beoordeel en te evalueer en tot die gevolgtrekking te kom dat hy nie soos haar pa is nie.

Die wyse waarop die MacDonalds van die Volstruisdans verwilder word, is dié gebeurtenis wat daartoe aanleiding gee dat die werklike oorsaak van die MacDonalds se ongelukkigheid bekend gemaak word. Die trooswoorde van Hendrik - dat hulle hul eie dans moet hou en voorgee asof niks gebeur het nie - was vir Emma die laaste strooi. Dinge van die verlede het uitgeborrel: Die plek waar hulle woon, haar ma se ongelukkigheid en haar broer wat meer as twee jaar lank nie gepraat het nie. Haar pa praat nog sy lewe lank net onsin sodat hy nie oor dit wat waarheid is en seermaak, hoef te praat nie. Tydens die toneel waar Emma haar hart leeg praat, kan die kyker 'n duidelike beeld kry van Emma se gesigsuitdrukking wat weergegee word met 'n nabyskoot. Opvallend van die beligting is dat die een helfte van Emma se gesig belig is en die ander helfte in skadu is. Die beligting dra by tot die dramatiese effek in die toneel. Emma se optrede kan nie toegeskryf word aan emosionele onvolwassenheid nie, maar eerder aan die morele vlak waarop sy haar as laatadolessent bevind. Sy beskik oor die vermoë om verbande te sien tussen oorsaak en gevolg, asook verlede, hede en toekoms. Vanweë Emma se vermoë om hipoteties-deduktief te redeneer is sy instaat om die verandering in haar pa se optrede raak te sien. Sy geslagsrol is baie meer dinamies en vergelyk goed met die ideaal wat sy daargestel het. Hierdie waarnemings van Emma gee haar die vrymoedigheid om te praat oor die dinge wat haar kwel.

Die woorde van Emma (in die toneel beskryf in die vorige paragraaf) was vir Hendrik, die ander karakters en vir die kyker die raakvat van die werklike oorsaak van die MacDonalds se hartseer. Hendrik wou dit eers nie erken nie en die ander karakters het probeer keer dat Emma met die waarheid na vore kom. Vir die kyker was dit 'n verligting. Die gebeurtenis kan as een van die mees dinamiese gebeure in die film beskou word. Alhoewel die gevolge van Emma se woorde net geïmpliseer is, is dit wat reeds gebeur het onomkeerbaar en sal die proses moet voortgaan. Hendrik sal nie weer toegelaat word om besluite namens die ander karakters te neem nie. Voortaan sal hy moet verduidelik hoekom hy doen wat hy doen.

Aan die einde van die film word Emma en Nollie gebeeld wanneer hy 'n soen steel. Die beligting is blou: eie aan die atmosfeer wat daarmee geïmpliseer word. Daar is romanse in die lug. Nie net Nollie en Emma floreer daarop nie, maar ook Katrien, Hendrik en Willem.

Die verhouding tussen Hendrik en Emma beloof om te verbeter nadat sekere struikelblokke uit die weg geruim is. Voortaan gaan nie net Hendrik besluite neem nie, maar almal sal geken word in die besluitneming. Die primêre verwysingsraamwerk vanwaar 'n adolessent sy identiteit moet vestig, sy ouers en die verhouding tussen sy ouers, kom nou eers tot sy reg in Emma se ontwikkeling.

3.3.2.4 Emma as karakter in verhouding met ruimte

Die ruimte waarin die film geskiet is, is in die Uniondale-omgewing (Hough, 1998:27). In die film is daar 'n kongruensie tussen die fiktiewe ruimte en die werklike ruimte. Die Volstruisdans is nie net 'n versinning nie, maar kan in verband gebring word met die ruimte waarin die film afspeel. Volstruise kom voor in dié deel van die Karoo, en die stasie Toorwater bestaan werklik.

Die ruimte waarin Emma en haar gesin hul bevind, is tiperend van die emosionele bankrotskap waarin hulle verkeer: kaal vlaktes met heuwels in die omtrek wat 'n kring om hul woonplek vorm en hul isolasie meer benadruk. Die huis en die ruimte om die huis weerspieël nie net armoede in terme van rand en sent nie, maar ook van entoesiasme. Die ruimte waarin die film afspeel, kan dus as 'n betekenisvolle ruimte beskou word. Die kyker beland op Toorwater met die stoomtrein wat net eers hoorbaar is en dan die ruimte op die skerm vul. Die trein beweeg verby na 'n volgende stasie, maar die kyker word "afgelaai" om Toorwater en sy mense beter te leer ken. Die eerste toneel waar die kyker met die karakters kennis maak, verskyn net na die trein verby beweeg het. Dit is vroegoggend en Katrien is die eerste karakter wat opstaan en vir die res van die gesin koffie bring. Die kamera volg Katrien waar sy na Emma se bed beweeg en haar wakker maak. Die ruimte waarin Katrien beweeg, is klein en donker en die dekor is karig. Dit is vir die kyker duidelik dat die huis waarin die gesin woon baie klein is. Die kamerahoek waarteen Emma op die bed afgeneem word, is hoog en daar is van ateljeebeligting gebruik gemaak om Emma te belig waar sy op die bed lê. Die beligting help die kyker net om die buitelyne van die persoon onder die kopers te sien. Die gesig is nie sigbaar nie. Kleurgebruik is gedesatureerd sodat die gedempte atmosfeer binne die ruimte vasgevang kan word. Dialoog help die kyker om meer inligting te verkry rakende die karakter onder die kopers. Dit is Emma, en uit haar stemkwaliteit kan afgelei word dat sy nog jonk is. Deur middel van parallelle redigering word die kyker op hoogte gehou van die ander twee karakters se doen en late in die ander kamer. Opvallend is die seun wat saam met die ma op een bed geslaap het en die pa wat alleen op sy bed slaap. Dit verskaf reeds inligting aan die kyker rakende die emosionele ruimte waarin Emma haar bevind. Deur middel van redigering word die kyker in die daaropvolgende toneel verder ingelig rakende die ruimte waarin die gebeure afspeel. 'n Hoë panoramiese skoot stel die kyker bekend aan die buitenste ruimte waarin die

huisie geleë is. Net die enkele huisie is sigbaar in die omgewing. Die draadheining is verslete en 'n ou motorkar staan naby die huis. Nie ver van die huisie af nie is die treinspoor sigbaar en die stasiegeboutjie. 'n Naambord met die naam Toorwater gee meer spesifieke inligting aan die kyker rakende die ruimte waarin die gebeure gaan afspeel. Daar word met 'n nabyskoot op die naambord gefokus. Die veronderstelling is dus dat die kyker daarvan moet kennis neem.

Die gesindheid waarmee die ruimte deur Emma waargeneem word, is baie belangrik. Emma verwys na die stasie op Toorwater as die "gatkant" van die aarde. Die gesindheid waarmee Emma die ruimte waarneem, is tiperend van die assosiasie wat sy met die ruimte maak. Haar vorige en huidige ervarings plaas sy parallel met die ruimte waarin sy haar bevind. Sy kom in opstand teen die wyse waarop hulle geïsoleer word van die werklikheid. Die motor het nie eens wiele nie: die kans om rond te ry en ander ruimtes te verken, is baie skraal.

