

Die impak van *mise-en-shot* op die interpretasie van oudiobeskryfde film

N. Wilken

20398026

Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium in Taalpraktyk aan die
Vaaldriehoekkampus van die Noordwes-Universiteit.

Studieleier: Prof. J-L. Kruger

Oktober 2012

Bedankings

Aan my Hemelse Vader vir soveel seëninge, liefde, krag en genade.

Ek wil graag ook die volgende persone opreg bedank:

- My studieleier, prof. Jan-Louis Kruger, vir leiding, aanmoediging en hulp. Dankie vir die entoesiastiese kweek van my belangstelling in audiobeskrywing.
- Die personeel van die NWU biblioteek, spesifiek mev. Martie Esterhuizen vir hulp met die opspoor van bronne.
- Mev. Susan Lucouw vir die noukeurige proeflees van die verhandeling.
- Kollegas en vriende by die universiteit vir hulle ondersteuning.
- Al die studente wat bereid was om aan die eksperiment deel te neem.
- My ouers, Johan en Chiquita, vir julle liefde, deurlopende opofferings, ondersteuning, belangstelling en bemoediging deur al my studiejare.
- My suster, Donalee, vir jou sussieliefde, ondersteuning en aanmoediging.
- Tjaart, vir jou oneindige liefde, motivering, geduld en begrip.
- Al die vriende en familie vir hulle ondersteuning en belangstelling.

Uittreksel

Oudiobeskrywing word beskou as 'n relatiewe jong navorsingsveld en in Suid-Afrika word daar nog glad nie baie hiervan gebruik gemaak om toegang tot visuele kanale aan blinde gehore te verleen nie. Navorsing in hierdie veld is dus noodsaaklik.

Die literatuurhoofstuk van hierdie studie wys uit dat daar veral min empiriese navorsing gedoen is waar die impak van film op werklike gehore getoets is. Hierdie studie het dus beoog om die impak van oudiobeskryfde film op die inlewing, vereenselwiging en begrip van werklike gehore te toets. Daar is gefokus op spesifiek die impak wat *mise-en-shot* elemente. Uit 'n deeglike analise van twee filmtonele en die oudiobeskrywings daarvan is daar aangedui dat daar in die oudiobeskrywing slegs gefokus word op visueel inhoudelike elemente en dat die manier waarop hierdie elemente aangebied word (wat deel uitmaak van die *mise-en-shot* elemente) baie min aandag geniet. Die aanbiedingstyl van 'n film, dra by tot die betekenis van die film en die filmmaker verfilm tonele met die doel om 'n spesifieke gevoel of effek te skep. Indien hierdie *mise-en-shot* elemente verlore gaan in die oudiobeskrywing kan daar verwag word dat die blinde gehoor nie dieselfde ervaring as die siende gehoor sal hê nie.

Ten einde die impak van *mise-en-shot* elemente te toets, is daar gebruik gemaak van 'n metodologie wat gebaseer is op Bortolussi en Dixon (2010) se Psigonarratologie. 'n Eksperiment is ontwikkel deur gebruik te maak van verskeie verdieping- en inlewingstudies (Green en Brock, 2000 en Tal-Or en Cohen, 2010) wat gehore, wat onderskeidelik aan al die beskikbare kanale van die film blootgestel is en net aan die oudiobeskrywing en klankbaan blootgestel is, se inlewing, vereenselwiging en begrip te toets.

Die aanvanklike hipotese vir hierdie studie was dat gehore wat slegs aan die klankbaan en oudiobeskrywing blootgestel word minder inlewing, vereenselwiging en begrip sal bereik weens die weglating van *mise-en-shot* elemente in die oudiobeskrywing van die filmtonele.

Deur middel van T-toetse en kwalitatiewe vergelykings van response is daar bevind dat die weglating van *mise-en-shot* elemente nie 'n statisties beduidende impak het op die inlewing van die gehoor nie. Daar is meer definitiewe verskille gevind in terme van die vereenselwiging met karakters. Die gehoor wat aan al die kanale van die film blootgestel was, was beter in staat om met die karakters te vereenselwig as die ander gehoor. Wat begrip aanbetref, is daar bevind dat die graad van impak baie te make het met die hoeveelheid aksie

en dialoog wat in die toneel teenwoordig is. Wanneer die filmmaker klem plaas op die visuele elemente is daar groter verskille tussen die gehoor wat aan al die kanale blootgestel was en die groep wat net aan die ouditiewe kanaal blootgestel was.

Daar bestaan dus, veral met betrekking tot die inlewing van die gehoor, geleenthede vir verdere ondersoek. Daar word ook aanbeveel dat navorsing gedoen word wat ander genres en maniere van oudiobeskrywing ondersoek.

Suid-Afrika, sowel as ander lande, kan baat by die gebruik van oudiobeskrywing om die visuele kanale toeganklik te maak vir blinde of swaksiende gehore. Om so 'n doel te bereik is verdere navorsing in die veld baie belangrik, nie net om die kuns van oudiobeskrywing te verfyn nie, maar om bewustheid te skep vir hierdie hulpmiddel.

Sleutelwoorde: Oudiobeskrywing, *mise-en-scène*, *mise-en-shot*, inlewing, vereenselwiging, begrip, film.

Abstract

Audio description is considered a relatively new research field, and in South Africa it is not yet being used extensively to make visual channels accessible to blind audiences. Therefore research in this field is necessary.

The literature review of this study shows that very little empirical research has been done where real audiences were tested. This study set out to test the impact of audio described film on the transportation, identification and comprehension of real audiences. The focus was on *mise-en-shot* elements specifically and the impact they have on the transportation, identification and comprehension of audiences. A thorough analysis of the two scenes and their audio descriptions showed that in the audio description the emphasis tends to be on the visual elements and not on the way these elements are presented (which forms part of *mise-en-shot* elements). The way the film is showed to the audience contributes to the film's meaning and the director often shows the film to the audience in a specific way to reach a certain effect or feeling in the film. If these *mise-en-shot* elements are not presented in the audio description of the film it, the blind audience cannot be expected to experience an equivalent effect to that of the sighted audience.

In order to test the impact of *mise-en-shot* elements a methodology based on Bortolussi and Dixon's (2010) Psyconarratology was used. Immersion and transportation studies (Green and Brock, 2000 and Tal-Or & Cohen, 2010) were used to develop an experiment for the study. Two groups of respondents were tested by exposing one group to all the available channels of the film and another to only the audio description and soundtrack.

The initial hypothesis of this study was that the audience exposed to the audio description and soundtrack of the film would experience less transportation, identification and comprehension due to the loss of *mise-en-shot* elements in the film.

By using T-tests and qualitative comparisons of the responses it was found that the lack of *mise-en-shot* elements in the film had no statistically significant impact on the transportation of the audience. Furthermore it was found that the lack of *mise-en-shot* elements has an impact on the identification of the audience. The group that had access to all the channels were more able to identify with the characters. In terms of comprehension it was discovered that there were bigger differences between the two groups in the scenes where the director relied on the visual elements of the film.

Thus there are opportunities for further research pertaining to the identification of the audience. Furthermore it is recommended that further research be done to include other film genres as well as alternative ways of doing audio description.

South Africa as well as other countries can gain tremendously from the use of audio description to make visual channels accessible to blind audiences. To reach such a goal further research is needed in the field, not only to master the art of audio describing but to also create awareness for this aid.

Key words: Audio description, *mise-en-scène*, *mise-en-shot*, transportation, identification, comprehension, film.

Inhoudsopgawe

HOOFSTUK 1 – INLEIDING, KONTEKSTUALISERING EN PROBLEEMSTELLING	3
1.1 OUDIOBESKRYWING	3
1.2 <i>MISE-EN-SCÈNE</i> EN <i>MISE-EN-SHOT</i>	4
1.3 PSIGONARRATOLOGIE.....	6
1.4 NAVORSINGSVRAE	8
1.5 NAVORSINGSDOELWITTE.....	8
1.6 METODOLOGIE	9
1.6.1 Metodologiese oriëntasie	9
1.6.2 Navorsingsontwerp.....	10
HOOFSTUK 2 - LITERATUURSTUDIE	12
2.1 INLEIDING	13
2.2 OUDIOVISUELE VERTALING	14
2.2.1 Oudiobeskrywing binne die veld van OVV	14
2.2.2 Oudiobeskrywing	18
2.2.3 Riglyne vir OB	21
2.3 NARRATOLOGIE	24
2.3.1 Narratologiese konsepte	25
2.3.2 Narratologie in film.....	26
2.3.3 Fokalisasie in film.....	27
2.4 <i>MISE-EN-SCÈNE</i> EN <i>MISE-EN-SHOT</i>	29
2.5 RESEPSIE.....	32
2.5.1 Psigonarratologie	32
2.5.2 Psigologiese inlewing	35
2.6 SAMEVATTING.....	38
HOOFSTUK 3 - NAVORSINGSMETODOLOGIE	39
3.1 INLEIDING	39
3.2 RESPONDENTE	39
3.3 KONTROLETOETS.....	40
3.4 ONTWERP	43
3.5 PROSEDURE	45
3.6 STUDIES WAT INLEWING TOETS.....	45
3.7 MAATSTAF	48
3.8 DATA-ANALISE EN HIPOTEESES.....	51
3.8.1 Toneel 1	52

3.8.2	Toneel 2	52
3.9	ETIESE KWESSIES.....	53
3.10	SAMEVATTING.....	53
	HOOFSTUK 4 – ANALISE VAN TONELE	54
4.1	INLEIDING	55
4.2	STORIELYN	56
4.3	TONEEL 1.....	58
4.3.1	Deel 1 (21:02-21:35).....	58
4.3.2	Deel 2 (21:35-22:09).....	60
4.3.3	Deel 3 (22:09-22:54).....	64
4.3.4	Deel 4 (22:54-23:36).....	69
4.3.5	Deel 5 (23:36-23:54).....	72
4.3.6	Deel 6 (23:58-24:19).....	73
4.3.7	Deel 7 (24:19-25:28).....	74
4.3.8	Deel 8 (25:28-26:06).....	76
4.4	TONEEL 2	77
4.4.1	Deel 1 (37:46-38:43).....	78
4.4.2	Deel 2 (38:43-39:15).....	80
4.4.3	Deel 3 (39:15-41:01).....	82
4.4.4	Deel 4 (41:01-42:05).....	86
4.4.5	Deel 5 (42:05-43:58).....	88
4.5	SAMEVATTING.....	92
	HOOFSTUK 5 – ANALISE EN INTERPRETASIE VAN BEVINDINGE	94
5.1	AANWESIGHEID VAN <i>MISE-EN-SHOT</i> ELEMENTE IN OB.....	95
5.2	INLEWING.....	95
5.2.1	Toneel 1	95
5.2.2	Toneel 2	96
5.3	VEREENSELWIGING MET KARAKTERS	98
5.3.1	Toneel 1	98
5.3.2	Toneel 2	107
5.3.3	Samevatting.....	108
5.4	BEGRIP	109
5.4.1	Toneel 1	109
5.4.2	Toneel 2	113
5.5	SAMEVATTING.....	115

HOOFSTUK 6 – SAMEVATTING EN AANBEVELINGS VIR VERDERE NAVORSING.....	118
6.1 INLEIDING	119
6.2 OORSIG.....	119
6.3 OPSOMMING VAN BEVINDINGE	120
6.4 NAVORSINGSVRAE	121
6.5 TERKORTKOMINGE	123
6.6 AANBEVELINGS VIR VERDERE NAVORSING	123
6.7 SAMEVATTING.....	124
Bibliografie	125
Filmografie.....	131
ADDENDUM A	133
ADDENDUM B.....	143

Lys van tabelle

Tabel 1 - Elemente soos gedefinieer vir die huidige studie	31
Tabel 2 - Uittreksel uit toneel gebruik vir kontroletoets	41
Tabel 3 – Kontroletoets gemiddelde punt deur groepe behaal.....	42
Tabel 4 – Indeling van groepe	43
Tabel 5 - Toneel 1 deel 1	58
Tabel 6 - Toneel 1 deel 2	61
Tabel 7 - Toneel 1 deel 3	65
Tabel 8 - Toneel 1 deel 4	70
Tabel 9 - Toneel 1 deel 5	72
Tabel 10 - Toneel 1 deel 6	73
Tabel 11 - Toneel 1 deel 7	75
Tabel 12 - Toneel 1 deel 8	76
Tabel 13 - Toneel 2 deel 1	78
Tabel 14 - Toneel 2 deel 2	80
Tabel 15 - Toneel 2 deel 3	84
Tabel 16 - Toneel 2 deel 4	87
Tabel 17 - Toneel 2 deel 5	90
Tabel 18 - Vereenselwiging:Vraag 21	103
Tabel 19 - Vereenselwiging:Vraag 23	106
Tabel 20 - Begrip:Vraag 17	111
Tabel 21 - Begrip:Vraag 18	113
Tabel 22 - Begrip:Vraag 15	113
Tabel 23 - Begrip:Vraag 16	114

Lys van illustrasies

Illustrasie 1 - 3B:Nabyskoot van Stu	66
Illustrasie 2 - 3B3:Nabyskoot van Stu 2	66
Illustrasie 3 - 4C1:Tier agter Alan	71
Illustrasie 4 - 4C2:Alan kyk om.....	71
Illustrasie 5 - 4C3:Ver hoek.....	71
Illustrasie 6 - 10B1:Kamera aan teenoorgestelde kant van die kar	81
Illustrasie 7 - 10A2:Melissa in hulle huis	81
Illustrasie 8 - 10C2:Nabyskoot van Alan.....	82
Illustrasie 9 - 10C3:Nabyskoot van baba	82
Illustrasie 10 - 11A1:Phil se oogpunt.....	84
Illustrasie 11 - 11B3:Stu deur die veiligheidstralies	84
Illustrasie 12 - 11C1:Karakters in die kar van buite	85
Illustrasie 13 - 11C1:Karakters in die kar van buite	85
Illustrasie 14 - 13A1:Jade en Tyler in die woonstel.....	90
Illustrasie 15 - 13B1:Jade en ander karakters praat	90
Illustrasie 16 - 13B3:Fokus op die ring.....	91
Illustrasie 17 - 13C1:Phil en Stu praat oor die ring.....	91
Illustrasie 18 - 12C2:Karakters in gesprek oor ring.....	91
Illustrasie 19 - 13D5:Phil en Stu se reaksie	92
Illustrasie 20 - 13D6:Alan se reaksie	92
Illustrasie 21 - Stu word wakker	98
Illustrasie 22 - Alan word wakker.....	98
Illustrasie 23 - Alan in badkamer – tier agter hom.....	98
Illustrasie 24 - Alan kyk na die tier.....	98
Illustrasie 25 - Alan van agter in die badkamer gesien	100

Lys van grafieke

Grafiek 1 - Kontroletoeets gemiddelde punt deur groepe behaal	42
Grafiek 2 - Totale inlewing bereik.....	97
Grafiek 3 - Vereenselwiging:Toneel 1.....	99
Grafiek 4 - Vereenselwiging:Vraag 20	101
Grafiek 5 - Vereenselwiging:Vraag 20	104
Grafiek 6 - Respondente antwoord (ja).....	105
Grafiek 7 - Vereenselwiging:Vraag 13 & 14.....	108
Grafiek 8 - Begrip:Vraag 16	109

There is no better way to thank God for your sight than by giving a helping hand to someone in the dark.