Dit is ironies dat Emma haar in dié ongunstige ruimte bevind vanweë keuses deur haar pa uitgeoefen. In sy pogings om weg te kom van almal en alles wat vir hom 'n bedreiging en 'n bedreiging vir sy huwelik inhou, het hy hulle nou in 'n situasie laat beland wat 'n bedreiging inhou vir die voortbestaan van almal om hom. Die teenoorgestelde het gebeur van dit wat hy in gedagte gehad het.

Die dringendheid waarmee Hendrik vir Emma 'n man soek, gee daartoe aanleiding dat sy haar omhul met die dop van hul spoorweghuisie: soortgelyk aan die eiermotief wat deurgaans in die film na vore kom. Emma, agter die vensterruit, word gebeeld as 'n karakter wat haar distansieer van die werklikheid. Sy neem die werklikheid waar, maar met 'n skans wat haar weerhou van direkte kontak daarmee. Emma word ook weerhou van die werklikheid omdat sy haar nie in 'n beroep bevind nie. Sy werk nie omdat hulle dalk te ver van die dorp af woon. Sy sou ook nie verder kon gaan studeer nie, omdat haar ouers haar nie finansieel kan onderhou nie. Vir Hendrik is dit nie eers 'n opsie om sy dogter 'n wêreld te laat betree waar die mens en kwaad jou ondergang kan bewerkstellig nie.

Die aanvanklike ruimte waarin Emma haar bevind, is geluidloos. Al musiek wat die ruimte vul, is die musiek waarna Nollie en haar pa luister. Dit is diëgetiese musiek wat die karakters ook kan hoor. Die musiek hou vir haar meer betekenis in as vir Willem. Sy is 'n laatadolesent en kan daarmee identifiseer. Die verlange wat haar pa koester, is moonlik 'n emosie wat sy ook ervaar. Die hunkering na die liefde van jonkwees is egter 'n gewaarwording wat sy idealiseer op 'n afstand. Dit is 'n wêreld waarna sy smag, maar wat weens vroeëre en huidige belewinge sy glans verloor het.

Musiek arriveer saam met die sirkus. Die eens stil, stroewe ruimte is meteens deurdrenk van vrolike sirkusmusiek. Voortaan word elke gebeurtenis wat enigsins met spel, speelsheid of pret geassosieer kan word, met die kenmerkende sirkusmusiek as agtergrond aan die kyker gebeeld.

Die laaste toneel besweer alle vroeëre (moontlik) negatiewe verwagtinge. Musiek word gespeel waarop gedans word en nie verlangmusiek nie. Die ruimte buite die huis is gekleur met die sonsopkoms en die kamera lei die kyker se oog weg van die spoor af oor die vlaktes van die Karoo. Die hunkering wat kyker en karakter aanvanklik ervaar het om weg te kom en met die treinspoor na iewers te gaan, bestaan nie meer nie. Hierdie huis het van nou af 'n warm hart.

In die eindtoneel is daar nie 'n opvallende verandering in die fisiese ruimte waarin die gebeure afgespeel het nie. Wat wel 'n duidelike verandering toon, is die emosionele ruimte. Die langspeelplate van vervloë dae word nou in die huis gespeel en nie meer op die stoep nie. Die musiek komplementeer die atmosfeer in die huis van die MacDonalds. Stemme wat lag en gesels, is hoorbaar, en Hendrik en Katrien is met mekaar doenig. Die kleur in die huis is blou en gedesatureerd. Die romantiek is duidelik aanvoelbaar. Emma en Nollie is ook reeds meer as net vriende. Nollie se geduld is beloon.

Die ruimte in die film is baie belangrik ten opsigte van die identiteitsontwikkeling van Emma. Vanweë die ruimte waarin hulle hul bevind, kry sy nie geleentheid om met ander lede van haar portuurgroep om te gaan nie. Omdat die verhouding tussen haar en haar ouers nie na wense is nie, sou dit tot voordeel vir haar kon wees indien lede van haar portuurgroep kon help om die leemte te vul en 'n bydrae lewer sodat sy sekere ontwikkelingstake kan bemeester rakende die identiteitsverwerwingsproses tydens laatadolessensie. Sy sou haar beter kon vereenselwig met haar geslagsrol omdat haar interpersoonlike verhoudinge met lede van haar portuurgroep haar daarop kon voorberei.

3.3.2.5 Emma as karakter in verhouding tot tyd

Die gebeure in die film word in chronologiese volgorde aan die kyker gebied. Terugflitse is nie nodig om die verlede aan die kyker te verduidelik nie – die karakters dra die verlede met hulle saam. Emma beleef die verlede as die oorsaak van die huidige. Alhoewel die verlede nie ongedaan gemaak kan word nie, is sy die karakter wat aan die einde van die film tot die insig kom dat die verlede nie net geïgnoreer kan word nie. Om die toekoms te anker, moet die onstuimighede van die verlede nie herhaal word nie.

Die omstandighede van tyd met betrekking tot Emma se ontwikkeling is die fase van laatadolessensie wanneer die individu hom begin losmaak van die ouerhuis. Dit is die fase waarin die psigososiale moratorium veronderstel is om afgehandel te word (vergelyk 2.3.2.6). Tydens die afhandeling van dié fase word daar van die laatadolesent verwag om uitsluitel te kry oor wie hy werklik is. Dit gee daartoe aanleiding dat die laatadolesent vaardighede sal aanleer wat hom later in staat sal stel om keuses uit te oefen rakende 'n beroep en 'n huweliksmat. Vanweë Emma se ouers se verbroke verhouding en die invloed wat dit op haar lewe gehad het, is sy byna ontnem van 'n belangrike ontwikkelingsfase in haar lewe.

'n Spesifieke ritme kan in die film waargeneem word. 'n Opsomming van die eerste dag se gebeure word in die eksposisie van die film weergegee. In die eksposisie word Emma binne dié konteks gebeeld. Haar optrede, handelinge en dit wat sy sê, word duidelik gemotiveer in dié deel van die film.

Omdat die film binne 'n beperkte tydsduur moet afspeel, kom die gebruik van ellips geredelik voor. Die kyker weet relatief min van hoe Emma se dag verloop. Die afleiding kan gemaak word dat sy nie 'n beroep het nie, maar daar is nooit definitiewe bewyse daarvoor nie. Haar verhouding met ander meisies in haar portuurgroep is ook vir die kyker onbekend. Die rede waarom ellips geïmplementeer word, behalwe om tyd in te perk, is omdat sommige gebeure in dié verband irrelevant is vir die verloop van die verhaal. Daar word slegs gefokus op dit wat van belang is vir die kyker om te weet.

Emma is besonder funksioneel in 'n hele aantal belangrike tonele (sleuteltonele). 'n Toneel kom voor waar die insident in die filmteks gekorreleer word met die werklike tyd. Die kere wat Emma van agter die venster gebeeld word waar sy na Nollie en haar pa kyk, is voorbeelde van belangrike tonele. Sy luister en hoor wat haar pa sê. Sy bekyk en sien ook die besoek van Frans aan haar ma. Die volledigheid waarmee die gebeure gebeeld word, dui op die intense waarneming van Emma. Op grond van die wyse waarop sy sekere gebeure waarneem, baseer sy haar aanvanklike besluit om nie eendag te trou nie.

Die koppeling van ruimte aan tyd is onontbeerlik in die film. Die *paljas* vul die ruimte en bring verandering aan met die verloop van tyd. Die verandering het 'n direkte invloed op die karakters wat weer meebring dat hul belewing van die ruimte en hul toekomsvisie op 'n ingrypende wyse beïnvloed word. Emma aan die begin van die film en Emma aan die einde van die film verskil drasties van mekaar .