- Helen Keller

Hoofstuk 1

Inleiding, kontekstualisering en probleemstelling

1.1 OUDIOBESKRYWING

Film dra deur meer as een semiotiese kanaal betekenis oor, dit is dus polisemioties. Wanneer die gehoor van 'n film dan nie toegang het tot een van hierdie kanale nie, word dit baie moeilik om dieselfde effek aan daardie gehoor oor te dra. As een tegniek binne die veld van OVV¹ word oudiobeskrywing (OB) tans gebruik om aan die gehoor wat nie toegang het tot die visuele kanaal van die film nie, byvoorbeeld blinde of swaksiende mense, betekenis oor te dra. OB poog om aan hierdie gehore dieselfde ervaring te bied (of 'n ekwivalente effek op die gehoor te bewerkstellig) met die doelteks (OVDT of oudiovisuele doelteks, en meer spesifiek, ODT of ouditiewe doelteks) as wat kykers van die bronteks (OVBT of oudiovisuele bronteks) gehad het.

OB word op verskeie maniere gedefinieer. Volgens Cronin en King, soos aangehaal deur Peli, Fine en Labianca (1996:378), behels OB die volgende: “descriptions of details concerning such aspects of a scene such as clothing styles, body language, colors, and landscapes are inserted during pauses in the dialogue or narration of normal programs”. Beneke (2007:1) meen weer dat OB die volgende doen: “It provides a narration of what is seen and describes the action, body language, facial expressions, scenery and costumes of the players. The description must fit in between the dialogues and must not interfere with important sound and music effects.” Orero (2005) definieer dit soos volg: “Audio description² (AD) is the descriptive technique of inserting audio explanations and descriptions of the settings, characters, and actions taking place in a variety of audiovisual media, when such information about these visual elements is not offered in the regular audio presentation.”

Alhoewel geen van hierdie definisies eksplisiet sê dat die OB nie moet fokus op die aanbiedingstyl van visuele elemente nie, blyk dit uit hierdie definisies dat daar hoofsaaklik op die visueel inhoudelike elemente van die film gefokus word, byvoorbeeld die voorkoms van karakters, gesigsuitdrukings, lyftaal, landskappe en omgewing. Daar word dus baie min aandag geskenk aan die manier hoe hierdie elemente aangebied word. Dit kan verder gesien

¹ Oudiovisuele vertaling

² Die spelling van “audio description” is nog nie gestandaardiseer nie. Sommige teoretici spel dit as twee woorde, waar ander dit met 'n koppelteken spel, of as een woord.

word in die *Independent Television Commission* (ITC) riglyne vir OB dat daar nie na filmterme of -tegnieke verwys mag word nie. Net die inhoudelike elemente wat op die skerm verskyn word dus in die OB weergegee. Met OB word ook daarna gestreef om objektief te bly en nie deur die OB die storie vir die gehoor te interpreteer nie. Die verstaan van 'n film berus egter nie net op die inhoudelike elemente van die film nie, maar ook op die manier waarop dit aangebied word. Die analise, wat deur die oudiobeskrywer gedoen word ten einde te besluit watter inligting by die beskrywing ingesluit moet word, word binne die konteks van die vertelling gedoen, met ander woorde, die inhoudelike elemente sowel as die aanbieding daarvan.

1.2 *MISE-EN-SCÈNE EN MISE-EN-SHOT*

Die ontleding of analise van 'n raam of toneel kan in verband gebring word met die filmiese konsep van *mise-en-scène* wat deur teoretici identifiseer word as 'n belangrike deel van betekennisskepping binne die film. *Mise-en-scène* is volgens Kolker (1998):

a French term and originates in the theater. It means, literally, "put in the scene." For film, it has a broader meaning, and refers to almost everything that goes into the composition of the shot, including the composition itself: framing, movement of the camera and characters, lighting, set design and general visual environment, even sound as it helps elaborate the composition.

Elaesser en Buckland (2002:80) beskryf *mise-en-scène* ook as die verhouding tussen die *subject matter* (inhoudelike visuele elemente) en die *style* (styl) van die film. Hulle verwys ook na 'n minder-bekende onderskeid wat vir die doel van hierdie studie baie bruikbaar kan wees, naamlik tussen *mise-en-scène* en *mise-en-shot*. Eisenstein is die eerste teoretikus wat die term *mise-en-shot* gebruik het. Hy verduidelik dit soos volg: "If *mise-en-scène* means staging on a stage, the arrangement of the stage, then staging in the show let us henceforth call *mise-en-shot*." (Eisenstein, soos aangehaal deur Elaesser en Buckland, 2002:81). Buckland onderskei ook in vorige werke tussen hierdie twee. Hy verduidelik *mise-en-scène* as dit wat voor die kamera verskyn, byvoorbeeld die stelontwerp, beligting en beweging van die karakters en *mise-en-shot* as die manier waarop dit verfilm word. Die parameters van *mise-en-shot* sluit kameraposisie en -beweging, skaal van die skoot, duur van die skoot en pas van redigering in.

Soos reeds genoem, blyk dit uit die definisies van OB dat daar grootliks op die visuele inhoudselemente, en tot 'n mate dus op die *mise-en-scène* van die film gefokus word. Indien hierdie onderskeid gehandhaaf word, het beide elemente van *mise-en-scène* en *mise-en-shot* 'n impak op die manier hoe die film ervaar word, en dus op die gehoor se verdieping in en begrip van die storiewêreld. Die sukses van 'n film word dikwels bepaal deur die film se vermoë om die gehoor weg te voer in die alternatiewe wêreld van die film. "A major concern of movie producers is that their products have the capability to immerse", voer Wissmath & Weibel (ter perse) aan. Die konsep van *immersion* (verdieping) wat hier deur Wissmath en Weibel aangeraak word is een van die sentrale konsepte van die huidige studie. Dit is 'n sambreelterm vir ander konsepte wat gebruik word as maatstaf om die impak van film op gehore, of die gehoor se ontvangs van filmtonele, te toets. Wat veral belangrik is, is die idee van *transportation* (inlewing). Green en Brock (2000) definieer hierdie teorie soos volg: "Transportation theory suggests that the reader plunges into the world of a narrative by suspending real-world facts." Die leser/kyker moet dus van sy/haar onmiddellike omgewing vergeet en hulleself in die storiewêreld inleef.

Verdere navorsing oor inlewing bring ook 'n ander konsep na vore, naamlik *identification* (vereenselwiging). Green, Brock en Kaufman (2004) meen dat die gehoor met die karakters van die storie moet vereenselwig ten einde inlewing in die storiewêreld te bereik. "An important precondition to experiencing transportation is to identify oneself with the fictional characters of a narrative." (Green, Brock & Kaufman, 2004:318). Inlewing en vereenselwiging is dus albei belangrik en noodsaaklik om verdieping in die storiewêreld te bewerkstellig.

Dit is hierdie effek, hierdie verdieping waarna daar met die hulp van OB gestreef behoort te word. Dit blyk dus noodsaaklik om die *mise-en-scène* sowel as die *mise-en-shot* in die film weer te gee. Vera (2006) beklemtoon ook: "At all events though, the audience should be able to form their own opinions and draw their own conclusions." Indien hierdie elemente van *mise-en-shot* dan nie in die OB vertolk word nie, bestaan die moontlikheid dat die gehoor hulle nie ten volle in die film sal inleef, met karakters sal vereenselwig en die film sal verstaan nie, en dus sal daar nie 'n soortgelyke effek ervaar word nie. Die rede hiervoor is dat *mise-en-shot* elemente hoofsaaklik (maar nie uitsluitlik nie) visueel van aard is en bydra tot die perspektief van die gehoor omdat hierdie elemente die storie vir die gehoor "wys" op verskeie maniere en uit verskillende posisies. Die impak van die elemente van *mise-en-shot*

behoort dus sigbaar te wees in die graad van inlewing van die gehoor in die storiewêreld, die graad van vereenselwiging met karakters en in die mate waartoe die gehoor die film verstaan, aangesien al hierdie elemente beïnvloed word deur die perspektief van die gehoor.

Die belangrikheid van hierdie *mise-en-shot* elemente blyk ook duidelik uit Braun (2007:10) se stelling, naamlik:

With regard to audio describing art, another important aspect concerns the contribution of elements such as camera techniques in film making or choreography in dance to the meaning of a work of art as a whole. One further question for AD [audio description] is therefore whether or not these techniques should be “translated”. In current AD practice this is usually proscribed. However, adequate description of such techniques may enable visually impaired people to develop a greater awareness of symbolism in art and enjoy audiovisual art at a deeper level.

Die resepsie van film in terme van die begrip, vereenselwiging en inlewing van die gehoor behoort 'n belangrike oorweging te wees in die OB van film. Daar moet eers bepaal word hoe mense film ontvang, en ook op grond waarvan hulle begrip, vereenselwiging en inlewing bereik. Eers dan kan daar gepoog word om OB op so 'n manier te skep dat dieselfde resepsie vir beide gehore moontlik is. Dit is natuurlik ook belangrik om te bepaal tot watter mate OB in die huidige vorm dieselfde resepsie bereik. Een manier om navorsing te doen oor die manier waarop gehore narratiewe tekste ervaar, is om gebruik te maak van Psigonarratologie.

1.3 PSIGONARRATOLOGIE

Psigonarratologie (Bortolussi en Dixon, 2003) bied 'n teoretiese benadering vir die toets van die resepsie van 'n narratiewe teks deur twee elemente te onderskei, naamlik *textual features* (tekstuele verskynsels), wat bestaan uit dit wat op die skerm verskyn of gesien kan word en wat objektief definieerbaar is, en *reader constructions* (lesers- of kykerkonstruksies), wat gebeure en voorstelling is wat in die gedagtes van die lesers plaasvind, met ander woorde: die effek wat hierdie elemente op die gehoor het. Volgens hierdie terme sou tekstuele verskynsels gesien kon word as *mise-en-scène* en *mise-en-shot* elemente en kykerskonstruksies as die effek wat hierdie elemente op die gehoor het. Bortolussi en Dixon se navorsing handel grotendeels oor geskrewe literatuur maar hulle huldig die volgende mening: “The distinction between features and constructions is likely to be as important for understanding film as it is for written narrative. That is, it is critical to distinguish objectively defined properties of the

film from the viewer's reactions and interpretations.” (Bortolussi & Dixon, 2003:255). Green en Brock (2000:703) meen ook: ““Storytellers’ craft is the primary determinant of narrative impact and ... that transportation may be affected by external manipulations.” Indien die impak van hierdie elemente bepaal kan word deur dit empiries na te vors kan die implikasies wat dit vir OB het duidelik uitgewys word.

Daar moet ook in gedagte gehou word dat dit nie net die resepsie van die kyker is wat belangrik is nie, maar ook die resepsie van die oudiobeskrywer. Braun (2007:2) wys verskeie areas binne die veld van OB uit waar verdere navorsing van belang is. Sy is van mening dat die volgende aspek een van die is wat minder aandag geniet:

[T]he creative meaning-making processes involved in AD and its reception, i.e. in the comprehension of the audiovisual content and the production of the AD narrative by the audio describer as well as the comprehension of the audio described content (the original verbal utterances and sound effects in conjunction with the AD narrative) by the target audience.

Braun beklemtoon dat die proses van betekenisgeving, wat met OB gepaardgaan en die resepsie daarvan nie baie aandag geniet in die veld van OB nie. Oudiobeskrywers is ook ontvangers van die film. Alhoewel oudiobeskrywers die film ontvang met ’n ander idee in gedagte (naamlik met die oog op die skep van OB), bly hulle tog ontvangers.

Verder is daar min empiriese navorsing gedoen oor die resepsie van *mise-en-shot* (of selfs *mise-en-scène*) in film waar werklike gehore getoets is. Bortolussi en Dixon (2003:8) meen: “Reader response theory is often framed in terms of the hypothetical response of ideal or universal readers.” Verder meen hulle dat alhoewel daar uitsonderings is, hulle die indruk gekry het dat die empiriese navorsing van literatuur ongewoon is (Bortolussi en Dixon, 2003:24). Mayne (1993:67) voer aan dat Staiger (1986), ook van mening is dat die betekenis van ’n film nie opgesluit lê in die “korrekte” interpretasie van die film nie, maar eerder in die manier hoe kykers die film op ’n sekere tydstip interpreteer.

Daar kan dus gesien word dat daar ’n gaping bestaan vir empiriese navorsing oor die resepsie van die *mise-en-shot* van film waar werklike gehore getoets word en dat dit veral met die oog op OB baie relevant is. In die oorgang van ’n oudiovisuele teks na ’n suiwer ouditiewe teks gaan die visuele kanaal verlore. Alhoewel daar gepoog word om hierdie gaping deur OB te oorbrug, word daar grotendeels gefokus op wat op die skerm verskyn eerder as hoe dit

aangebied word. Aangesien *mise-en-shot* eerstens deel uitmaak van die styl van die film en dus hoe dit aangebied word en tweedens hoofsaaklik visueel van aard is, is daar 'n moontlikheid dat daar 'n verlies aan betekenis sal wees wanneer die film oudiobeskryf word sonder om *mise-en-shot* elemente te verdiskonteer. Die sentrale navorsingsprobleem wat hieruit vloei is dus om vas te stel watter impak die graad van teenwoordigheid van *mise-en-shot* elemente in die OB van film op die inlewing in en die verstaan van die film, sowel as vereenselwiging met karakters het, en verder watter implikasie dit vir OB inhoud.

1.4 NAVORSINGSVRAE

- Wat is die rol van *mise-en-shot* elemente op die gehoor se resepsie van die film?
- Op watter wyse word hierdie *mise-en-shot* elemente gereflekteer in OB?
- Watter rol speel die graad van teenwoordigheid van hierdie elemente op die inlewing en begrip van oudiobeskryfde film sowel as vereenselwiging met karakters?
- Watter implikasie hou dit vir OB in?

1.5 NAVORSINGSDOELWITTE

- Om te bepaal wat die rol van *mise-en-shot* elemente op die gehoor se resepsie (inlewing, verstaan en vereenselwiging) van die film is.
- Om te bepaal op watter wyse *mise-en-shot* elemente in die OB van die film gereflekteer word.
- Om te bepaal watter rol die graad van teenwoordigheid van *mise-en-shot* elemente in oudiobeskryfde film op die inlewing in, begrip van en vereenselwiging met karakters in die film, speel.
- Om te bepaal watter implikasie dit vir OB inhoud.

Die hipoteses wat uit hierdie studie verwag word, is dat die verbalisering van slegs inhoudelike visuele tekens sal lei tot 'n verlies aan *mise-en-shot* elemente in die OB van die film. Die eerste hipotese is dus dat *mise-en-shot* elemente nie in die OB weergegee word nie. Die tweede, derde en vierde hipoteses wat getoets sal word indien hipotese 1 wel bewys kan word, is dat hierdie verlies minder inlewing in die toneel sal veroorsaak, dat die gehoor minder met karakters sal vereenselwig, en dat die begrip van die toneel sal verminder.

1.6 METODOLOGIE

1.6.1 Metodologiese oriëntasie

In hierdie studie sal daar 'n metodologie gebruik word om gehore se inlewing in, begrip van en vereenselwiging met karakters in die film empiries te toets. Bortolussi en Dixon se Psigonarratologie blyk 'n bruikbare uitgangspunt vir hierdie navorsing te wees. Hulle meen dat die beste manier om resepsie te toets is deur die bronteks op 'n manier te manipuleer en dan te toets hoe dit die leserskonstruksie beïnvloed: “this... allows one to identify covariation between features of the text and corresponding reader constructions” (Bortolussi & Dixon 2003:24). Bortolussi en Dixon meen ook dat leserskonstruksies op veelvoudige wyses getoets kan word, maar dat dit nie noodwendig ingewikkeld hoef te wees nie.

In hierdie studie sal daar enersyds gebruik gemaak word van 'n volledige analise en andersyds van Green en Brock (2000) se inlewingskaal (transportation scale) om inlewing te toets. Hulle voer aan dat die skaal die volgende elemente toets: “emotional involvement in the story, cognitive attention to the story, feelings of suspense, lack of awareness of surroundings, and mental imagery. The final Transportation Scale included 11 general items and 4 imagery items specifically related to the target narrative.” (Green & Brock, 2000:703). Hierdie skaal, wat oorspronklik uit elf vrae bestaan, sal aangepas word sodat dit van toepassing sal wees op die geselekteerde filmtonele. Die vrae word gekoppel aan 'n 7-punt skaal (kyk Green & Brock, 2000:704). Daar sal andersyds ook verdere vrae bygevoeg word om die begrip van die gehoor te toets. Hierdie vrae sal toets of begrip beïnvloed word deur *mise-en-shot* elemente, wat bydra tot die betekenis van die film.

In hierdie studie sal die *mise-en-shot* elemente nie direk gemanipuleer word nie. Die aanbod van die OB sonder die visuele kanaal kan egter reeds gesien word as 'n manipulasie van die bronteks. Die navorsing met betrekking tot hierdie deel sal dus meer kwalitatief van aard wees aangesien respondente se terugvoer in diepte geanaliseer sal word ten einde die vlak van begrip en inlewing van die respondente te bepaal.

Om te verseker dat die data betroubaar is, sal 'n kontrolegroep eerstens die toetsing ondergaan waarna hulle opgedeel sal word in twee groepe. Verder sal hierdie navorsing geensins nadelig wees vir enige respondent nie en toestemming sal deur elke respondent gegee word deur 'n getekende vrywaringsvorm wat al die inligting rondom die studie duidelik uiteensit.

1.6.2 Navoringsontwerp

Daar sal eerstens twee filmtonele uit die film, *The Hangover*, geselekteer word. Hierdie film is geselekteer omdat dit wêreldwyd as suksesvol bestempel word en gebruik maak van interessante kamerahoeke en tegnieke om die komiese elemente in die film te versterk. Wat die spesifieke tonele aanbetref word daar een toneel geselekteer wat ryk is aan *mise-en-shot* elemente, sodat daar genoegsame elemente en OB is om te analiseer, die ander toneel is meer aksiebelaaï en daar is minder OB in die toneel.

Ten einde die eerste doelwit te bereik, sal daar 'n deeglike stilistiese analise van die filmtonele sowel as die OB daarvan gedoen word waarin die elemente van *mise-en-shot* geïdentifiseer en gekategoriseer sal word deur gebruik te maak van 'n multi-modale transkripsietegniek soortgelyk aan die van Baldry en Thibault (2006). Die rede hiervoor is dat film uit soveel verskillende betekenissisteme bestaan. Daar sal nie net op die taal of dialoog gefokus kan word nie. Hierdie analise sal gedoen word om uit te wys watter elemente van *mise-en-shot* wel in die OB van die film verdiskonteer word en watter nie verdiskonteer word nie, of wat deur die verbalisering van die film verlore gaan.

Om die tweede doelwit te bereik, sal twee groepe respondente geselekteer word deur gebruik te maak van 'n beskikbaarheidsteekproef. Die totale groep sal eers 'n kontroletoeë ondergaan om te bepaal hoe hulle in die groepe verdeel moet word om te verseker dat die groepe se data vergelykbaar sal wees. Die oorspronklike filmtonele sal dan aan twee groepe respondente gewys word. Die eerste groep respondente sal toegang hê tot al die beskikbare kanale van die film en hierdie groep respondente sal dus as kontrolegroep gebruik word. Die tweede groep respondente sal net blootgestel word aan die oorspronklike OB van die film en die klankbaan deur nie die beeld te projekteer nie. Daarna sal al die groepe 'n vraelys beantwoord wat sal uitwys tot watter mate hulle inlewing in die film beleef het, tot watter mate hulle met die karakters van die film vereenselwig het, en tot watter mate hulle die film verstaan het.

Afleidings sal oor die resultate gemaak word ten einde te bepaal wat die implikasies vir OB is. So sal die laaste doelwit bereik word. Die resultate sal saam met die effektiewe keuse van die steekproef, wat die invloed van ander faktore uitskakel, bruikbare data weergee.

In die volgende hoofstuk sal daar 'n oorsig gegee word van die navorsing wat reeds in hierdie veld gedoen is. Hierdie literatuuroorsig sal die volgende insluit: die plek van OB in oudiovisuele vertaling, *mise-en-scène* en *mise-en-shot* en hoe dit binne die veld van

filmstudie gebruik word. Psigonarratologie as bruikbare uitgangspunt vir die huidige studie, filmresepsie, en inlewing in die filmwêreld sal ook bespreek word as uitgangspunt vir die toetsing van respondente.

Hoofstuk 2

Literatuurstudie

2.1 INLEIDING

Vandag word daar al hoe meer op audiovisuele tekste gesteun om boodskappe oor te dra en te kommunikeer. Volgens Berk (2010:3) is die generasie jongmense (mense tussen die ouderdom van 6 en 27) van vandag anders as vorige generasies aangesien hulle in 'n tegnologiese wêreld grootgeword het. In hierdie verband meen hy:

These students have grown up with Sesame Street, MTV, reality TV, the Internet, PCs/Macs, video games, Facebook, MySpace, Flickr, Skype, iPods, iPhones, iPads, PDAs, and TV/DVD remotes as appendages to their bodies (Berk, 2008a, 2008c). How über cool is that? They carry an arsenal of electronic devices with them. Those are key ingredients in their world. Their use of the technology focuses on social networking, music, videos, TV programs, and games. They live in a world of media overstimulation and absolutely love it.

Die meeste van die items wat hy noem, is visueel van aard en selfs die ouditiewe items soos *iPods* het 'n visuele komponent en kan vir meer as net die doel van musiek gebruik word.

Blinde of swaksiende mense word grotendeels uitgesluit by baie van die nuwe media weens die oorwegend visuele komponent daarvan, alhoewel toeganklikheidstechnologie soos teks-na-stem toepassings ook vinnig ontwikkel. OB is egter 'n belangrike manier om die leemte wat deur blinde of swaksiende mense ervaar word te oorbrug, veral in die konteks van nieverbale visuele tekens.

In hierdie literatuuroorsig sal daar verwys word na die verskeie velde wat vir hierdie studie relevant sal wees. Daar sal eerstens gekyk word na navorsing wat in die veld van OVV en OB gedoen is en hoe hierdie studie daarby aansluit. Tweedens sal filmnarratologie bespreek word met spesifieke verwysing na die gebruik van filmiese terme soos *mise-en-scène* en *mise-en-shot*, en daar sal uitgewys word hoe hierdie terme relevant is vir gebruik in hierdie studie. Verdere literatuur sal bespreek word wat die metodologie en navorsingsontwerp van hierdie studie ondersteun, byvoorbeeld Bortolussi en Dixon (2003) se psigonarratologie sowel as Green en Brock (2000), en Wismach en Weibel (ter perse) se navorsing oor *transportation*, *flow* en *presence*.

2.2 OUDIOVISUELE VERTALING

Oudiovisuele vertaling verwys in die algemeen na 'n spesifieke veld binne vertaalstudie. Volgens Orero is dit een manier om te verwys na verskeie tipes vertaling waar die bronteks auditief en visueel van aard is. Sy meen verder in hierdie verband:

Audio visual translation will encompass all translations – or multisemiotic transfer – for production or postproduction in any media or format, and also the new areas of media accessibility: subtitling for the deaf and hard of hearing and audiodescription for the blind and visually impaired (Orero, 2004:3).

Sy noem dat OB deel vorm van die veld van OVV, en beklemtoon ook elders in die bron dat dit as 'n akademies-bestudeerde veld relatief nuut is. Verder verander OV tekste voortdurend met nuwe media. Alhoewel OB deel uitmaak van hierdie breër veld, is dit baie kompleks en kan nie in isolasie bestudeer word nie. Dit sal saam met ander velde soos vertaalkunde, tolkkunde, filmstudie, linguistiek, respesiestudie en sielkunde bestudeer moet word om bruikbare antwoorde op die wye reeks vrae wat uit bestaande navorsing na vore gekom het, te beantwoord.

2.2.1 Oudiobeskrywing binne die veld van OVV

Volgens Snyder (2005:936) is OB in die 1970's in Amerika ontwikkel deur Gregory Frazier. Hy is die eerste persoon wat die konsepte daarvoor ontwikkel het, maar selfs voor dit, in 1964, het Chet Avery, wat blind was, aanbeveel dat films vir blinde mense audiobeskryf word om organisasies aan te moedig om aansoek te doen vir ondersteuning vir OB in film. Alhoewel die aanvanklike idee van OB oud is, is die gebruik daarvan vir films en televisieprogramme relatief nuut. In Suid-Afrika word dit, anders as in lande in die EU en die Amerikas, nog glad nie wyd gebruik nie, en geensins by die SABC (Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie) nie. Aangesien 'n land soos Suid-Afrika kan baat by die gebruik van hierdie tegniek is verdere navorsing in hierdie konteks veral noodsaaklik.

OB is 'n relatiewe jong akademiese veld in navorsing en alhoewel dit tans die aandag van verskeie teoretici geniet, is daar steeds baie leemtes binne hierdie veld. Kruger en Orero (2010:141) meen dat, soos met baie ander akademiese velde, wetenskaplike navorsing oor OVV begin het nadat die veld reeds gevestig was. Hulle meen egter verder dat OB gesien kan word as slegs 'n gedeelte van OVV wat teoretici in staat gestel het om bestaande

karaktereïenskappe te bevraagteken en die elemente daarvan te heroorweeg. Navorsing oor spesifiek OB kan dus 'n positiewe bydrae lewer tot die veld van OVV.

Volgens Braun (2007:1) kan die navorsing wat oor OB gedoen is in drie groepe verdeel word, naamlik: tegniese vereistes vir die beskikbaarstelling van OB, strukturele aspekte van OB en die reaksie van gehore op OB. Daar is verder meer praktiese navorsing gedoen oor die daarstelling van riglyne en die onderrig van hierdie OB-vaardighede aan studente. Riglyne vir OB word later in die hoofstuk in diepte bespreek.

In terme van tegniese vereistes het *Audio Described Television* (AUDETEL), volgens Braun (2007:2), navorsing gedoen oor die tegniese, artistieke en ekonomiese probleme wat met die daarstelling van OB gepaardgaan. Remael en Vercauteren (2010) se navorsing oor die vertaling van OB draaiboek na ander tale sluit daarby aan. Hulle meen dat alhoewel OB kenmerke met ander vorme van OVV deel, dit ook op baie maniere anders is en daarom ander uitdagings na vore bring. Verder het hulle ondervind dat daar probleme na vore kom met spesifieke taal-pare en dat daar wel verdere navorsing in hierdie veld gedoen moet word. Bourne en Jimenez (2007) sowel as Orero doen ook navorsing oor die vertaling van OB draaiboek na ander tale met die oog op die koste-effektiwiteit daarvan.

Baie van Orero se navorsing bestudeer die impak van kultuur op OB. Dit sluit studies wat Chafe se *Pear Stories-projek* as uitgangpunt neem en die verskille in die oudiobeskrywings van verskillende tale bestudeer in. Haar navorsing saam met Vercauteren (Orero en Vercauteren, ter perse) oor hoe gesigsuitdrukkinge oudiobeskryf word en tot watter mate dit gestereotipeer word, sluit aan by haar kulturele studies aangesien gesigsuitdrukkinge nie universeel is nie. Verdere navorsing is in hierdie opsig gedoen om te bepaal of dit werklik “objektief” gedoen kan word soos wat daar van die oudiobeskrywer vereis word. Volgens Arma (2011:63) bestudeer Orero ook die moontlikheid van audio-onderskrifte wat OB en stem-onderskrifte (voice-subtitling) kombineer vir lande wat nie kan staatmaak op stem-oor tegnieke (dubbing) nie. Orero is ook betrokke by navorsing wat oogspespeuring gebruik om te bepaal waar die kyker op die skerm kyk en waarop daar aandag gevestig word ten einde te bepaal watter elemente noodsaaklik is in die OB van die film.

Navorsing word ook gedoen oor die vraag of OB gesien moet word as 'n vorm van vertaling en dit volgens vertaalteorie nagevors moet word (Beneke, 2007 & Chaum, 2004). Beneke kyk spesifiek in sy 2006-studie na 'n analise van 'n OB wat volgens elemente van vertaalteorie geanaliseer is. Hy doen verder navorsing oor twee maniere waarop inligting aan die gehoor

van 'n OB oorgedra word. Die een gee meer as wat nodig is en die ander minder as wat verwag word. Hy bestudeer dan die impak wat dit op die gehoor het in terme van begrip en koherensie in die teks (Beneke, 2007). Sy studie is in lyn met die psigonarratologiese onderbou van die huidige studie, aangesien dit na werklike gehore en ook die impak van die manipulasie van sekere elemente op die begrip van die gehore, kyk.

Alhoewel dit in die minderheid is, is daar verskeie korpusstudies gedoen oor die taal wat in OB gebruik word (o.a. Piety 2004; Salway 2007; Vassiliou 2006 en Arma, 2011). Salway se navorsing is gefokus op die spesifieke taalgebruik van OB. Salway en sy navorsingspan het ook in 2007 die TIWO (Television in words) projek aangepak. Die doel van hierdie projek was om die weg te baan vir outomatiese generering van oudiobeskrywings deur 'n vergelyking te tref tussen die woorde wat in die OB gebruik is en die visuele aspekte wat op die skerm is. Arma fokus in haar korpusstudie op die gebruik van byvoeglike naamwoorde. Sy motiveer die rede vir haar fokus op byvoeglike naamwoorde soos volg:

Adjectives play a fundamental role in this discipline, in that they define, limit and specify the characteristics of a filmic entity through a semantic categorization of the features to be conveyed to people who cannot see (Arma, 2011:11).

Alhoewel die huidige studie nie direk aansluit by die spesifieke taalgebruik van OB nie, is studies daaroor van belang aangesien veral die effektiewe gebruik van goeie byvoeglike naamwoorde kan lei tot die skepping van 'n beter geheelbeeld aan die blinde gehoor. Dit is ook duidelik in die navorsing en werk van byvoorbeeld Snyder. Hy lei onderwysers by skole vir blindes op om prente en visuele elemente deur spesifieke woorde te beskryf om 'n blywende effek op die kind se geheue te hê.

Die navorsing oor die opleiding en vereistes van goeie oudiobeskrywers sluit hierby aan. (Chmiel & Mazur, 2012; Ibañez, 2010). Ibañez meen dat OB uit beginsel interpretasie van die oudiobeskrywer vereis en dat daar geensins navorsing gedoen is wat fokus op hoe hierdie besluite geneem moet word nie. Verder poog sy met haar navorsing om 'n teoretiese raamwerk daar te stel waarvolgens hierdie besluite geprioritiseer kan word en daar leiding aan studente gegee kan word. Matamala (2006) doen ook navorsing om te bepaal oor watter vaardighede 'n oudiobeskrywer moet beskik.