Uit geïmpliseerde inligting kan die kyker aflei dat die vertelde tyd in die film min of meer Augustus/September is. Nollie wil vir Emma die rooi perdeblomme gaan wys, maar Katrien is

heel verbaas daarvoor, want die blomme is veronderstel om eers in November te blom en dit is eers oor twee maande. Septembermaand is die begin van die lente. Dit is die tyd van die jaar wanneer nuwe lewe sigbaar word in die natuur. Die herlewing in die MacDonald-huishouding word dus parallel geplaas met die herlewing in die natuur.

3.3.3 Spesifieke karakteriseringstegnieke

3.3.3.1 Naamgewing van Emma

Uit die naam Emma kan nie 'n betekenis afgelei word wat direk verband hou met die inhoud van die verhaal in die film nie. Behalwe dat die naam tiperend is van vroulike naamgewing, is die betekenis van die naam volgens Van Rooyen se Afrikaanse Naamboek (1987:22) *universeel* of *geheel*. Indien dit in verband gebring word met Emma se ma, Katrien, se naam wat "rein" of "onskuld" beteken (Van Rooyen, 1987:40), kan daar 'n moontlike verduideliking wees vir die naamgewing van Emma. Emma het die voorreg om die oorsaak en die gevolg van onsensitiwiteit in die huwelik waar te neem. Sy hoor hoe haar pa praat van die tyd toe hy nog "gevry" het na Katrien, en sy sien hoe lyk die huwelik *na* die hofmakingsproses afgehandel is. Sy neem 'n geheelbeeld waar. Katrien was toentertyd die ene onskuld en het Hendrik geglo toe hy haar die maan en sterre belowe het en sy het geglo dit sal altyd so bly. Sy het nie so 'n "geheelbeeld" soos Emma van die huwelik gehad nie.

3.3.3.2 Emma se dialoog

Emma is op 'n ouderdom waarop sy die huweliksverhouding tussen haar ma en pa kan oordeel en beoordeel. Duidelik is dit nie haar verwagting van 'n huwelik nie. Die toneel waar haar ma besig is om haar (Emma se) hare te kam en sy baie versigtig aan haar ma vra of sy weer sal trou indien sy weer kon kies en die uitlating dat sy nooit wil trou nie, is 'n aanduiding daarvan dat die huwelik nie aan haar verwagtinge voldoen nie. Emma se idee rakende 'n huwelik is die voorbeeld wat haar ouers se huwelik vir haar stel. Sy vra nie of haar ma weer met haar pa sal trou indien sy 'n keuse het nie, maar of sy weer sal trou: dit maak nie saak met wie nie. Die huwelik van Hendrik en Katrien is op die oog af nie werklik disfunksioneel nie. Dit kan so maklik as normaal aanvaar word omdat daar oënskynlik min verkeerd is in die huwelik. Hendrik kom sy plig as man na en Katrien blyk 'n goeie ma en huisvrou te wees. Dit is eers wanneer daar behoorlik gekyk en gesien word dat die kyker en betrokkenes kan waarneem dat die verhouding tussen Hendrik en Katrien aanleiding gee tot hul eie ongelukkigheid en tot dié van die mense wat naby aan hul leef. Die ironie is dat die twee mense wat vir die situasie verantwoordelik is, Hendrik en Katrien, nie bewus is van hul eie omstandighede en die oorsaak daarvan nie.

In die toneel waar Emma onder die bad vir Nollie probeer wegkruip, is haar gedrag toepaslik vir haar geslagsrol. 'n Vrou val nie net in 'n man se skoot nie, al wil sy hoe graag. Emma bad in die buitelug in 'n sinkbad met 'n bos hier en daar as beskutting. Haar vrolike gefluit kom vinnig tot 'n einde as sy 'n fiets, nie te ver van haar af nie, hoor omval. Met die hulp van parallelle redigering word daar op die aankomende Nollie en Emma in die sinkbad onderskeidelik gefokus. Die situasie skep spanning by die kyker. Gelukkig slaag Emma daarin om die bad betyds om te dop. Nollie buit die situasie uit. Met 'n nabyskoot kan die kyker deel in sy binnepret. Dit is nou sy kans om Emma te "dwing" om saam met hom na die Volstruisdans te gaan. Uit die dialoog wil dit voorkom asof Emma nie saam met hom wil gaan nie, maar die kyker is ingelig en weet dat Emma Nollie maar alte graag aan haar sy wil hê. Die situasie dwing Emma om te sê wat sy so graag wil sê. In dié geval is dit nie meer haar vrees vir die intieme wat haar weerhou nie, maar eerder die siening dat 'n vrou nie so maklik bekombaar is nie. Die gebeurtenis kan as 'n sleuteltoneel gesien word in die dramatiese verwickelinge rakende Emma en Nollie se vriendskap. Voortaan word hul samesyn gekenmerk deur speelsheid: Emma spat Nollie nat terwyl hulle besig is om die motor te was. Die motor as teken van die kommunikasiekode is weer op sy wiele. Die kommunikasiekanale is besig om te herstel.

Emma is 'n dinamiese karakter. Alhoewel sy net as newekarakter gebeeld word, is sy 'n karakter met wie die kyker wil assosieer. Aan die einde van die film neem sy baie sterk standpunt in, wat meebring dat Hendrik tot stilte gedwing word. Emma word aan die einde van die film ervaar as 'n karakter wat met meer selfvertroue optree en dat sy haar identiteitskrisis oorkom.

3.3.3.3 Emma se denkwêreld

Die eerste kennismaking met Emma is waar sy in die deur verskyn terwyl Frans en haar ma besig is om te gesels. Sy word reg van voor gebeeld en haar skouers en gesig vul die hele raam. Die filmmaker beklemtoon so haar teenwoordigheid, en haar gesigsuitdrukking word so eksplisiet gebeeld dat die boodskap wat sy seën, moeilik verkeerd geïnterpreteer kan word. Haar gesigsuitdrukking bevraagteken Frans se teenwoordigheid. Duidelik dra sy teenwoordigheid nie haar goedkeuring weg nie. Die wyse waarop sy hom groet: "Môre" sonder om hom op sy naam aan te spreek, is 'n duidelike misnoeë met sy teenwoordigheid. Sy kyk die twee karakters stip aan sonder om verder aan die gesprek deel te neem. 'n Duidelike groepering binne 'n ruimte is waarneembaar: Emma aan die een kant en Katrien en Frans aan die ander kant. Die manier waarop Emma haar gevoel aangaande Frans se teenwoordigheid duidelik maak, is eie aan die laatadolesent. Die vaardigheid om emosies altyd doeltreffend te beheer en te reguleer ontbreek nog soms by die laatadolesent.