Te midde van die navorsing bestaan daar steeds leemtes in die veld. Braun (2007) beklemtoon in haar artikel oor die stand van die navorsing tot op hede dat die proses van betekenis skepping nie baie aandag geniet nie:

What has received less attention are the creative meaning making process involved in AD and its reception, i.e. in the comprehension of the audiovisual content and the production of the AD narrative by the audio describer as well as the comprehension of the audio described content (the original verbal utterances and sound effects in conjunction with the AD narrative) by the target audience (Braun, 2007:2).

In hierdie verband meen Doloughan en Rodgers (2005) die volgende: “AD first of all calls for an understanding of the meaning-making potential of both the verbal and visual modes of communication and of how they complement and undercut each other in a film, theatre play or other audiovisual performance, before considering linguistic solutions to recreate visual meaning.” Vir hulle staan navorsing oor die wyse waarop film betekenis skep sentraal in die veld van OB.

Die huidige studie sluit aan by die proses van betekenis skepping omdat die studie daarop gemik is om die proses van betekenis skepping van OB beter te verstaan. Aangesien filmiese elemente soos *mise-en-shot* in film bydra tot die betekenis van die film, is dit moontlik dat die algehele betekenis van die film verlore kan gaan of aansienlik gewysig word indien hierdie elemente nie in die OB verdiskonteer word nie.

Braun meen verder in verband met navorsing in die OB-veld die volgende:

With regard to audio describing art, another important aspect concerns the contribution of elements such as camera techniques in film making or choreography in dance to the meaning of a work of art as a whole. One further question for AD is therefore whether or not these techniques should be ‘translated’. In current AD practise this is usually proscribed. However, adequate descriptions of such techniques may enable visually impaired people to develop a greater awareness of symbolism in art and enjoy audiovisual art at a deeper level (Braun, 2007:10).

Sy meen dus dat alhoewel daar aanbeveel word dat film tegnieke nie in die OB verdiskonteer moet word nie, daar ’n moontlikheid is dat blinde of swaksiende gehore die film beter sal verstaan en meer sal geniet indien dit wel op ’n wyse beskryf sou word. In hierdie studie sal daar navorsing gedoen word oor spesifiek sulke film tegnieke en die manier waarop mense dit in film verstaan met die oog op verbetering van OB. In hierdie verband doen Braun (2011)

ook navorsing. Sy meen dat die visuele tekens ten spyte van omskakeling na ouditiewe tekens steeds 'n multimodale teks bly omdat daar steeds verskillende modusse betrokke is. Dit het tot gevolg dat die blinde gehoor uit hierdie verskillende modusse 'n koherente teks moet vorm, wat problematies kan wees. Sy aanvaar "... that the changes in the mix of modes and the way information is presented, especially the tendency towards linearization in AD, have implications for the creation of coherence" (Braun, 2011:647). Haar mening is 'n belangrike stelling vir die huidige studie, aangesien sy die manier hoe inligting oorgedra word aanraak. Daar word nie met hierdie studie geïmpliseer dat die volume of hoeveelheid OB moet vermeerder nie, maar eerder dat die manier hoe dit aangebied word moontlik nie daarin slaag om die volle effek van die film aan die blinde gehoor oor te dra nie.

Kruger (2010: 232) stel in verband met OB-navorsing dat "not enough research has been done on exactly how the visual components of film tell stories, how film narrates visually, and consequently how AD has to render these visual narrative elements, or the effects thereof into words". Hierdie stelling beklemtoon die wyse waarop film betekenis skep, en die belangrikheid daarvan om betekenis skepping in OB ook te verdiskonteer. Die huidige studie sluit aan by die belangrikheid van betekenis skepping, aangesien daar gefokus sal word op die manier waarop die styl van die film betekenis oordra en die aanwesigheid van sulke betekenis skeppende elemente in die OB.

OB sal nou in diepte bespreek word om, onder andere, 'n duidelike definisie daarvoor te verskaf.

2.2.2 Oudiobeskrywing

OB word breedweg gedefinieer as 'n ouditiewe beskrywing van wat visueel op die skerm plaasvind. Hierdie beskrywing word tussen die dialoog en belangrike klanke van die film of program ingevoeg om sodoende nie die gehoor te verwar of die belangrike klanke te verskuil nie. OB word deur teoretici op verskeie ander maniere gedefinieer. Sommige definisies is meer omvattend soos Braun (2007:1) se beskrywing: "using quiet moments in the original to provide a verbal description of the actions, scenery, body language, and other relevant details". Beneke (2004:78) se definisie lui:

Audio-description is the technique used for making theatre, movies and TV programmes accessible to blind and visually impaired people: an additional narration describes the action,

body language, facial expressions, scenery and costumes. The description fits in between the dialogue and does not interfere with important sound and music effects.

Ander definisies van OB is vaer, soos Peters en Bell (2006:26), wat van mening is dat dit die volgende behels: “In movies, audio descriptions describe what is happening via professional narration when there is no dialogue or loud sound effects to confuse the listener.”

Alhoewel daar verskeie definisies van OB is, is dit egter opvallend dat daar in die definisies grotendeels gefokus word op die visueel inhoudelike elemente van die film soos byvoorbeeld die voorkoms van die karakters, die omgewing, die aksie wat deur die karakters uitgevoer word sowel as gesigsuitdrukings en liggaamstaal. Klem word ook oorwegend gelê op dit wat op die skerm verskyn en nie op die aanbiedingswyse nie. Die fokus is op die visuele inhoudselemente en nie op die styl van die film, byvoorbeeld die kamerahoeke, pas van redigering, beligting ensovoorts nie.

Sommige definisies van OB brei uit oor spesifieke elemente wat beskryf moet word, maar dit is nie genoeg om vir oudiobeskrywers leiding te gee nie. Hierdie stelling word ook deur Kruger (2010:234) ondersteun: “Most definitions of AD in the literature emphasise the verbal description of what is on screen and what happens on screen (the WHAT).”

Veral die ouer definisies van OB is geneig om die visuele inhoudselemente op die voorgrond te plaas en glad nie op die styl van die film te fokus nie. Die meer onlangse definisies is meer omvattend soos byvoorbeeld die van Vandaele (2012:87): “In audio described films a voice-off narrator intermittently verbalizes the visual information needed by visually impaired persons to understand and enjoy the film.” Hierdie definisie is van belang, aangesien dit aspekte aanraak wat die meeste ander definisies nie doen nie. Dit stipuleer dat inligting gegee moet word wat die gehoor in staat sal stel om die film te verstaan en te geniet. Dit ondervang die doel van OB, wat is om dieselfde effek vir die blinde gehoor te skep as wat die siende gehoor ervaar. Verder meen die *Spanish National Standard UNE*, wat deur AENOR (2005: 4) gepubliseer is, dat die volgende die norm is:

Audio description is an assistive service consisting of a set of techniques and abilities, whose main objective is to compensate for the lack of perception of the visual component in any audiovisual message, by providing suitable sound information which translates or explains, in such a way that the visually impaired perceive the message as an harmonious work and is as similar as possible to the way it is perceived by the sighted people.

Weereens word die ekwivalente effek waarna daar gepoog word hier beklemtoon.

Alhoewel hierdie definisies meer omvattend is en elemente soos ekwivalente effek uitwys, is dit steeds baie vaag en word daar nie gestipuleer watter inligting nodig is om te verseker dat die gehoor die film verstaan en geniet nie. Ten einde die film ten volle te verstaan en te geniet behoort die gehoor blootgestel te word aan die volledige effek wat die film uitoefen. Dit is dus belangrik om te probeer bepaal watter effek die film op die gehoor sal hê indien dit wel so is dat daar net gefokus word op wat gebeur in die film (visueel inhoudelike elemente) en nie hoe dit aangebied word nie (styl). Dit is dus nodig om te bepaal hoe film sowel as OB ontvang of verstaan word wat aansluit by respesiestudies.

Navorsing oor die resepsie van film in die algemeen is volop, maar daar is minder navorsing gedoen oor die resepsie van spesifiek oudiobeskryfde film. Van die studies wat wel verwys na die resepsie van OB, beklemtoon veral die behoefte na studies om vas te stel tot watter mate beskrywing teenoor vertelling die verstaan van films beïnvloed (kyk, byvoorbeeld, Kruger, 2010 en Finbow, 2010). Sommige teoretici bevraagteken dus die geldigheid van 'n objektiewe beskrywing van die visuele en stel alternatiewelik 'n *narration* of vertelling voor. Die argument is dat so 'n narratiewe aanslag voordeliger kan wees vir OB omdat dit 'n ryker geheelbeeld of ervaring vir die gehoor skep.

Finbow (2010) meen dat die oorwegend objektiewe manier waarvolgens OB op die huidige manier gedoen word nie effektief is vir alle films nie. Hy meen dat “[t]raditional audio description does not provide a full filmic experience for its audience” (Finbow, 2010:216). Met ander woorde, wat Finbow “traditional audio description” noem, slaag nie volledig daarin om 'n ekwivalente effek aan die gehoor van oudiobeskryfde film te bied nie. Hy noem byvoorbeeld dat die film *Blade Runner* een film is wat nie op die tradisionele objektiewe manier oudiobeskryf kan word nie.

The experience of audio-describing *Blade runner* – a movie that foregrounds cinematic techniques, is meta-cinematic in imagery and theme, even meta-human – differs from audio-describing other films or television shows in that the scenes incorporate cultural references that alter or affect the choice of description and, therefore, make it more subjective (Finbow, 2010:216).

Kruger (2010) se navorsing oor hierdie aspek lê klem op die manier hoe die gehoor toegang tot die narratief verkry en dit ontvang spesifiek in terme van die posisionering van die gehoor binne die storiewêreld deur fokalisasie. Vir hom is die volgende belangrik:

[I]n order for the blind and partially sighted audience to make narrative sense of film, what is important is not only WHAT is shown (characters, actions, settings), or even HOW it is shown (from what angle, from what distance, from whose perspective, etc.) but WHY what is shown is shown the way it is shown – or SO WHAT? (the narrative effect) (Kruger, 2010:234).

Kruger beklemtoon hier die belangrikheid van beide die visueel inhoudelike elemente sowel as die manier hoe dit aangebied word, aangesien die betekenis wat daardeur oorgedra word vir hom belangrik is. Hierdie studie sluit aan by sy navorsing, aangesien dit fokus op die manier hoe inhoud aangebied word in film (deur middel van *mise-en-scène* en *mise-en-shot*) en die betekenis wat daardeur oorgedra word, al dan nie.

Dit is dus duidelik dat die manier waarop die film aan die gehoor oorgedra word net so belangrik is soos die inhoud wat oorgedra word en dat die definisies vir OB nie eksplisiet daarop klem lê nie. Verder kan daar ook gekyk word na die riglyne vir OB wat beskikbaar is en hoe/of daar voorsiening gemaak word vir die manier van aanbieding daarin.

2.2.3 Riglyne vir OB

Die riglyne vir die beskikbaarstelling van OB is betreklik vaag en alhoewel daar gepoog word om dit te standaardiseer, is dit steeds in baie opsigte onduidelik, wat natuurlik ook die aard van riglyne behoort te wees. Behalwe vir die feit dat OB-riglyne op die huidige stadium redelik vaag is, word daar nie eksplisiet aandag gegee aan die styl van die film of aanbieding daarvan nie.

Verskeie teoretici (Vercauteren, 2007:148 en Salway, 2007:152) meen dat die beskrywing genoegsame inligting moet verskaf om die dialoog te komplimenteer sodat die gehoor sal verstaan wie besig is om wat te doen, waar en hoekom. Daar word egter nie gespesifiseer wat as genoegsaam geag word nie en tot watter mate daar aanvaar kan word dat die gehoor die produk verstaan nie.

Verder het Vercauteren (2007) se opsomming van beskikbare riglyne uitgewys dat daar hoofsaaklik op vier vrae gefokus word, naamlik: wat beskryf moet word, wanneer dit beskryf moet word, hoe dit beskryf moet word en hoeveel beskryf moet word. Hy brei dan verder uit deur hierdie vrae te bespreek. Die eerste vraag (Wat moet beskryf word?) kan onderverdeel word in drie kategorieë: visuele elemente, klank en teks op die skerm. Wat visuele elemente aanbetref, is die volgende belangrik: waar en wanneer die aksie gebeur, wie die aksie uitvoer,

hoe hulle dit doen en hoekom. Weereens word daar geensins melding gemaak van die manier waarop dit aangebied word nie, maar daar word eerder hoofsaaklik op die karakter, sy/haar omgewing, handeling en voorkoms gefokus.

Klank is 'n belangrike aspek in film en aangesien dit deel van die beskikbare kanaal vir die blinde gehoor is, moet dit optimaal benut word. Klanke wat onherkenbaar is behoort beskryf te word. Fryer (2010) se navorsing oor die manier hoe die OB draaiboek met die klankbaan omgaan, spesifiseer dat navorsing oor radiodramas behulpsaam kan wees vir OB en dat al die klanke, met ander woorde, die hele klankbaan en die OB saam, vir die gehoor 'n volledige ouditiewe ervaring moet bied. Haar argument is dat klank die oudiobeskrywer se keuses net soveel beïnvloed as die visuele.

Gianetti (1993:77) verwys ook na die rol van klank. Hy voer aan dat 'n aspek soos geweld deur redigering uitgebeeld kan word deur byvoorbeeld vinnig opeenvolgende skote te wys wat telkens 'n ontploffing uit 'n ander oogpunt wys, of deur klank soos byvoorbeeld harde en vinnige dialoog en klanke, asook musiek. Hy verduidelik dat “precisely because there are so many ways to convey a given effect, the filmmaker will vary the emphasis, sometimes stressing image, sometimes movement, sometimes sound” (Gianetti: 1993:77). Die oudiobeskrywer behoort hierdie wisseling in ag te neem wanneer die OB geskryf word.

Die beskrywing van teks wat op die skerm is, is ook belangrik aangesien die blinde gehoor nie toegang tot die kode het nie. Daar moet egter oorweeg word hoe belangrik hierdie inligting is en of daar genoegsame tyd is om hierdie inligting aan die gehoor te gee.

'n Ander aspek wat Vercauteren aanraak, is die kwessie van hoe beskrywing gedoen moet word. Daar behoort teen interpretasie van die teks gewaak te word. Vercauteren verwys soos volg daarna: “Descriptions should be objective, which means on the one hand that no personal opinions/preferences/preconceptions should be expressed and there should not be any interpretations.” (Vercauteren, 2007:144). In die ITC-riglyne vir OB word die volgende gemeld oor interpretasie: “Describers in the US are not encouraged to add anything or offer any information that is not apparent in the screen at the moment. Rather than saying a character is angry, they describe the action as they see it and let the visually impaired viewer decide what that action implies. British research seems to indicate that additional help is appreciated, as long as it is not condescending or interpretive.” (ITC, 2000:15). Hiervolgens moet daar nie enige interpretasie plaasvind nie, maar nodige inligting wat op die skerm verskyn moet wel gegee moet word.

Alhoewel daar in die riglyne gewaarsku word teen interpretasie, moet daar ook besef word dat die keuse wat die oudiobeskrywer uitoefen wel 'n interpretasie van die teks op sigself is wat ook deur die styl of aanbieding van die film beïnvloed word. Die probleem van interpretasie van film word ook deur Ibañez (2010:152) aangespreek in haar navorsing oor die leer van OB-vaardighede aan studente: “Subjectivity lies at the heart of any audio description. Every sound, camera move, every glance in a film forces the describer to decide whether it is important enough to be included in the final text.” Hieruit kan gesien word dat die keuse van wat beskryf moet word, dus die interpretasie van die teks, 'n groot oorweging is in OB.

Vercauteren (2007:144) verwys ook na die gebruik van filmterminologie: “Even though the effects used by the director serve a purpose, the use of film terminology should be limited to well-known terms.” Daar word erkenning gegee aan die feit dat die styl van die film, die manier van aanbieding, wel 'n rol speel in die film, maar dat dit nie eksplisiet in die OB verdiskonteer moet word nie. Hierdie weerhouding van filmterminologie is verstaanbaar, aangesien dit die inlewing van die gehoor kan beïnvloed as dit op die voorgrond geplaas word, maar indien dit nie gladweg verdiskonteer word nie, word hierdie effek nie oorgedra aan die gehoor nie.

Daar kan dus uit beide die beskikbare riglyne sowel as die definisies van OB gesien word dat daar veral op die visueel inhoudelike elemente van die film gefokus word en dat die manier waarop hierdie elemente aangebied word, minder aandag geniet. Die aanbiedingswyse van films, is egter van belang en kan nie geïgnoreer word nie, soos duidelik uit Orero en Vilaró (2008) se uitspraak blyk:

In some films directors include specific information that might not be relevant to the development of the story, but nevertheless are features which can be enjoyed by those who pay special attention to minor visual elements, and contribute to the development of the plot or help with building traits of a character. Although these brief flashes may not seem to have a clear function in the film, they have been incorporated with a purpose.

Hulle beklemtoon dat alle elemente in die film nie noodwending van belang is vir die ontwikkeling van die storielyn nie, maar dat hierdie elemente wel belangrik is in die film en vir 'n spesifieke rede daar geplaas is. Die weglating van hierdie elemente kan dus tot gevolg hê dat die blinde gehoor nie die volle ervaring van die siende gehoor deel nie, terwyl dit juis hierdie ekwivalente effek is waarna daar gepoog word met OB.

Wanneer daar gekyk word na die volledige effek wat die film bewerkstellig, moet daar in die veld van filmstudies in beweging word om te bepaal hoe film betekenis oordra en hoe dit verduidelik en bestudeer word. Aangesien filmstudie 'n sterk narratologiese komponent bevat, moet daar dus aandag aan die veld van narratologie geskenk word om beter te verstaan hoe 'n storie oorgedra word en hoe filmmakers betekenis skep. Aangesien daar in hierdie studie met spesifiek film gewerk sal word, is dit van belang dat daar uitgebrei word op narratologie en die narratologiese terme wat in filmstudie gebruik word.

2.3 NARRATOLOGIE

Die konsep van narratologie kom oorspronklik uit die veld van die literatuurwetenskap en is gewortel in strukturalisme. Volgens Jahn (2005) het dit in 1966 begin posvat toe die Franse joernaal *Communications* 'n spesiale uitgawe met die titel *The structural analysis of narrative* gepubliseer het. Die term *narratologie* word vir die eerste keer in 1969 deur Todorhiov gebruik. Jahn (2005) meen dat “all theories of narrative distinguish between WHAT is narrated (the ‘story’) and HOW it is narrated (the discourse)”. Hy wys uit dat daar nie konsensus is onder teoretici oor wat as 'n narratief bestempel kan word nie. Sommiges, soos byvoorbeeld Genette, meen dat slegs tekste wat verbaal 'n storie oordra as 'n narratief gesien kan word. Ander soos Barthes, Chatman en Bal meen dat hierdie term meer omvattend is en dat enige teks wat 'n storie vertel 'n narratiewe teks is (Jahn, 2005).

In die sewentigs en tagtigs is verskeie strukturalistiese teorieë deur strukturaliste soos onder andere Genette (1980), Bal (1985), Prince (1987) en Chatman (1978) ontwikkel. Hierdie era staan bekend as die klassieke tydperk en volgens Jahn (2005) is dit steeds goeie inleidings tot die veld van narratologie. Wat meer resente studies of dan poststrukturalistiese teorieë aanbetref, is daar gefokus op psigoanalitiese narratologie (Brooks, 1984), fokalisasie (Bal, 1999), psigonarratologie (Bortolussi en Dixon, 2003) en vele ander.

Alhoewel die konsep van narratologie oorspronklik uit die literatuurwetenskap kom, word dit in verskillende velde aangewend. Film handel hoofsaaklik oor verhalende tekste en “it is through cinema, television and video, and not through novels that most stories are ‘told’ nowadays” (Deleyto, 1996:218). Volgens Jahn (2005) se stelling hierbo handel alle narratologiese teorieë oor wat vertel word en hoe dit aangebied word. Dit is van toepassing op film aangesien dit ook te make het met 'n storie wat op 'n spesifieke manier aangebied word en noodsaak dit die toepassing van narratologie op filmstudies.

2.3.1 Narratologiese konsepte

Mieke Bal, wat vanuit 'n strukturalistiese oogpunt werk, poog in haar studies om 'n instrument beskikbaar te stel waarvolgens narratiewe tekste beskryf kan word. Sy identifiseer drie belangrike aspekte wat individueel beskryf en bestudeer kan word, maar wat geïntegreerd funksioneer. Hierdie drie konsepte is *fabula*, *story* en *text*. Sy definieer hierdie konsepte soos volg: “A *story* is a *fabula* that is presented in a certain manner. A *fabula* is a series of logically and chronologically related events that are caused or experienced by actors.” (Bal: 1999:5). Die teks kan apart geanaliseer word aangesien dieselfde storie op verskeie maniere, of deur verskeie tekste oorgedra kan word. Volgens haar is die teks iets wat apart is van die storie.

Bordwell maak ook gebruik van die konsepte van *fabula* en *sjuzet* in sy studies oor narratologie in film. Volgens Bordwell (1985) staan die terme *fabula* en *sjuzet* sentraal tot die studie van narratologie in film. Hy verduidelik *fabula* soos volg: “The *fabula* embodies the action as a chronological cause and effect chain of events occurring within a given duration and spatial field.” (Bordwell, 1985:49). Dit is met ander woorde die volledige storie waarmee die kyker aan die einde van die film gelaat word. Die *fabula* is iets wat elke kyker vir haar/homself konstrueer. Hy meen verder dat “ideally the *fabula* can be embodied as a verbal synopsis, as general or detailed as circumstances require” (1985:49). Die *fabula* kan gekonstrueer word as gevolg van die wisselwerking tussen die *sjuzet* en die styl van die film. Die *sjuzet* word beskryf as die “actual arrangement and presentation of the *fabula* in the film” (Bordwell:1985:50). Hy redeneer ook dat “... the *sjuzet* composes story situations and events according to specific principles”. Sy beginsels sluit narratiewe logika, tyd en omgewing in die film in. Hy verduidelik ook dat “the *sjuzet* aims not to let us construct the *fabula* in some pristine state but rather guide us to construct the *fabula* in a specific way, by arousing in us particular expectations at this or that point, eliciting our curiosity or suspense, and pulling surprises along the way” (Bordwell: 1985:52).

Dit is egter nie net die *sjuzet* wat belangrik is nie, maar die wisselwerking tussen dit en die styl van die film. Volgens Bordwell (1985:50) verwys die styl van die film in hierdie konteks na die filmtegnieke soos *mise-en-scène*, kinematografie, redigering en klank waar *sjuzet* weer aksies, tonele, draaipunte en intrige veranderings insluit. Volgens Ibañez (2010:151) verwys die styl na “the use of cinematic devices to represent the plot” en is die styl en *sjuzet* konstant in wisselwerking met mekaar.

Uit hierdie verduideliking kan daar gesien word dat die *fabula* in lyn gebring kan word met die storie wat deur die film vertel word en die *sjuzet* en styl met die manier hoe die storie vertel of aangebied word. *Mise-en-scène*, wat gesien kan word as een van die elemente van styl, staan sentraal in hierdie studie en sal later in meer detail bespreek word.

2.3.2 Narratologie in film

In geskrewe narratiewe tekste is daar 'n skrywer wat besluit hoe die teks aangebied word en die teks deur middel van sy/haar skryfkuns aan die leser bied. In film word die storie op 'n ander manier oorgedra en alhoewel die draaiboek ook geskryf word, is daar ander dimensies wat na vore kom met die aanbieding van die film. Daar is baie teorieë oor die verteller in die geskrewe teks, maar in film is dit moeiliker om die verteller te identifiseer aangesien film nie afhanklik is van 'n identifiseerbare verteller nie, en selfs stem-oor vertellers nie die hoofverteller is nie. In die analise van films moet daar 'n manier wees om na die entiteit te verwys wat bepaal hoe films oorgedra word of wie die verteller is. Jahn (2003) verwys na *filmic composition device* en beskryf sy benaming soos volg: “This is clearly a counterpart of the speaker in conversational discourse, or, more aptly, the narrator in novels and short stories. However, a film narrates not by speaking but by arranging and composing information from various sources, sometimes to the extent of including written narrative texts and actual narrative voices. For this reason, I will call a film's primary narrative instance a 'filmic composer' or, more neutrally, a 'filmic composition device'.” (Jahn, 2003)

Hy definieer die *filmic composition device* as “[t]he theoretical agency behind a film's organization and arrangement, assumed to be guided by maxims of giving efficient, sufficient, and relevant information. The FCD selects what it needs from various sources of information and arranges, edits, and composes this information for telling a filmic narrative. A film shows us what the FCD has arranged for us to see” (Jahn, 2003).

Deleyto (1996) spreek ook die probleem van die verteller in die film aan. Hy noem dat Branigan die verteller in film eerder 'n simboliese aktiwiteit maak, wat hy “the activity of narration” noem. Verder beklemtoon Branigan ook die rol van die kamera wat vir Deleyto nader is aan die rol van die verteller. Die kamera word gesien as 'n onsigbare, maar tog herkenbare verteller wat nie net die spatie in die raam verteenwoordig nie, maar ook van een toneel na die volgende beweeg wanneer dit nodig is vir die ontwikkeling van die storie.

Volgens Chatman is die verteller nie 'n mens nie maar bestaan uit verskeie kommunikatiewe *devices* wat klank sowel as visuele elemente (beligting, *mise-en-scène*, kameraposisie, beweging en redigering) insluit. Chatman (1990) meen verder dat “the presence of this cinematic narrator has to be inferred by the spectator to a much greater degree than is the case in the literary narrative, and that film narration thus emerges out of an interaction between film and its viewers”. Hy raak dus hier die rol van die gehoor aan, wat nie deur ander teoretici aangeraak word nie, maar wat baie belangrik is veral vir die huidige studie aangesien 'n werklike gehoor getoets sal word. Hieruit kan gesien word dat narratologie in film baie te make het met tegniese aspekte soos die kamera en die manier hoe redigering van die film gedoen word. Hierdie tegniese elemente speel 'n belangrike rol in film en die manier hoe stories oorgedra word in film. Wat verband hou met die tegniese elemente en die idee van die kamera- en redigeringstegniese wat as verteller optree, is fokalisasie in film omdat daar deur hierdie elemente gefokaliseer word.

2.3.3 Fokalisasie in film

Fokalisasie³ is 'n term wat weens die definieëring en herdefinieëring daarvan deur verskeie teoretici baie ingewikkeld geword het. Anders as in geskrewe narratiewe tekste waar die betekenis oorgedra word deur woorde of deur die manier waarop die storie aan die leser vertel word, word betekenis in film oorgedra deur, onder andere, die manier waarop die gehoor die storie gewys word. Die bestudering van fokalisasie in film is dus baie belangrik aangesien daar reeds uitgewys is hoe die tegniese elemente van filmmmaak die oogpunt waaruit die gehoor die storie ervaar, kan beïnvloed. Teoretici huldig uiteenlopende standpunte aangaande dit wat as fokalisasie gesien kan word. Andringa, Van Horssen, Jacobs en Tan (2001) dui die volgende aan as tegnieke vir fokalisasie in film: “(1) point of view shots, which show the focal character perceiving or thinking something, (2) through lighting and music, (3) through image sequences interrupting the film action to represent the character's thoughts (4) or by means of voice over”. Hierdie maniere waarop fokalisasie bewerkstellig word, is van belang vir hierdie studie, aangesien die meerderheid van hierdie maniere visueel van aard is en dus elemente is wat nie aan die blinde gehoor beskikbaar sal wees nie. Jahn (2003) identifiseer fokalisasie as:

The ways and means of presenting information from somebody's point of view. Focalization can be determined by answering the question: Whose point of view orients the current

³ Hierdie term is baie ingewikkeld en word in hierdie studie baie kortliks bespreek, verwys na Hühn et al vir meer in diepte besprekings van fokalisasie.

segment (track, channel) of filmic information? Or: Whose perception serves as the current source of information? Perception is here used as quite a general term which includes actual as well as imaginary perception (such as visions, dreams, memories) and other states of consciousness.

Volgens Genette is fokalisasie “a selection or restriction of narrative information in relation to the experience and knowledge of the narrator, the characters or other, more hypothetical entities in the storyworld” (1980). Hierdie term is voorgestel as ’n plaasvervanger vir “perspective” en “point of view” en alhoewel hy meen dat dit baie dieselfde betekenis het daar wel konseptuele verskille tussen hierdie terme is. Hy onderskei tussen baie verskillende tipes fokalisators, maar vir hierdie studie is die onderskeid nie van belang nie aangesien daar nie beoog word om die fokalisator of verteller in die film te identifiseer nie, maar eerder te erken dat die kamera of regisseur betekenis kan oordra deur middel van die manier waarop hulle die film aan die gehoor wys. Kruger (2010:237) meen dat anders as in geskrewe literatuur, fokalisasie in film plaasvind deur die gebruik van die kamera. Schlickers (2009:244) fokus nie op die outeur as sulks nie, maar eerder op ’n term “perspectivation”. Sy meen: “perspectivation is mediated in the form of focalization-by the help of the ‘camera’ as a filmic narrator and its interplay with ‘seeing’ (ocularization) and ‘hearing’ (auriculization) as well as through editing and montage. Sy beklemtoon dus hier die wisselwerking tussen die beeld en klank en die aanbeiding daarvan (editing and montage) wat met hulp van die kamera sekere perspektiewe na vore bring. Wat uit die menings van genoemde teoretici afgelei kan word is dat *mise-en-scene* fokalisasie in film aandui. Dus word die fokalisasie deur *mise-en-scene* elemente beïnvloed.

Dit is belangrik vir hierdie studie aangesien fokalisasie onder andere deur middel van die posisionering van die kamera, die manier waarop die film deur ’n filmiese verteller, vertel word en deur die wisselwerking van dit wat gesien en dit wat gehoor word, plaasvind. Die belangrikheid van fokalisasie word saamgevat in Kruger (2010:237) se stelling: “A large part of the impact of the narrative on the viewer resides in this imaginary positioning of the audience in relation to the story world. Simply describing or commenting on what is shown in cases like these does not provide the blind or partially sighted audience with sufficient narrative information to gain similar access.” Alhoewel die term fokalisasie baie meer ingewikkeld is as wat daar uit hierdie bespreking blyk, is daar steeds uitgewys watter rol dit in hierdie studie speel en waarom die inagneming daarvan belangrik is.