Katrien geniet Frans se teenwoordigheid nie omdat sy enigsins emosioneel by hom betrokke wil raak nie, maar omdat sy voel dat hy sensitief is vir haar behoeftes – Frans sien raak as sy ongelukkig is. Emma sien haar ma se vreugde raak in die teenwoordigheid van Frans. Emma se morele waardes strook nie met dit wat sy waarneem van haar ma en Frans nie. Ook dit is 'n gevestigde tradisie: daar is nie uitkoms uit 'n ongelukkige huwelik nie. Die vrou dra en verdra sonder om in opstand te kom. Emma en Katrien word in een raam gebeeld sodat die verskil in liggaamshouding duidelik deur die kyker gemerk kan word. Emma word gebeeld waar sy regop en trots haar ma aankyk. Katrien word op die agtergrond gebeeld waar sy effe skuins gedraai is na Emma; haar ken is gesak. Katrien se liggaamshouding wys hoe sy inkrimp onder Emma se beskuldigende blik. Die liggaamstaal van die twee karakters is baie duidelik: Emma word gebeeld as die karakter in beheer van die situasie. Sonder om iets te sê, keur sy haar ma se optrede af en berispe sy haar ma met haar lyftaal. Katrien lyk verleë: sy weet sy geniet Frans se aandag meer as wat sy veronderstel is om te mag doen. Haar liggaamstaal spreek van ongemak en skuld. Baie woorde word tussen ma en dogter gekommunikeer sonder dat enigeen van die twee iets sê.

Fokalisasie in die film is hoofsaaklik waarneming deur die oog van die kamera. Fokalisasie deur die oë van 'n karakter gee die kyker 'n duidelike begrip van wat in die karakter se gedagtes omgaan en wat hy van 'n ander karakter op daardie spesifieke tydstip dink. Die kyker is intens bewus daarvan dat daar soms gekyk word na Frans en Katrien met die oë van Emma (sy is dan die fokalisator), en dit bring mee dat selfs die kyker die oomblikke as spanningsvol ervaar.

Die gebruik van gesigsuitdrukkinge as beelding van karakters se emosies, is presies beplan in dié film. Die koms van die sirkus is 'n gebeurtenis wat baie nou aansluit by die karakterbeelding van Emma soos gerepresenteer deur haar denke en optrede. Emma word aanvanklik deur die kyker beleef as die ontnugterde laatadolessent wat nie geïnteresseer is in die teenoorgestelde geslag nie. Na die koms van die sirkus word Emma gebeeld as 'n laatadolessent met 'n veraf uitdrukking in haar oë. Waar haar oë altyd ongedurig lyk, is die dromerige uitdrukking so veelseggend van haar innerlike versugtinge. Sy loer om en loer in die trein. Haar oog wat dié van die jong sirkusman vang, is vir 'n oomblik verward. Sy is nog nie gereed vir die intieme aandag van die teenoorgestelde geslag nie, maar tog ook nie heeltemal ontoeganklik daarvoor nie.

Kenmerkend van Emma se gesigsuitdrukkinge is die uiterstes van emosies. Die een oomblik word sy gebeeld as die intens ongelukkige, opstandige karakter. Die sensitiwiteit in Emma veroorsaak dat die ongedurigheid binne 'n oogwink kan verander in skaamte en vernedering as haar pa haar aan Nollie wil afsmeer.

3.3.3.4 Emma se handeling

Na Emma haar ma aangespreek het oor Frans se teenwoordigheid en die wyse waarop haar ma daarop reageer, besluit Emma om te gaan stap. Dit raak kenmerkend van Emma: sy gee fisies pad as sy nie met 'n situasie gediend is nie. Sy hardloop die vlakke in. Dit is ironies dat dié fisies geïsoleerde ruimte ruimte aan haar emosies moet bied.

Inligting waarna verwys word in die voorafgaande paragraaf, is filmies aan die kyker gekommunikeer. Katrien se gemoeidheid met haar voorkoms toe sy hoor Frans is daar en dit wat reeds afgelei en waargeneem kon word van die verhouding tussen Hendrik en Katrien, kan as die oorsaak van Emma se optrede gesien word. Gebeure vooraf het 'n duidelike uitwerking op Emma se huidige karakterbeelding. Voortaan sal Emma se optrede as direkte uitvloeiing gesien kan word van die disfunksionele verhouding tussen haar ma en pa.

Emma ruk haar op as Hendrik vir Nollie aan haar wil opdis. Die kyker beseft in dié stadium dat dit nie die *wat* is wat Emma grief nie, maar die *hoe*. Gaan sy nie self kans kry om haar kaarte te speel soos sy dit graag wil doen nie? Gaan sy nie 'n kans kry om haar vingers deur haar hare te trek en op so wyse die man van haar keuse nader te lok nie? Emma sit en staar voor die venster na die sirkusmense, en die gebaar waar sy haar hand deur haar hare trek, is tekenend daarvan dat sy haar vrouwees ontvanklik stel vir aandag van die teenoorgestelde geslag. Emma is 'n mooi meisie. Haar liggaamlike ontwikkeling strook met die verwagting daargestel vir 'n laatadolesent. Sy is ook in voeling met haar seksuele identiteit. Sy wil mooi lyk vir ander en vir die teenoorgestelde geslag. Sy grimeer haar gesig en het 'n sagtegeel bandjiesrok aan tydens haar nadere ondersoek van die sirkustrein, geel wat simbolies die kleur van vitaliteit is en ook sinspeel op vrolikheid.

Die sirkusman wat Emma onverwags gryp en soen, is glad nie so onwelkom soos wat sy voorgee nie. Dit is vir haar 'n persoonlike oorwinning. Iemand van 'n ander wêreld vind haar vroulikheid uitdagend en aantreklik. Sy sal darem as die nood druk uit die kloue van haar pa se tradisionele sieninge kan ontsnap en 'n lewe leef waar daar meer opwinding is en waar mense meer sensitief is vir mekaar se behoeftes.

Tydens die episode met die sirkusmannetjie en die "geveg" wat daarop volg, word Emma aan die agterkant van die bus gebeeld waar sy gekrom staan om die houe te ontduik. Sy staan so dat die registrasienommer van die bus nog steeds sigbaar is: TJ. Dit is die registrasienommer van 'n ander "wêreld". 'n Wêreld wat vir Emma 'n bekoring inhou, maar potensieel 'n wêreld waar spel en vrolikheid weer die erns van die menslike bestaan oorheers. Al weet Emma (en

sommige kykers) nie dat TJ die vorige motorregistrasienuommer van Johannesburg is nie, is die nommerplaat 'n indeksikale teken van 'n wêreld vol opwinding.

Emma se optrede na die ervaring met die sirkusman laat haar 'n oomblik uit haar dop kruip (of eerder agter die venster uit kruip). Sy gesels oor die voorval en probeer verduidelik en voel duidelik gelei dat Nollie sy "lewe gewaag het vir haar veiligheid". 'n Onderonsie tussen Katrien en Hendrik gee aanleiding daartoe dat Emma se onvermoë om te "vry" (volgens Hendrik) weer ter sprake kom. Dié woorde van Hendrik maak dat Emma weer van agter die venster gebeeld word. Al haar selfvertroue het weer verander in 'n weersin en skuheid vir Nollie.

Emma vorm deel van die spel wat Willem weer terugbring in die huis van die MacDonalds. Emma word deur Willem aan die hand gelei na die klavier waar hy aan haar die opdrag gee om klavier te speel. Soos die werking van die *paljas* toeneem, word Emma meer en meer gebeeld waar sy sit en klavier speel. Die spel is weer terug in haar lewe, en daarom sal daar voortaan ook plek wees vir Nollie in haar lewe. Sy kom tot die besef wat dit is wat ontbreek het in haar ouers se huwelik. Met die gedagte dat spel, speelsheid en vrolikheid altyd deel moet vorm van elke mens se bestaan, tree daar 'n duidelike verandering in Emma se handeling in. Haar handeling is meer dinamies en gevul met vrolikheid.

3.3.3.5 Emma se uiterlike voorkoms

Emma MacDonald is 'n pragtige meisie wat haar in die fase van laatadolessensie bevind. Haar kleredrag spreek van ingetoënheid en kan as konserwatief beskou word in vergelyking met die modeneigings van die laatsestiger- /vroeë sewentigerjare. Haar donker hare is skoon en blink en hang los of word in 'n vlegsel gebind. Sy dra byna geen grimering nie. Beide Emma en Katrien se klere is duidelik nie duur kledingstukke nie. Die kleur is al uitgewas, maar dis netjies en skoon.

Die eenvoud van Emma se klere verbloem nie haar trotse, uitdagende houding nie. Haar pa het daarin geslaag om haar te verneder voor 'n jong man, maar hy gaan nie daarin slaag om haar emosioneel te laat verdor soos haar ma nie.

Soos daar 'n verandering in haar lewe intree, verander haar uiterlike voorkoms. Haar gesig word gegrimmeer, en sy glimlag dikwels en tooi haar spesiaal vir die Volstruisdans en vir Nollie se kuiertjies. Die ongedurigheid maak plek vir vrolikheid, maar die vlam van 'n eie wil is nie geblus in haar oë nie.

3.3.3.6 Dit wat ander karakters van Emma sê

Die kyker se eerste kennismaking met Nollie is waar hy vir Emma in die paadjie kry: sy stap sodat haar bui kan sak en hy is op sy fiets op pad werk toe. Sy woorde: “Praat jy weer nie vandag nie... wat het die wêreld vir jou gedoen, Emma MacDonald?”, laat die kyker onwillekeurig dink aan Katrien se uitlating dat dit 'n kwaal van die MacDonalds is “om hulle bekke te hou”. Emma is 'n MacDonald, en ook sy is nie gretig om te praat nie.

Die opmerkings van Hendrik dat Emma moet “ophou om weg te hardloop van 'n man af” en dat sy “nie kan vry nie” en dat sy “nie 'n goeie vryer ken as sy een sien nie”, spreek vanself. Emma het moontlik nog nie 'n verhouding gehad met iemand van die teenoorgestelde geslag nie. Emma se onvermoë om te vry kan parallel geplaas word met Willem se onvermoë om te praat. Beide skram weg van kommunikasie op die een of ander wyse. Katrien se verweer in dié verband is dat Emma nie so dom was soos sy nie.

Intussen is daar by Emma die intense begeerte om met ander lede van die teenoorgestelde geslag om te gaan. Hendrik merk benoud op dat Emma haar getof en ingekleur het die aand terwyl die sirkusmense op die stasie vertoef, iets wat sy nie eers doen as Nollie kom kuier nie. Die optrede van Emma spreek van 'n jong meisie wat smag na spel en vir wie die onvoorspelbare soveel bekoring inhou. Die liefdespel tussen jong mense moet 'n eie identiteit en bekoring inhou. Vir die eerste keer besef Emma dat die lewe nie 'n Hendrik-Katrien-lewe hoef te wees nie. Haar lewe hoef nie dieselfde patroon te volg as dié van haar ma en pa nie. Sy kan sorg dat daar kleur en opwinding in haar lewe is.

Tydens die onderonsie tussen Hendrik en Katrien word Hendrik se vrees ook ontbloot. Hy vrees dat sy dogter dieselfde lewe as hy gaan lei, 'n lewe van alleen slaap of dat sy 'n oujongnooi gaan word soos Katrien se suster. Duidelik het Hendrik in dié stadium nog nie die kern van menswees besef nie. Hy erken die gemis in sy lewe, maar hy kan nog nie verstaan waaroor dit gaan nie. Met sy woorde aan Willem dat vroumense anders is, blyk dit vir hom 'n geval te wees van dat 'n vrou net 'n onverstaanbare wese is. Die ironie is dat Willem besef wat die probleem is: hy is net nege jaar oud en het die gevoel vir die sensitiwiteit nie uit sy lewe geban soos ander lede van sy portuurgroep gedwing word om te doen vanweë sekere verwagtinge wat daar aan 'n geslag opgedwing word nie.

Wat die kyker wel van Emma te hore kom, na aanleiding van die gesprek tussen Hendrik en Nollie, is dat Emma kan klavier speel. Haar ma het haar geleer. Dit is iets wat sy egter nooit meer doen nie. Die sensitiwiteit van haar menswees word misken deur haar pa se selfsugtige

denke en optrede. Dit het tot gevolg dat sy geen behoefte daaraan het om uiting te gee aan die kreatiewe in haar nie.

Die nuwe Hendrik toon 'n duidelike verandering. Waar hy eers altyd vir Emma wou voorskryf, erken hy haar individualiteit deur te sê: "Emma mag wees wat sy is." Dit is ironies dat Hendrik so sterk standpunt inneem oor elke individu se behoeftes maar Emma se woorde later ongedaan maak met 'n insiglose opmerking: "Sy is 'n kind; sy verstaan nie." Sy is juis die een wat verstaan, en hy is die "kind" wat nie verstaan nie. Hendrik het ingestem tot 'n proses wat nog baie groeipyne by hom gaan veroorsaak.

3.3.4 Emma: karaktervestiging, -verandering en -ontwikkeling

Emma word aan die kyker gebeeld as 'n laatadolesent wat vasgevang is in omstandighede waarin sy 'n weersin het. Sy neem die verhouding tussen haar ma en pa waar en sien die ongelukkigheid raak wat eensaamheid binne 'n huwelik meebring. Vanweë die ontwikkelingsfase waarin sy haar bevind, speel verhoudinge met die teenoorgestelde geslag 'n baie belangrike rol. Verhoudinge in dié ontwikkelingsfase word gesmee met die oog op 'n moontlike huweliksmaat.

Emma word aan die einde van die film gebeeld as 'n gewone jong dame wat die aandag van Nollie geniet en heeltemal toeganklik is vir sy attenties. Die erkenning van haar sensitiwiteit gee aanleiding daartoe dat sy haar eie besluite kan neem. Sy ontwikkel van 'n onseker, opstandige meisie tot 'n selfversekerde jong dame met 'n spesifieke doel voor oë.

Emma se handeling aan die einde van die film beklemtoon die feit dat die mens voortdurend moet groei in insig. Geen mens raak ooit te oud om tot nuwe insigte te kom nie, en geen mens is ooit te jonk om van te leer nie. Hendrik erken die individu se bestaansreg. Hy lê klem daarop dat niemand die reg het om hulle te dwing om soos die res van die samelewing te wees nie: elke mens het die reg om te wees wie hy wil – en hy noem elkeen by die naam, ook vir Emma.

Die plasing van dié gebeurtenis aan die einde van die film lê soveel meer klem daarop. Om 'n vervulde mens te wees moet daar met mekaar en oor mekaar gepraat word. Om elke mens se identiteit tot die optimum te laat ontwikkel, moet mense begrip hê vir mekaar en mekaar se behoeftes.