2.4 MISE-EN-SCÈNE EN MISE-EN-SHOT

Die term *mise-en-scène* word in filmkunde gebruik om te verwys na dit wat in die raam verskyn. Hierdie Franse term is afkomstig van die teater en beteken “to put on a stage” (Gibbs, 2002:5). Die term word egter op verskeie maniere gedefinieer en sluit dus vir verskillende teoretici, verskillende elemente in. Vir Bordwell (1985) maak dit deel uit van die styl van die film en word dit gesien as iets wat onderskei kan word van die redigering. Monaco (2000) verduidelik dit soos volg: “The codes of *mise-en-scène* are the tools with which the filmmaker alters and modifies our reading of the shot.” (Monaco, 2000:179) Monaco bespreek afsonderlik *mise-en-scène* in die stilschoot en dan ook “diacronic shots”, met ander woorde, langer tonele. Onder hierdie twee afdelings word al die parameters vir *mise-en-scène* bespreek. Die analise van die stilschoot sluit die volgende in: “limitations that the frame imposes” en die “compositions of the image within the frame”. Wat die langer tonele betref, kom ander faktore nou na vore wat insluit: afstand, fokus, hoek, beweging en oogpunt. Dit is meer bruikbaar vir hierdie studie om te kyk na die langer toneel omdat film baie selde deur ’n algemene gehoor as stilschoot bestudeer word.

Sienna (2005) beskryf *mise-en-scène* soos volg:

Mise-en-Scène implicitly defines the mood, colour, style, and feeling of the world. It includes the style of art, camera position, lighting, architecture, terrain, atmosphere and colour palettes. *Mise-en-Scène* then, is an amalgamation of film techniques, each aspect of the frame works together to create a greater whole. Each element in film is carefully chosen to elicit a certain meaning for the viewer; this could be from the colours in the scene to the objects in the scene.

Gibbs (2002:5) definieer die term as “the contents of the frame and the way they are organised”. Hy meen verder dat beide die aspekte belangrik is en dat die definisie dus die visuele elemente en die manier hoe hulle aangebied word insluit. “*Mise-en-scène* therefore encompasses both what the audience can see, and the way in which we are invited to see it.” (Gibbs, 2002:5). Sienna en Gibbs is nie die enigste teoretici wat *mise-en-scène* as ’n meer omvattende term definieer nie. Elsaesser en Buckland (2002:80) meen dat die term vir die meeste teoretici verwys na beide die visueel inhoudelike elemente van die film sowel as die manier waarop hierdie elemente aangebied word. Volgens hulle kan *mise-en-scène* gesien word as die verhouding tussen die visuele elemente en die styl van die film: “It is understood as a study of the relation between subject matter and style (the relation between what and how).” (Elsaesser & Buckland, 2002:80). Hulle meen verder dat alhoewel hulle hierdie term

algemeen so gebruik dit slegs verwys na dit wat op die skerm gebeur, die “wat” in die film en verduidelik dat “*mise-en-scène* refers only to what appears in front of the camera – to the filmic events, not the procedures which transpose those events onto film”. In hierdie opsig is hulle definisie en die van Bordwell dieselfde aangesien hulle ook nie redigering insluit by *mise-en-scène* elemente nie.

Om verwarring te voorkom, het Eisenstein ’n ander term voorgestel wat slegs verwys na die styl van die film of die manier waarop dit aangebied word, naamlik *mise-en-shot*. Hy beskryf hierdie term soos volg: “If *mise-en-scène* means staging on a stage, the arrangement of the stage, then staging in the show let us henceforth call *mise-en-shot*.” (Eisenstein, soos aangehaal deur Elsaesser en Buckland, 2002:81). Hy stel dus ’n term voor wat onderskeid sal tref tussen die visueel inhoudelike elemente van die film, die “wat” van die film (*mise-en-scène*) en die styl van die film, die “hoe” (*mise-en-shot*).

Alhoewel hierdie onderskeid nie baie wyd in die literatuur aangetref word nie, kan dit vir die doel van hierdie studie baie bruikbaar wees, aangesien die oudiobeskrywing van film noodwendig hierdie onderskeid tussen inhoud en styl moet hanteer. Buckland onderskei ook in vorige werke tussen hierdie twee terme. Hy verduidelik *mise-en-scène* as dit wat voor die kamera verskyn, byvoorbeeld die stelontwerp, beligting en beweging van die karakters en *mise-en-shot* as die manier waarop dit verfilm word.

Mise-en-scène designates the filmed events – set design, lighting, and the movement of the actors. In this sense, *mise-en-scène* refers to a stage of film production that exists prior to filming. In this narrow definition, we can clearly distinguish the filmed events from the way they are filmed. The process of filming, of translating *mise-en-scène* into film, is called *mise-en-shot* (Buckland, 2003:12).

Buckland (2003:12) identifiseer die parameters van *mise-en-shot* soos volg: kameraposisie en -beweging, skaal van die skoot, duur van die skoot en pas van redigering. Vir hierdie studie sal die terme *mise-en-shot* en *mise-en-scène* op dieselfde manier gebruik word as wat Buckland dit definieer (kyk tabel 1 hieronder). Die parameters daarvoor sal dus dieselfde bly omdat dit ’n bruikbare onderskeid tref vir die bestudering van die moontlike verlies aan betekenis in OB.

Mise-en-scène elemente	Mise-en-shot elemente
Verfilmde gebeure Stelontwerp Beligting Beweging van karakters	Kameraposisie Kamerabeweging Skaal van die skoot Duur van die skoot Pas van redigering

Tabel 1 - Elemente soos gedefinieer vir die huidige studie

Hierdie onderskeid maak dit moontlik om uit te wys presies watter elemente moontlik verlore gaan in die OB van films. Dit is belangrik, aangesien beide die *mise-en-scène* en *mise-en-shot* elemente saam betekenis skep en bydra tot die inlewing van die gehoor in die storiewêreld.

Alhoewel die teoretici wat hier genoem is nie redigering sien as deel van *mise-en-scène* nie, kan daar uit Buckland se uiting oor *mise-en-shot* aanvaar word dat redigering wel deel uitmaak van *mise-en-shot* elemente aangesien hy meen dat dit 'n proses is “of translating *mise-en-scène* into film”. Verder identifiseer hy ook die pas van redigering as 'n parameter vir *mise-en-shot*. Die belangrikheid van *mise-en-shot* elemente (waarvan redigering een is) vir die betekeniskepping van film word ook deur Barry (1997) beklemtoon:

Whatever understanding can be brought to the still image – such as the meaning of close-ups, camera angles, lighting and context – is also applicable to film, but to this is added the magic of motion. Because this movement depends on the joining of images, the art of film also implies the capacity to manipulate meaning through editing ... As the film frames continue to be physically replaced by succeeding ones, the shape of the whole begins to emerge as a gestalt, and the configuration takes on a unified meaning in which each separate element plays a significant part. This is how meaning is derived in film (Barry, 1997:129).

Daar kan uit die voorafgaande gesien word dat die manier waarop die film aangebied word, dus die *mise-en-shot* elemente, belangrik is vir die betekeniskepping in film. Dit is egter nie net belangrik vir film in die algemeen nie, maar die impak wat dit op die OB van die film het, word by implikasie deur Kruger (2010) aangeraak. Hy meen die volgende: “The effect of filmic presentation of characters, actions, emotions, setting, as well as of focalisation through devices such as *mise-en-scène* ⁴, framing and camera angle or perspective, therefore has to be verbalized [in AD] to supplement the auditory channels containing dialogue and sound effects that are still available to the audience in the original soundtrack.” (2010:235) Hy is van mening dat hierdie elemente in die OB van die film geverbaliseer moet word ten einde dieselfde effek aan die blinde gehoor oor te dra.

⁴ Alhoewel Kruger hier verwys na *mise-en-scène* elemente fokus hy in die artikel op styl-elemente van *mise-en-scène* en dit is dus nader aan wat in hierdie studie as *mise-en-shot* elemente geïdentifiseer word.

Daar kan dus aanvaar word dat *mise-en-shot* elemente belangrik is vir film, aangesien dit onder andere deur middel van redigering betekenis in film skep. Alhoewel daar reeds talle studies gedoen is oor die betekenisgeving van film, bestaan daar op die huidige stadium 'n leemte in die veld vir navorsing oor hoe spesifiek *mise-en-shot* elemente bydra tot die verstaan en inlewing van gehore. Vir OB is dit van wesenlike belang waar gepoog word om 'n ekwivalente effek te bewerkstellig. Hierdie leemte sal dus in hierdie studie aangespreek word. Met hierdie narratologiese terme word daar uitgewys hoe belangrik dit is vir die gehoor om blootgestel te word aan die spesifieke manier waarop die filmmaker die film gemaak het ten einde die volle effek daarvan te ervaar.

2.5 RESEPSIE

2.5.1 Psigonarratologie

Psigonarratologie, soos geformuleer deur Bortolussi en Dixon (2003), bied 'n bruikbare uitgangspunt vir hierdie studie aangesien dit 'n raamwerk skep vir die empiriese studie van die resepsie van 'n narratief.

Dit is belangrik om te beklemtoon dat Bortolussi en Dixon se navorsing handel oor geskrewe literatuur en nie oor film nie, alhoewel hulle tog reken dat hierdie konsepte ook bruikbaar kan wees in die studie van film as narratief (kyk Bortolussi & Dixon, 2003:255). In hulle navorsing oor leser-gebaseerde literêre studies wys hulle uit dat die meerderheid daarvan staatmaak op 'n universele of hipotetiese leser. Uitsprake oor die resepsie van literatuur word dus gebaseer op die teks en die navorser se interpretasie daarvan. Bortolussi en Dixon meen ook dat selfs die navorsing oor leserrespons meestal gegrond is op universele of ideale lesers (Bortolussi en Dixon, 2003:8). Daar blyk dus 'n leemte in die literatuur te wees vir die studie van literatuur waar werklike lesers se respons empiries getoets word.

Bortolussi en Dixon definieer hulle term Psigonarratologie as “the investigation of mental processes and representations corresponding to the textual features and structures of narrative” (2003:24). Hulle meen verder dat Psigonarratologie 'n empiriese benadering is wat een dimensie van die algemene probleem van narratiewe prosesering aanspreek. “It is designed to measure systematically how particular groups of readers process specific features of narrative.” (2003:29). Hierdie benadering is baie relevant vir die huidige studie aangesien die gesistematiseerde aard van die teorie dit moontlik maak om die impak van spesifieke

elemente, wat te make het met die *mise-en-shot* elemente van die film, op die respons van die gehoor te bepaal.

Bortolussi en Dixon is daarvan oortuig dat narratologiese benaderings nie daarin slaag om die interaksie tussen die teks en die breinprosesse van die leser uit te wys nie, daarom stel hulle voor dat daar onderskei word tussen die teks en die formele beskrywing daarvan aan die een kant en die leser en die leesproses aan die ander kant (2003:28). Hulle onderskei dus tussen tekstuele verskynsels (*textual features*) en leserskonstruksies (*reader constructions*). Hierdie twee konsepte word soos volg gedefinieer: “[T]he term textual feature [is used] to refer to anything in the text that can be objectively identified. ... In contrast reader constructions are events and representations in the minds of the readers. Reader constructions include mental representations of various sorts, changes in readers’ attitudes or beliefs and affective reactions.” (Bortolussi en Dixon, 2003:28). Verder voer hulle aan dat die navorser in staat moet wees om tekstuele verskynsels te identifiseer ten einde Psigonarratologie suksesvol te beoefen. Tekstuele verskynsels moet objektief, presies en stabiel wees (Bortolussi en Dixon, 2003:38). In terme van objektiwiteit moet die verskynsel deur ’n meganiese metode getoets kan word ten einde die aanwesigheid van daardie verskynsel te bevestig. Indien die verskynsel op ’n subjektiewe manier beskryf word, is dit moeilik om konsensus te bereik oor presies wat dit behels. Tekstuele verskynsels moet ook presies wees. Dit beteken dat die aanwesigheid van die verskynsel meetbaar moet wees. Laastens moet die verskynsel stabiel wees, dus moet dit relevant wees vir die hele teks en ook vir al die lesers of al die leessituasies (Bortolussi en Dixon, 2003:39).

Bortolussi en Dixon toets derhalwe met behulp van Psigonarratologie die wisselwerking tussen tekstuele verskynsels en leserskonstruksies. Dit word gedoen deur die teks te manipuleer. In hierdie verband meen Bortolussi en Dixon: “In a properly designed textual experiment, several versions of a text are created that are identical except for the single, manipulated feature.” (2003:51). Verder verduidelik hulle dat die ontwerp van so ’n eksperiment ’n baie noukeurige analise van die teks behels, aangesien slegs enkele verskynsels telkens gemanipuleer moet word, sonder om ander verskynsels ook te beïnvloed. Dit is nie altyd moontlik nie, maar afhangende van die hipotese wat getoets word, is dit nie altyd problematies nie.

Indien die onderskeid tussen *mise-en-scène* en *mise-en-shot*, wat vroeër verduidelik is, gehandhaaf word, kan hierdie konsepte in verband gebring word met die van Bortolussi en

Dixon se tekstuele verskynsels. Tekstuele verskynsels kan dus gesien word as beide *mise-en-scène* en *mise-en-shot* elemente en leserskonstruksies as die effek wat dit op die leser het. Dit is juis omdat *mise-en-shot* elemente nie noodwendig deel vorm van wat tipies oudiobeskryf word nie wat dit moontlik maak om te bepaal wat die impak van die teenwoordigheid, al dan nie, daarvan op gehore is.

Die doel van hierdie studie is om die ontvangerskonstruksies te toets indien die tekstuele verskynsels, wat te make het met hoe die visuele aangebied word, verander word. Alhoewel daar vir hierdie studie nie aan die oorspronklike teks se storielyn verander is nie, kan daar aanvaar word dat die styl van die film tot 'n groot mate uitgehaal of weggevat is vir die blinde gehoor, aangesien die meerderheid van hierdie elemente waarskynlik nie in die OB van die film verdiskonteer word nie. Die OB van die teks word dus gesien as 'n gemanipuleerde weergawe van die oorspronklike teks, aangesien die tekstuele verskynsels gemanipuleer is deur die weergawe van die OB. Hierdie manipulasie voldoen aan wat Bortolussi en Dixon voorstel aangesien hierdie manipulasie enkele tekstuele verskynsels verander, terwyl die res onveranderd bly. Die storielyn bly dieselfde maar die klem val in die OB meer op dit wat aangebied word, en nie hoe dit aangebied word nie. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat, alhoewel Bortolussi en Dixon met geskrewe literatuur werk, die huidige studie op dieselfde beginsel gebaseer is, aangesien daar empiriese navorsing gedoen word oor die manier waarop werklike gehore film ontvang.

Tekstuele verskynsels is reeds bespreek en daar is uitgewys dat alhoewel die OB nie manipulasie van die teks behels wat deur die navorser geskep is nie, daar wel verskeie tekstuele verskynsels is wat anders is in die OB weergawe as in die oorspronklike weergawe (soos die verandering in modus van visueel-ikonies na verbaal), en terselfdertyd ook verskeie verskynsels wat onveranderd bly (bv. die klankbaan). Hierdie verskynsels behoort aan die nodige vereistes van manipulasie, oftewel beheerde veranderlikes te voldoen om die konstruksies te kan toets. Die verskynsels sal uitgewys word in die analise van tekste wat vir hierdie studie gebruik sal word.

Die OB van die film word dus vir die doel van hierdie studie beskou as 'n manipulasie van die film en die doel van die studie is om die impak van die manipulasie te toets.

Die tweede komponent van Bortolussi en Dixon se teorie is die meting van leserskonstruksies. Hulle meen dat, alhoewel daar 'n verskeidenheid tegnieke is om hierdie konstruksies te toets, dit dikwels baie duur en ingewikkeld is. Hulle glo dat die toetsing van

leserskonstruksies nie ingewikkeld hoef te wees nie, maar dat inligting ingewin kan word deur die gehoor direkte vrae te vra oor die teks (Bortolussi en Dixon, 2003: 41).