3.3.5 Emma – karakterbeelding en die tema

Emma kom in opstand teen die tradisionele. Hendrik is 'n voorstander van die tradisionele rol wat 'n vrou moet vertolk binne die huwelik. Hy sê dit nooit eksplisiet nie, maar dit is 'n siening wat hy uitleef sonder dat hy daarvan bewus is. Moontlik is dit die voorbeeld waarmee hy groot geword het. 'n Vrou is daar om haar man te dien en hom te “vermaak” volgens behoefte. 'n Vrou word die hof gemaak, voor die troue. Dit is die tyd wanneer versies vir haar opgesê word, sy 'n blommetjie kry en wanneer sy werklik raakgesien word. Na die huwelik en nadat kinders gebore is, word die vrou as vanselfsprekend aanvaar, en die romanse van die hofmakingsproses is vergete. Die sensitiwiteit waarmee elke individu hanteer moet word, raak uitgedien en die huwelikspaar beland in 'n draaikolk waaruit hulle moeilik kan ontsnap. Gelukkig was Hendrik en Katrien se kolk in metaforiese toorwater.

3.3.6 Emma, karakterbeelding en lewens- en wêreldbeskouing

Die mens is 'n verhoudingswese en deur met ander in verhouding te tree, leer hy sy wese ken (Barnard, 1993:17).

Aanvanklik was die voorafgaande stelling nie deel van Emma se lewensbeskouing nie. Vir haar het verhoudinge met ander geïmpliseer dat sy haar eie individualiteit moet prysgee. Die mens se individualiteit is van sekondêre belang wanneer hy/sy in verhoudinge betrokke raak. 'n Nuwe Hendrik rig sy gesin se lewens- en wêreldbeskouing. Hy kom tot die besef dat elke mens die reg op individualiteit het in die samelewing. Mense is nie eenders nie; elke mens is uniek. Geen mens het die reg om jou uniekheid af te maak en te veroordeel nie. Omdat elkeen anders is, hoef die wêreld dié wat ietwat meer anders is, nie te behandel asof hy/sy “melaats” is nie (Emma se woorde).

Emma se woorde “van nou af gaan ons praat” is die verwoording van 'n baie belangrike faset van die teksinterne lewens- en wêreldbeskouing, veral die mensbeskouing, in die film. Dit impliseer dat die mens se individualiteit en uniekheid ten beste tot uitdrukking kan kom wanneer die mens in 'n bewuste verhouding tot ander staan. Een van die beste maniere waarop 'n verhouding verwesenlik kan word, is wanneer daar eerlik gepraat en werklik geluister word. Verhoudinge hier ter sprake geld nie net vir verhoudinge met die teenoorgestelde geslag nie; dit geld vir alle interpersoonlike verhoudinge.

Voorafgaande mensbeskouing het ook betrekking op die meer omvattende wêreldbeskouing in die film. Deur die werklikheid te misken, waarborg die mens en die mense die naaste aan hom

allermins 'n bestaan sonder leed. Die mens moet bewustelik kennis neem van die werklikheid om hom.

Emma bevestig dat die mens 'n verhoudingswese is. Deur daadwerklik en uitdruklik in verhouding met Hendrik te tree, maak sy hom bewus van sy eie tekortkominge. Hy het nog al die jare gedink hy is al een wat praat in die MacDonald-huishouding. Wat hy nie beseft het nie, was dat hy al die tyd net "nonsens" gepraat het en dat dit geen doel gedien het nie. Voortaan sal ware kommunikasie, goeie interpersoonlike verhoudinge en 'n sinvolle lewe moontlik wees.

3.4 SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKINGS

Die kyker maak in dié film kennis met 'n seun in die middelkinderjare en 'n laatadolesente meisie wat nog nie die belangrikste ontwikkelingstake van identiteitsontwikkeling bemeester het nie. 'n Disfunksionele verhouding het tussen hulle ouers ontstaan weens hulle pa se onvermoë tot doeltreffende kommunikasie. Dit het daartoe aanleiding gegee dat Willem ophou praat het en Emma 'n verwardheid ervaar het ten opsigte van die man en vrou se onderskeie rolle binne die huwelik. Die mate waarin kinders met hulle ouers identifiseer, het 'n baie belangrike invloed op hulle selfkoncepontwikkeling. Die ouers vorm die primêre verwysingsraamwerk vir hulle kinders se houdings, waardes en oortuigings betreffende die lewe oor die algemeen en hulle sin van die self en eiewaarde.

Dit is opvallend dat die herstel van die verhouding tussen Hendrik en Katrien nie net aanleiding gee tot 'n positiewe selfkoncep by hulle kinders nie, maar ook by hulle as volwassenes. Vir elk kom daar weer sin in die lewe. Die windpomp is herstel, die motor loop weer, Katrien se naaimasjien is geolie en die belangrikste van alles: Emma begin weer klavier speel en Willem begin weer praat.

HOOFSTUK 4

SAMEVATTENDE GEVOLGTREKKINGS

4.1 INLEIDING

Die uitkoms van hierdie ondersoek, verreken aan die hand van die vooropgestelde doelstellings en metodes, is die hoofokus van hierdie hoofstuk.

Die doelstellings van die ondersoek was die volgende:

- Om 'n teoretiese uiteensetting te gee van die ontwikkelingspsigologiese, filmiese en narratologiese uitgangspunte wat relevant is vir die bestudering van die identiteitsbeelding van Willem en Emma as jeugkarakters in *Paljas*.
- Om die filmiese representasie van die twee jeugkarakters in *Paljas* te analiseer en te interpreteer.
- Om vas te stel hoe die identiteitsbeelding van jeugkarakters in *Paljas* bydra tot die representasie van die hooftema in die film en sodoende fasette van die relevansie van die parallelplasing van die fiksionele werklikheid in die filmteks en die reële werklikheid uit te lig.

In die ondersoekmetode wat gevolg is om die doelstellings te bereik, was die volgende aspekte van verskillende deelwetenskappe van integrale belang:

- Die psigologiese ontwikkeling van die kind in die middelkinderjare en die psigologiese ontwikkeling van die laatadolesent – in albei gevalle met die klem op identiteitsontwikkeling.
- Die aanwending van filmiese tegnieke in karakterbeelding.
- Karakterisering in die narratologie.

In hierdie ondersoek is gefokus op die identiteitsbeelding van Willem en Emma as die jeugkarakters in die film *Paljas*. Die analise van die identiteitsbeelding van die jeugkarakters impliseer dat die narratologie (karakteriseringstegnieke) en filmteorie verreken en toegepas moes word met teorieë rakende die ontwikkelingspsigologie as bepaalde fokuspunt. Deurgaans is daar van 'n geïntegreerde metode gebruik gemaak om die navorsingsresultate te beskryf.

4.2 SINTESE

Die identiteitsbeelding van elke jeugkarakter is geanaliseer aan die hand van die teoretiese begronding soos uiteengesit in Hoofstuk 2. Met die teoretiese vertrekpunte is elke jeugkarakter

se ontwikkelingsfase en persoonlike vlak van ontwikkeling binne die gegewe filmiese konteks geanaliseer. Die analise het spesifiek ten doel om te fokus op die wyse waarop identiteitsbeelding plaasvind aan die hand van karakteriseringstegnieke soos vergestalt binne die film *Paljas*.

Eers na indringende ondersoek is dit moontlik om die identiteitsbeelding van Willem te beskryf – analities, interpreterend en evaluerend. Met die beskrywing word dit dan ook duidelik watter faktore bygedra het tot die ontwikkeling van die karakter soos hy gebeeld word aan die kyker. Soos die karakter meer sigbaar word in die ondersoek, word die funksionaliteit van die filmiese beelding ook duideliker. Soos die karakter ontwikkel, is daar ook 'n opvallende verandering in die wyse waarop die karakter gerepresenteer word aan die kyker.

Die oorsaak van Emma se aanvanklike en latere optrede in die film kan verantwoord word deur die teoretiese begronding in Hoofstuk 2. 'n Meisie in die fase van laatadolessensie beskik reeds oor vaardighede om haar te laat geld in 'n volwasse geselskap. Filmies word Emma gebeeld as 'n karakter wat haar omhul met afsydigheid. Die wyse waarop Emma en Nollie aan mekaar opgedwing word en die ongewone situasies waarin hulle mekaar beter leer ken, verskaf 'n goeie (kamera-)skoot humor aan die kyker. Deur die identiteitsbeelding van Emma te ondersoek, moes daar deurgaans geïntegreerd te werk gegaan word. Deur die integreringsproses word die spesifieke duidelik.

Filmiese tegnieke is in *Paljas* op uitsonderlike goeie wyses aangewend om 'n alledaagse werklikheid te verbeeld. Wat hierdie film onder andere besonders maak, is dat dit die kyker op opvallende en subtiele filmies-tegniese wyses lei om oplossings te vind vir die probleme wat in die film ter sprake of nie ter sprake is nie.

Die situasie waarbinne die jeugkarakters ontwikkel, is so eie aan die hedendaagse samelewing dat die verkeerde daarvan moontlik nie dadelik opval nie. Die film het 'n wanfunksionele situasie gebeeld, maar ook 'n ingeboude korrektief verskaf.

Deur die fiksionele werklikheid parallel te plaas met die reële werklikheid, kan die wyse waarop die verhoudinge in die MacDonald-huisgesin herstel is, ook betrek word in die reële werklikheid. Faktore wat remmend inwerk op die identiteitsontwikkeling van die jeugkarakters in dié huishouding, word ontbloot en op so wyse kan die identiteitsbeelding van die twee MacDonald-kindere afsonderlik geanaliseer word.

Leatitia Pople (1998:5) verwys na die nar as 'n argetipe vir die mens: die ideale mens. Mense sukkel om ontvanklik te wees, om speels en weerloos te wees. Dit is nie deel van die

mondering van die vervulde en gebalanseerde mens nie. Die ironie is dat juis dit wat soms so onnodig skyn te wees – goeie interpersoonlike kommunikasie – van die grootste belang is om optimale identiteitsverwerking te verseker.

Die wyse waarop die betekenis van die nar en die verband daarvan met die titel van die film *Paljas* in die loop van die film gebeeld word, is deurgaans verantwoord deur die geïntegreerde werkswyse wat gevolg is met die analisering van die identiteitsbeelding van Willem en Emma as jeugkarakters.

4.3 VERDERE NAVORSINGSMOONTLIKHEDE

Paljas is so 'n veelfasettige film dat daar - behalwe vir die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters wat vir die doel van hierdie skripsie ondersoek is - talle verdere navorsingsmoontlikhede is. Enkele moontlikhede is die volgende:

Die beelding van die kerk in die film *Paljas*. Frits Gaum (1998:5) spreek hom sterk uit teen die eensydige, onsimpatieke wyse waarop die kerk in hierdie film gebeeld word.

- Die ruimtebeelding in die film *Paljas*. Die funksie van die ekstreme wyse waarop karakters wat met die kerk verbind word, uitgebeeld word, word waarskynlik op verskillende wyses deur die kykerspubliek geïnterpreteer.
- Die transformasionele krag van kuns soos uitgebeeld in die film *Paljas*.
- *Paljas* as vergestaltung van die universele helingsproses binne die Suid-Afrikaanse konteks.
- Die nar as argetipe van die mens met spesifieke verwysing na rol van Manuel soos gebeeld in die film *Paljas*.

4.4 SLOT

Uit die bestudering van die film *Paljas* - met die spesifieke doel om die identiteitsbeelding van twee jeugkarakters te ondersoek - het dit duidelik geblyk dat dit 'n film met veelvuldige interpretasiemoontlikhede is. Die studie van die film as eietydse kunsvorm is 'n aktuele noodsaaklikheid, omdat die hedendaagse mens sy eie beperkinge en moontlikhede deur middel van die film nog beter kan verstaan.

BIBLIOGRAFIE

- BAL, M. 1986. De teorie van vertellen en verhalen: inleiding in de narratologie. Muiderberg : Coutinho. 158 p.
- BARNARD, C. 1998. Paljas & Die storie van Klara Viljee: die filmdraaiboeke. Kaapstad : Tafelberg. 92 p.
- BARNARD, M.C. 1993. Geslagsopvoeding binne gesinsverband: enkele begrotingsperspektiewe. *Fokus 2000: tydskrif vir opvoedkunde*, 21(1-4):9-20, Aug.
- BAUMANN, H.D. & SAHIHI, A. 1986. 'Een film maken lijkt een beetje op trouwen': in gesprek met J.J. Annaud. *Bzzlettin*, 15(141):48-53, Des.
- BEKKER, F. 1997. *Paljas*: doepa uit die klein Karoo. *Servamus*:53, Des.
- BLYTHE, H., KENYON, S. & SWEET, C. 1994. The writer's digest character naming sourcebook. Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books. 359 p.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. 1993. Film art: an introduction. 4th ed. New York : McGraw-Hill. 508 p.
- BOTHA, M. & VAN ASWEGEN, A. 1992. Beelde van Suid-Afrika: 'n alternatiewe rolprentoplewing. Pretoria : RGN. 188 p.
- BOTMA, G. 1998. Paljas, paljas is die as nou af? *Afrikaans vandag*, 5(2):19, Mrt.
- BRENNER, A. 1985. The t.v. scriptwriter's handbook. Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books. 324 p.
- BRINK, A.P. 1989. Vertelkunde: inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria : Academica. 174 p.
- BYBEL. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad : Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- CARD, O.S. 1988. Characters and viewpoint. Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books. 182 p.

- CASETTI, F. 1998. Inside the gaze: the fiction film and its spectator. Bloomington, Ind. : Indiana University Press. 174 p.
- CHAMBERS, A. 1996. Tell me: children, reading and talk. 3rd ed. South Woodchester : Thimble Press. 127 p.
- CIRLOT, J.E. 1996. A dictionary of symbols. London : Routledge. 400 p.
- CLOETE, T.T., *red.* 1992. Litêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. (Reeks A, nr. 50.)
- COHEN, R. 1995. Writer's mind: crafting fiction. Lincolnwood, Ill. : NTC. 240 p.
- DE BRUYNE, E., HILTERMAN, G.B.J. & HOETINK, H.R. 1954. Willem I. (*In* Winkler Prins Encyclopaedie, 18:890.)
- DE VRIES, A. 1984. Dictionary of symbols and imagery. Amsterdam : North-Holland. 515 p.
- DU PLOOY, H. 1992. Roman en film - stories in woorde en beelde: 'n voorstel vir 'n gevorderde kursus in literatuurwetenskap. *Literator*, 13(3):135-150, Nov.
- DU PLOOY, H.J.G. 1984. Verhaalteorie in die twintigste eeu: sintese en toepassing. Potchefstroom : PU vir CHO. (Proefskrif - D.Litt.) 536 p.
- DU TOIT, S.J. & KRUGER, N. 1991. Die kind: 'n opvoedkundige perspektief. Durban : Butterworths. 165 p.
- ENGELBRECHT, C.S., KOK, J.C. & VAN BILJON, S.S. 1989. Volwassewording. Durban : Butterworths. 235 p.
- ERICKSON, M.T. 1998. Behavior disorders of children and adolescents: assessment, etiology, and intervention. 3rd ed. Upper Saddle, N.J. : Prentice-Hall. 366 p.
- GAUM, F. 1998. *Paljas* en die kerk. *Algemene kerkbode*, 160(3):5-6, Feb.
- GERDES, L., MOORE, C., OCHSE, R. & VAN EDE, D. 1988. Die ontwikkelende volwassene. 2de uitg. Durban : Butterworths. 536 p.