Bortolussi en Dixon dui die vereistes vir die toetsing van leserskonstruksies soos volg aan: “In particular, we argue that the measurement of reader constructions should be direct, replicable, and concise.” (2003:42). Die eerste vereiste, naamlik dat dit direk moet wees, behels dat die aspek wat getoets word en die leserskonstruksie nie ver verwyderd van mekaar moet wees nie. Met ander woorde moet daar minimum veranderlikes wees wat die respons op die vraag kan beïnvloed. Tweedens moet die toetsing herhaalbaar wees, dus moet dit vir ander navorsers moontlik wees om dieselfde eksperiment te doen en dieselfde leserskonstruksies te meet. Laastens moet dit bondig wees, met ander woorde moet dit maklik wees om die resultate wat verkry is te kommunikeer en ondubbelsinnig te interpreteer.

Die navorsing van Bortolussi en Dixon word as uitgangspunt vir die huidige studie gebruik en alhoewel daar aanpassings gemaak moet word as gevolg van die verskil in medium (geskrewe literatuur na film) is dit steeds ’n bruikbare uitgangspunt omdat dit ’n metode daarstel om die resepsie van film op ’n werklike gehoor te toets.

2.5.2 Psigologiese inlewing

Die huidige studie, wat van film gebruik maak (eerder as van ’n narratiewe teks) vereis dat die verandering in die manier van betekenisskepping in gedagte gehou moet word. Daarom word Psigonarratologie saam met ander teorieë oor sielkundige inlewing as uitgangspunt gebruik om die beskikbare oudiobeskryfde teks te gebruik en bruikbare data in te win oor die resepsie daarvan. Green en Brock se navorsing oor *transportation* (inlewing) blyk baie bruikbaar te wees vir hierdie studie en sal dus bespreek word.

Films word dikwels beoordeel op hulle vermoë om die gehoor weg te voer. Wissmath en Weibel (ter perse) is van mening dat “the audience members often express their discontent with a movie when they state that they failed to get into the world displayed by the movie” (ter perse:319). Hierdie inlewing in die film is dus baie belangrik vir die studie van OB aangesien die gehoor van die OB ook hierdie effek wil ervaar waarvan Wissmath en Weibel melding maak. In hulle navorsing oor sielkundige inlewing wys Wissmath en Weibel drie konsepte uit wat bydra tot sielkundige inlewing van die gehoor, naamlik selflokalisering (*telepresence*), inlewing in die storiewêreld (*transportation*) en vloei (*flow*). Alhoewel daar drie verskillende elemente uitgewys word binne sielkundige verdieping (*psychological*

immersion) sal daar gefokus word op *transportation* of inlewing, aangesien dit in baie opsigte die konsepte van *telepresence* insluit maar ook fokus op spesifiek die geestelike vertrek uit die fisiese omgewing en die aankoms in die storiewêreld. Die konsep van *flow* (vloei) is meer bruikbaar vir navorsing in ander velde van OVV, soos interaktiewe rekenaarspeletjies. Vloei het meer te make met interaksie wat spesifiek bruikbaar is in die veld van rekenaarspeletjies met virtuele wêreld.

Inlewing word deur Green en Brock (2000) soos volg gedefinieer: “Transportation theory suggests that the reader plunges into the world of a narrative by suspending real-world facts.” Die gehoor kies dus om die werklikheid tydelik te verruil vir die storiewêreld en met die karakters van die film te vereenselwig. Green en Brock fokus in hulle navorsing op inlewing van die kyker ten einde te bepaal of narratiewe tekste die leser op so ’n manier kan beïnvloed dat daardie leser se houding en idees kan verander. Hulle gebruik Gerrig (1993) se navorsing as uitgangspunt en meen dat inlewing die volgende tot gevolg kan hê: “...the reader loses access to some real-world facts in favor of accepting the narrative world that the author has created. This loss of access may occur on a physical level – a transported reader may not notice others entering the room, for example- or more importantly, on a psychological level, a subjective distancing from reality” (2000:701).

Hierdie beskrywing van wat kan gebeur wanneer ’n kyker inlewing ervaar, bied ’n bruikbare maatstaf vir die toetsing van iets wat in individue se psige gebeur. Green en Brock ontwikkel dan verder ’n skaal waarvolgens inlewing getoets kan word. Hulle gebruik die oorkoepelende dimensies van inlewing om die skaal te ontwikkel, naamlik: emosionele betrokkenheid by die storie, kognitiewe konsentrasie op die storie, gevoel van afwagting, gebrek aan bewustheid van omgewing en verbeelding. Die skaal bestaan uit 11 algemene vrae en vier spesifieke vrae waarop die antwoorde op ’n sewe punt Likert-skaal aangedui word. Die vier spesifieke vrae wat Green en Brock by hulle lys ingevoeg het, is vrae oor die karakters in hulle narratief en vra of die gehoor die karakters in hulle verbeeldings kon oproep. Hierdie vrae is nie relevant vir die gebruik van film as narratief nie en sal daarom vervang word met vrae wat meer relevant is vir hierdie studie. Green en Brock se skaal maak dit moontlik om vir die huidige studie te verseker dat daar by Bortolussi en Dixon se vereistes gehou word vir die ontwikkeling van ’n betroubare eksperiment, omdat dit direk, herhaalbaar en ondubbelsinnig is. Verder sal daar ook vrae bygevoeg word om *identification* (vereenselwiging) van die gehoor met die karakters te toets.

Green en Brock (2000) dui nie eksplisiet vereenselwiging aan as 'n deel van inlewing nie, maar uit hulle verduideliking van inlewing blyk dit wel dat inlewing in die film vereenselwiging tot gevolg het: "... transportation is likely to create strong feelings toward story characters; the experiences or beliefs of those characters may then have an enhanced influence on readers' beliefs" (2000:702). Later word die idee van vereenselwiging egter meer eksplisiet aangespreek. Green, Brock en Kaufman (2004:318) meen dat die gehoor met die karakters van die storie moet vereenselwig ten einde inlewing in die storiewêreld te bereik: "An important precondition to experiencing transportation is to identify oneself with the fictional characters of a narrative." Hulle definieer vereenselwiging verder as die aanneem van 'n karakter se gedagtes, doelwitte, emosies en optrede. Hulle aanvaar dus dat vereenselwiging deel is van inlewing en poog nie om dit as aparte konsepte te toets nie.

Tal-Or en Cohen (2010) het in hulle navorsing gepoog om die konsepte vereenselwiging en inlewing apart te toets. Hulle meen dat inlewing 'n meer algemene ervaring is waar vereenselwiging te make het met die gehoor se verhouding en ervaring van 'n spesifieke karakter. *Identification* (Vereenselwiging) word deur hulle soos volg gedefinieer:

... [A] temporary, imaginary process that takes place during exposure. When identifying with a character a person imagines him or herself to be that character, a process that involves feeling empathy and affinity towards that character (affective empathy component) and adopting the character's goals and point of view within the narrative (cognitive empathy component) (Tal-Or en Cohen, 2010:404).

Hierdie onderskeid tussen vereenselwiging en inlewing is baie bruikbaar vir die huidige studie van *mise-en-shot* elemente, aangesien Tal-Or en Cohen meen dat beide inlewing en vereenselwiging gesien kan word as maniere waarop die gehoor betrokke raak by die teks, maar dat inlewing fokus op die graad van betrokkenheid en nie aandui watter spesifieke elemente in die narratief die gehoor boei nie. Die filmmaker kan egter die gehoor deur middel van redigering posisioneer en dus hulle perspektief verander ten einde 'n sekere effek te skep, karakters op spesifieke maniere uitbeeld of hulle met sekere karakters laat vereenselwig. Verder kan vereenselwiging beïnvloed word deur die *sjuzet* of die volgorde van gebeure en tyd wanneer inligting aan die gehoor bekend gemaak word: Tal-Or en Cohen (2010:406) verduidelik dat "... identification describes a strong attachment to a character indicated by seeing the character as positive and adopting his or her goals and perspective on the narrated events".

Mise-en-shot elemente kan dus direk gekoppel word aan vereenselwiging omdat houdings teenoor karakters (baie maal as gevolg van posisionering ten opsigte van) grotendeels deur middel van *mise-en-shot* elemente bewerkstellig word, veral waar fokalisasie 'n rol speel. Hierdie direkte en spesifieke koppeling aan *mise-en-shot* verseker dat hierdie navorsing spesifiek kan fokus op sekere elemente wat moontlike probleme met die huidige manier van OB kan uitwys.

Tal-Or en Cohen gebruik Green en Brock se aanvanklike *transportation scale* as uitgangspunt en voeg daarby vrae wat spesifiek vereenselwiging toets. Alhoewel Green en Brock se skaal aanvanklik bedoel was vir slegs literêre tekste het Tal-Or en Cohen bewys dat hierdie skaal effektief gebruik kan word met oudiovisuele tekste ook en daar kan aanvaar word dat die metode vir hierdie studie relevant en betroubaar is vir die toetsing.

2.6 SAMEVATTING

In hierdie literatuuroorsig is daar uitgewys dat daar steeds leemtes is in die veld van OB navorsing in terme van die betekenisgeving van film. Verder word daar in die huidige definisies van OB en die riglyne daarvoor nie eksplisiet melding gemaak van die manier hoe visueel inhoudelike elemente aangebied word nie. Die styl van die film word dus op die agtergrond geplaas. Dit is egter belangrik dat hierdie elemente ook in die OB van films verdiskonteer word, aangesien dit bydra tot die betekenisgeving.

Die belangrikheid van narratologie vir die huidige studie is uitgewys, aangesien film hoofsaaklik oor narratiewe tekste handel. Daar is ook verwys na bruikbare narratologiese konsepte. Die gebruik van die terme *mise-en-scène* en *mise-en-shot* is verduidelik en daar is verder aangedui hoe hierdie onderskeid, alhoewel selde aangetref, bruikbaar en relevant is vir die huidige studie.

Daar is laastens 'n bespreking ingevoeg oor resepsie van narratiewe tekste, wat die teorieë van onder andere Bortolussi en Dixon en Green en Brock bespreek. Met hierdie bespreking is aangetoon dat die teoretici se benaderings kan dien as uitgangspunte vir hierdie studie en tegnieke beskikbaar stel vir die suksesvolle toetsing van die impak van *mise-en-shot* elemente op die begrip en inlewing en vereenselwiging van die gehoor.

In die volgende hoofstuk sal die navorsingsmetodologie van die studie uiteengesit word. Die presiese ontwerp van die eksperiment en details van die toetsing sal bespreek word.

Hoofstuk 3

Navorsingsmetodologie

3.1 INLEIDING

Uit die literatuurhoofstuk blyk dit dat daar 'n leemte is in die veld van OB-navorsing vir empiriese navorsing rakende die impak van *mise-en-shot* elemente op inlewing in en begrip van film sowel as die mate waartoe die gehoor met die karakters vereenselwig. Om dit op 'n werklike gehoor te toets sal daar gebruik gemaak word van 'n verskeidenheid ander studies se metodologieë, wat aangepas en verwerk sal word ten einde dit bruikbaar te maak vir die huidige studie.

In hierdie hoofstuk sal die metodes bespreek word wat gebruik sal word om die navorsingsdoelwitte, wat in die eerste hoofstuk gestipuleer is, te bereik. Die huidige studie is beide kwalitatief (met betrekking tot die interpretasie van die twee weergawes van die film, asook respondente se reaksie op die film) en kwantitatief van aard (met betrekking tot die data oor die inlewingskale en vereenselwiging van respondente).

3.2 RESPONDENTE

Die populasie waaruit daar respondente gekies is, bestaan uit die volle populasie van eerstejaarstudente aan die Vaal Universiteit van Tegnologie (ongeveer 1800 studente in 2011). Alhoewel hierdie populasie tot 'n mate heterogeen is, veral in terme van geslag, sosio-ekonomiese, asook opvoedkundige agtergrond, studierigting en visuele geletterdheid, is die oorgrote meerderheid studente tweede taal gebruikers van Engels tussen die ouderdom van 18 en 20 jaar. Daar is van 'n beskikbaarheidsteekproef gebruik gemaak uit 200 studente wat in ses verskillende groepe dieselfde kursus in die verpligte kommunikasievaardigheidsmodule in Engels neem. Hierdie studente is almal uitgenooi om vrywilliglik aan die eksperiment deel te neem na hulle kontakssessie in hierdie module. Uit hierdie 200 studente het 81 respondente hulself bereid verklaar om deel te neem deur die kontroletoets te voltooi. Studente wat reeds die film gesien het, is egter gevra om nie deel te neem aan die eksperiment nie en die resultate van buitelandse studente is nie gebruik nie. Verder het agt van die studente nie beide vraelyste voltooi nie, en kon dus nie ingesluit word nie. Die finale aantal studente in die steekproef was 56.

Die doel met die kontroletoets was om te kontroleer vir die invloed van veranderlikes soos visuele geletterdheid en inlewingsgeneigdheid, wat moontlik ook deur kultuur beïnvloed kan word.

Die uitslae van die kontroletoets, wat hieronder bespreek sal word, is gebruik om die studente in twee vergelykbare toetsgroepe te verdeel. Een groep sal dan aan al die kanale van die tonele blootgestel word en die ander groep slegs aan die klankbaan en OB van die tonele. Die 56 studente wat in die eksperiment ingesluit is, is verdeel in Groep A (alle kanale) met 31 respondente, en Groep O (OB) met 25 respondente.

3.3 KONTROLETOETS

As gevolg van die beskikbaarheid van studente en lokale waar die toetsing kon plaasvind, was dit nie moontlik om al die respondente op dieselfde tyd te toets nie. Hulle is dus onder dieselfde toestande in klasverband getoets. Die toneel wat vir die kontroletoets gebruik is, is 'n toneel uit die film *Raising Helen* (2004) deur Gary Marshall, wat handel oor 'n jong vrou wat na 'n motorongeluk die voog van haar suster se drie kinders word. Die toneel wat gekies is, is nie baie uniek in terme van kamerahoeke en redigering nie. Die hoeke wat gebruik word, is algemeen herkenbaar en word in baie films gebruik. Daar word egter uit die *mise-en-shot* verskeie inligting gekommunikeer in terme van karaktereienskappe. Een voorbeeld hiervan kan aan die hand van die volgende stilskote geïllustreer word:

	Skoot	Bespreking
A1		Jenny word alleen eenkant gewys waar sy staan en wag nadat Helen alles onderbreek het.
A2		Helen en Lyndsay sit langs mekaar en terg vir Jenny omdat sy altyd potpourri as geskenke gee. Hierdie kamerahoek word behou terwyl sy Jenny se geskenk oopmaak.
A3		Wanneer sy Helen se geskenk oopmaak, is die kamerahoek baie nader. Helen en Lyndsay is albei in die toneel en die hegte band wat daar tussen hulle is, word gesimboliseer.

A4		Nabyskoot van Jenny na Lyndsay se reaksie.
A5		Helen en Lyndsay dans soos kinders om Jenny rond.
A6		Jenny ruim op terwyl die ander dans en sing.