GOUWS, T. & SNYMAN, M. 1994. Om beter te kan sien: 'n gids tot visuele geletterdheid. Mmabatho : Ukelele. 68 p.

GREYLING, S.F. 1999. Die keuse, skep en voorstelling van karakters in verhale vir 11-14- jariges. Potchefstroom : PU vir CHO. (Verhandeling - MA.) 445 p.

HAMBIDGE, J. 1983. Heil die leser: die relevansie van die resepsie-estetika. (*In* Suid-Afrikaanse Vereniging vir Algemene Literatuurwetenskap. Referate gelewer by 'n minikongres van SAVAL in 1983 te Bloemfontein en Potchefstroom. Bloemfontein / Potchefstroom. p. 79-90.)

HAT kyk Odendal

HEYNS, K. 1997. *Paljas*. Sonneblom Filmproduksies. 117 minute. [Film en video.]

HOUGH, B. 1998. Brose, "siek" gesin in Katinka se *Paljas* genees deur nar. *Rapport*:27, Jan. 25.

HUMAN, H. 1988. Aspekte van karakterskepping by die skryf van rolprent- en televisiedraaiboeke. Potchefstroom : PU vir CHO. (Verhandeling - MA.) 308 p.

KOCH, U. 1994. Dagboek van 'n spraakterapeut: Jan is doof, hy praat nie. *Sarie*, 45(5):14-15, Jan.

KRUGER, E. 1998. Rolprente: 'n paljas op *Paljas*. *De Kat*, 13(7):50-55, Jan.

LINDENFIELD, G. 1994. *Confident children*. San Francisco, Calif. : Thorsons. 197 p.

LOUW, D.A., VAN EDE, D.M. & LOUW, A.E. 1999. *Menslike ontwikkeling*. 3de uitg. Kaapstad : Kagiso Tersiêr. 764 p.

MALAN, C., red. 1983. *Letterkunde en leser: 'n inleiding tot lesergerigte literêre ondersoeke*. Pretoria : RGN. 181 p.

MEIJ, K. & SNYMAN, N. 1986. *Verhaal en student*. 4de uitg. Pretoria : HAUM-Literêr. 188 p.

MONACO, J. 1981. *How to read a film*. New York : Oxford University Press. 533 p.

MONTEITH, J.L. DE K., POSTMA, F. & SCOTT, M. 1988. *Die opvoeding en ontwikkeling van die adolessent*. Pretoria : Academica. 239 p.

- ODENDAL, F.F. 1988. Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. 2de uitg. Johannesburg : Perskor. 1378 p.
- PANSEGROUW, L.L. 2000. Super 2000. Kaapstad : Pharos. 970 p.
- PEASE, A. 1985. Lyftaal. Goodwood : Tafelberg. 143 p.
- POPLE, L. 1998. Met sy speelsheid breek Ellis skanse af. *Beeld* : Kalender:5, Jan. 23.
- PRETORIUS, W. 1998. Rolprente: *Paljas* laat ons weer hoop. *Insig*:42, Feb.
- RAUTENBACH, J. 1969. Probleme van die Afrikaanse rolprentvervaardiger. *Tydskrif vir wetenskap en kuns; tydskrif van die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns*, 1969 jaarvergadering, Pretoria:259-267.
- RIMMON-KENAN, S. 1992. Narrative fiction: contemporary poetics. London : Routledge. 173 p.
- RONGE, B. 1997. Barry Ronge at the movies: bring on the clowns or cancel the show. *Sunday times*:27, Oct.12.
- ROSSOUW, M.A. 1992. Resepsieteorie. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p. 427-429.)
- SMUTS, J.P. 1975. Karakterisering in die Afrikaanse roman. Kaapstad : HAUM-Literêr. 191 p.
- SMUTS, J.P. 1997. Triptiek. 2de uitg. Kaapstad : Tafelberg. 213 p.
- SNYMAN, M.E.S. 1992. Die transponering van woordteks na beeldteks. Pretoria : Universiteit van Pretoria. (Proefskrif - D.Litt.) 177 p.
- SNYMAN, L. 1987. Die jeugboek. Pretoria : Qualitas. 217 p.
- STEENBERG, E. 1983. Klein uurwerk: motief en handeling by die kind. Potchefstroom : PU vir CHO. (Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A: Geesteswetenskappe, nr. 44.)
- STEVENS-LONG, J. & COBB, N. 1983. Adolescence and early adulthood. Palo Alto, Calif. : Mayfield. 506 p.

- SWAIN, D.V. 1990. Creating characters. Cincinnati, Ohio : Writer's Digest Books. 195 p.
- TOMASELLI, K. 1997. Film synopses: Paljas. [Web:]
<http://www.und.ac.za/ccms/amp/reviews/paljas.htm> [Date of access: 6 May 2002].
- TUBBS, L. & MOSS, S. 1994. Human communication. New York : McGraw-Hill. 557 p.
- VALE, E. 1986. The technique of screen and television writing. New York : Simon & Schuster. 302 p.
- VAN BREDA, M. 1998. Magiese Katinka. *Sarie*, 49(14):22, Jan.
- VAN DER MERWE, C.N. & VILJOEN, H. 1998. Alkant olifant: 'n inleiding tot die literatuurwetenskap. Pretoria : Van Schaik. 303 p.
- VAN DER WESTHUIZEN, B. 1993. Die in- /deur- /nawerking van die Griekse mitologie in *Driepas* van T.T. Cloete. *Stilet*, 5(1):65-81, Mrt.
- VAN DER WESTHUIZEN, E.S. 1997. Die representasie van die visie in die verhalende prosa van Elsabe Steenberg. Potchefstroom : PU vir CHO. (Proefskrif - Ph.D.) 514 p.
- VAN JAARVELD, P.E. 1986. Die rol van die ouers by die voorkoming van ontwikkelingsversteurings. (In Van Jaarsveld, P.E., red. Ontwikkelingsversteurings: behandeling en voorkoming. Voordragte gelewer tydens 'n simposium, Augustus 1985. Potchefstroom : Departement Sentrale Publikasies, PU vir CHO. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks A, Geestesgesondheid, nr. 57. p. 76 - 98.)
- VAN ROOYEN, A. 1994. Die Afrikaanse naamboek. Pretoria : Queillerie. 121 p.
- VENTER, L.S. 1992. Fokalisasie. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p.133-134.)
- VERMEULEN, K. 1998. Fliet met Kiep: *Paljas* kom in die nuwe jaar. *Die Patriot*, 18(3):16, Jan.
- VILJOEN, H. 1998. Marginalia on marginality. *Alternation: journal of the centre for the study of Southern African literature and languages*, 5(2):10-22.
- WINKLEY, L. 1996. Emotional problems in children and young people. New York : Cassell. 328 p.

WOOLFOLK, A.E. 1995. Educational psychology. 6th ed. Boston, Mass. : Allyn & Bacon. 647 p.

ZETTL, H. 1999. Sight sound motion: applied media aesthetics. 3rd ed. New York : Wadsworth.
407 p.