Tabel 2 - Uittreksel uit toneel gebruik vir kontroletoele

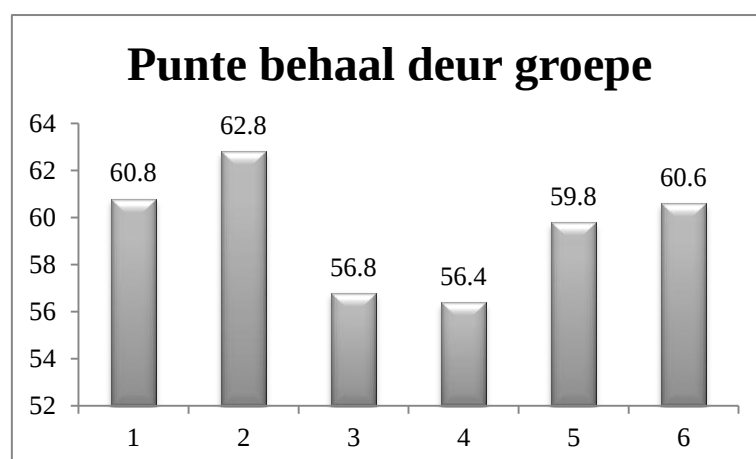
In die toneel word daar 'n familie gewys wat bymekaarkom vir een van die drie susters se verjaarsdag. Die persoonlikhede en verhouding wat die drie susters, Jenny, Helen en Lyndsay het, word beklemtoon in hierdie toneel. Reeds aan die begin van die toneel wanneer Helen laat kom vir die partytjie word alles onderbreek om haar eers te groet. Soos gesien kan word in A1 moet Jenny staan en wag dat almal eers weer kom sit. Daar word 'n skoot van haar alleen gewys om te beklemtoon hoe sy maar geduldig staan en wag. Wanneer hulle dan later in die sitkamer by Lyndsay sit terwyl sy haar geskenke oopmaak, is Lyndsay en Helen in dieselfde toneel langs mekaar. Hulle spot dan ook vir Jenny omdat sy duidelik altyd vir almal potpourri vir hulle verjaarsdae koop (A2).

Met Helen se geskenk is die skoot baie nader aan haar gesig. Die band wat Lyndsay en Helen het, word beklemtoon deur die nabyskoot waarin hulle altwee teenwoordig is. Wanneer Lyndsay dan baie beïndruk is met die geskenk word daar 'n nabyskoot van Jenny gewys en hoe daar op haar gesig gewys word dat sy uitgesluit voel en nie vir haar suster 'n geskenk gekry het wat sy so baie geniet nie. Wanneer hulle dan begin ronddans op die CD wat Helen vir Lyndsay gekoop het, dans almal saam behalwe Jenny. Sy begin solank die skottelgoed bymekaarmaak. In skoot A4 kan daar gesien word dat hulle letterlik om haar ronddans soos kinders terwyl sy werk. Hierdie toneel is simbolies van die lewe wat sy en haar susters gedeel het, waarin sy die moederfiguur was in stede van haar ma wat dit nie kon doen nie. Jenny word telkens eenkant en alleen gewys en dit is duidelik dat sy nie deel is van Helen en Lyndsay se hegte verhouding nie.

Vir die kontroletoets is daar gebruik gemaak van 'n vraelys (soortgelyk aan die een wat in die eksperiment gebruik gaan word) wat verskeie elemente van inlewing en inlewingsgeneigdheid sal toets, naamlik emosionele betrokkenheid in die storie, kognitiewe aandag aan die storie, gebrek aan bewustheid van die onmiddellike omgewing, verbeelding, begrip van die gebeure in die toneel asook vereenselwiging met karakters in die film. Die vraelys bestaan uit 14 vrae waarvan die eerste 12 op 'n sewe-punt Likert-skaal aangedui word. Vrae 1-8 het te make met die vlak van inlewing wat bereik is en vrae 8-13 fokus op die vereenselwiging met karakters. Uit die toneel is dit duidelik dat die gehoor met Jenny behoort te vereenslewig omdat haar gevoelens en persoonlikheid telkens deur die kamarawerk beklemtoon word. Verder behoort die gehoor te kan sien dat daar 'n baie hegte band tussen Helen en Lyndsay is wat Jenny nie deel nie. Vraag 13 is ook 'n multikeuse vraag waarvan slegs een antwoord korrek is. In die laaste vraag word respondente gevra om hulle keuse by vraag 13 te motiveer. Vir vraag 13 word daar dus 'n 1 of 'n 0 toegeken afhangende van wat die respondent geantwoord het en of die motivering vir die antwoord geldig was. Daar is dus 'n maksimum van 85 punte wat vir die vraelys toegeken kan word. Die aantal punte wat elke groep respondente behaal het, is aangeteken. Die gemiddelde punte uit 85 wat elke groep behaal het, is soos volg:

Groep	Gemiddelde punt	Groep	Gemiddelde punt
Groep 1	60.8	Groep 4	56.4
Groep 2	62.8	Groep 5	59.8
Groep 3	56.8	Groep 6	60.6

Tabel 3 – Kontroletoets gemiddelde punt deur groepe behaal



Grafiek 1 - Kontroletoets gemiddelde punt deur groepe behaal

'n Eenrigting ANOVA het bevestig dat daar nie 'n statisties beduidende verskil tussen die 6 groepe is nie, wat impliseer dat die groepe vergelykbaar is vir die huidige studie en die verskille wat hulle wel mag hê dus nie hulle respons behoort te beïnvloed nie. Om die twee groepe saam te stel, is die ses kontroletoetsgroepe om die beurt aan Groep O (OB) en Groep A (alle kanale) toegeken. Hulle is soos volg verdeel:

Groep	Gemiddelde punt	Aantal respondente	Kanale aan blootgestel
1	60.8	12	Alle kanale
2	62.8	16	OB
3	56.8	10	Alle kanale
4	56.4	10	OB
5	59.8	10	Alle kanale
6	60.6	4	OB

Tabel 4 – Indeling van groepe

3.4 ONTWERP

Nadat die kontroletoets afgehandel is, is twee ander tonele geselekteer uit die film *The Hangover* (2009) met Todd Phillips as regisseur. Hierdie film is 'n komedie wat in Las Vegas afspeel waar 'n groep vriende 'n ramparty hou vir die aanstaande bruidegom onder hulle. Hierdie twee tonele sal dan vir die eksperiment gebruik word.

Die eerste van die twee tonele is ryk aan *mise-en-shot* elemente, maar daar is min dialoog in die toneel, sodat daar genoegsame elemente en OB is om te analiseer. Die komedie en begrip van die toneel lê opgesluit in die manier waarop die hotelkamer, waarin die karakters wakker word, aan die gehoor gewys word. Verder word daar van baie interessante kamerahoeke en tegnieke gebruik gemaak om die gehoor met sekere karakters te laat vereenselwig en die gehoor in die toneel in te trek. Die *mise-en-shot* elemente speel dus 'n groot rol in hierdie toneel. Aangesien daar verder min dialoog betrokke is, is daar meer tyd vir die OB van die toneel.

Die tweede toneel wat gekies is, bevat baie meer dialoog en daar is dus minder tyd vir OB. In hierdie toneel is daar baie meer aksie en is die pas van redigering baie vinniger. Daar word weereens van ongewone kamerahoeke gebruik gemaak om die gehoor in die aksie in te trek en hulle met die karakters te laat vereenselwig.

Die twee tonele is onderskeidelik 05:25 en 05:40 minute lank. Alhoewel hulle nie baie verskil in terme van tydsduur nie, verskil hulle wel baie in die aantal OB woorde. Toneel 1 het 81

woorde per minuut (438 woorde in totaal) in die OB en Toneel 2, het 15 woorde per minuut (85 woorde in totaal). Dus kan daar gesien word dat daar in die tweede toneel baie minder OB is weens die baie dialoog in die toneel. Toneel 1 het 352 woorde in die dialoog teenoor toneel 2 wat 935 woorde in die dialoog het. Daar kan dus gesien word dat hierdie twee tonele verskil in terme van volume dialoog en OB. Hulle verskil ook in die manier waarop die tonele berus op visuele tekens om betekenis aan die gehoor oor te dra. Met die gebruik van hierdie twee verskillende tonele kan daar dus bepaal word wat die effek van die verskillende volumes dialoog en OB is op die gehoor in terme van hulle inlewing en identifikasie met karakters.

Om die presiese effek van hierdie twee tonele uit te wys, sal 'n deeglike stilistiese analise van die filmtonele gedoen word om die elemente van *mise-en-shot* wat daarin voorkom te identifiseer en te kategoriseer. Daar sal gebruik gemaak word van 'n multimodale transkripsie tegniek soortgelyk aan die van Baldry en Thibault (2006) aangesien film baie verskillende betekenissisteme het. Daar sal ook 'n deeglike analise van die OB van die filmtonele gedoen word om uit te wys watter elemente van *mise-en-shot* nie in die OB van die film verdiskonteer word nie of deur die verbalisering van die film verlore gaan.

Die respondente sal in hulle groepe soos volg aan die tonele (Toneel 1 visueel; Toneel 2 gebalanseerd visueel-dialoog) blootgestel word onder twee moontlike kondisies, A (Groep A – toegang tot al die oudiovisuele kanale), en OB (Groep O – slegs klankbaan en OB):

- Groep A (klas 1,3,5,) sien beide Toneel 1 en Toneel 2 onder kondisie Film.
- Groep O (klas 2,4,6) sien beide tonele onder kondisie OB.

Daarna sal aan beide die groepe 'n vraelys gegee word waarin hulle vrae sal beantwoord wat sal uitwys tot watter mate hulle inlewing in die film bereik het, met die karakters vereenselwig het en tot watter mate hulle die film verstaan het.

Daar is besluit op 'n tussen-respondent ontwerp aangesien dieselfde toneel nie twee maal vir een groep gewys kan word nie, omdat dit 'n persoon se persepsie van die film kan verander. As die persoon reeds weet wat in die toneel gebeur, weet sy/hy wat om te verwag.

3.5 PROSEDURE

Die studente bly in die auditorium agter nadat die klas afgehandel is. Daar word aan elkeen 'n vrywaringsvorm gegee wat stipuleer wat van hulle verwag word en wat die etiese kwessies is wat met die eksperiment gepaard gaan. Daar word ook verseker dat al die studente nog nie die film gesien het nie. Daarna word die toneel aan die respondente gewys/gespeel. In die gevalle waar slegs die ouditiewe kanaal aan studente gespeel word, is studente gevra om hulle oë toe te maak om sodoende te kan fokus op hulle ouditiewe sintuig.

Nadat die respondente na die eerste toneel gekyk/geluister het, is hulle gevra om die eerste vraelys in te vul. Nadat almal die vraelys voltooi het, word hulle gevra om na die tweede toneel te kyk/luister. Daarna word die tweede vraelys uitgedeel en deur hulle voltooi.

3.6 STUDIES WAT INLEWING TOETS

Daar is verskeie studies soortgelyk aan die huidige studie gedoen. Die metodologie van hierdie studies sal kortweg bespreek word.

Green en Brock (2000) doen inlewingseksperimente waar hulle die teks gemanipuleer het ten einde te sien of die storielyn 'n verskil gemaak het aan die inlewing van die lesers. Hulle het 273 universiteitstudente getoets deur vir hulle 'n storie te gee wat 'n baie skokkende einde het en daarna vir hulle 'n vraelys gegee wat in die eerste afdeling algemene inlewingsvrae bevat (wat ook vir hierdie studie gebruik is) sowel as 'n tweede afdeling van meer spesifieke vrae wat vra of die leser die verskillende karakters van die verhaal kon visualiseer. Daarna het hulle 38 studente getoets deur vir hulle 'n alternatiewe weergawe van die storie te gee. Die tweede weergawe was glad nie so spannend is soos die eerste verhaal nie. Die lengte van die storie is dieselfde gehou, maar die einde is verander. Die vergelyking van resultate het gewys dat die studente wat die eerste verhaal gelees het baie meer inlewing bereik het as die wat die tweede weergawe gelees het. Die vraelys wat deur hulle ontwikkel is, is gebaseer op die oorspronklike navorsing van Gerrig (1993). Vir die vraelys is daar van 'n sewe punt Likert-skaal gebruik gemaak wat strek van "Strongly disagree" tot "Strongly agree". Die vrae wat vir die oorspronklike lys gebruik is, sluit die volgende in:

Deel 1

- While I was reading the narrative, I could easily picture the events in it taking place.
- While I was reading the narrative, activity going on in the room around me was on my mind. (R)⁵
- I could picture myself in the scene of the events described in the narrative.
- I was mentally involved in the narrative while reading it.
- After finishing the narrative, I found it easy to put it out of my mind. (R)
- I wanted to learn how the narrative ended.
- The narrative affected me emotionally.
- I found myself thinking of ways the narrative could have turned out differently.
- I found my mind wandering while reading the narrative. (R)
- The events in the narrative are relevant to my everyday life.
- The events in the narrative have changed my life.

Deel 2

- While reading the narrative I had a vivid image of Katie.
- While reading the narrative I had a vivid image of Joan (John).
- While reading the narrative I had a vivid image of the psychiatric patient.
- While reading the narrative I had a vivid image of the registered nurse.

Die eksperiment wat Green en Brock gedoen het, is soortgelyk aan 'n psigonarratologiese studie aangesien daar ook van 'n teks gebruik gemaak is wat gemanipuleer is. Volgens Bortolussi en Dixon behels 'n psigonarratologiese tekstuele eksperiment die volgende: “to conduct a textual experiment in which particular features of a text are identified and manipulated by the researcher. In a properly designed textual experiment, several versions of a text are created that are identical except for the single, manipulated feature. Experiments of this sort have a special relationship to causal explanations and, as a consequence, should be used whenever possible to evaluate hypotheses concerning the connection between features and constructions” (Bortolussi & Dixon, 2003:51). Alhoewel Green en Brock nie 'n suiwer narratologiese studie doen nie, is daar tog soortgelyke elemente wat herkenbaar is. Daar is van 'n gemanipuleerde teks gebruik gemaak en 'n maatstaf is gebruik om inlewing te toets.

⁵ (R) dui aan dat die vraag omgekeer bepunt word.

Volgens dit wat Bortolussi en Dixon as leserskonstruksies uitwys, kan inlewing ook as 'n leserskonstruksie beskou word wat getoets word deur middel van 'n vraelys.

Op dieselfde manier is daar vir die huidige studie ook gebruik gemaak van 'n alternatiewe weergawe van die teks en die vrae wat Green en Brock vir hulle studie gebruik is gedeeltelik ook vir die huidige studie gebruik. Die huidige studie toets egter nie net inlewing nie, maar ook vereenselwiging met die karakters en begrip. Daarvoor is daar ook gebruik gemaak van Tal-Or en Cohen (2010) se navorsing.

Tal-Or en Cohen (2010) doen navorsing oor die verskil tussen inlewing en vereenselwiging of vereenslewiging met karakters. Hulle het vereenselwiging met die karakter op verskeie maniere getoets deur gebruik te maak van Green en Brock (2000) se oorspronklike skaal en dan aanpassings te maak om spesifiek vereenselwiging te toets. Respondente is vooraf inligting gegee oor die betrokke protagonis van die film. Vir sommige van die respondente is daar 'n positiewe karakterskets gegee, terwyl die ander 'n negatiewe skets gekry het. Daarna is al die respondente aan dieselfde filmtoneel blootgestel wat voor die einde van die film stop en word die respondente nie aan die einde van die film blootgestel nie. Hulle is gevra om 'n vraelys in te vul wat, soos reeds genoem, gebaseer is op die oorspronklike skaal van Green en Brock, maar die volgende items is bygevoeg:

- I think I understand Jack well.
- I understood the events in the movie the way Jack understood them.
- While viewing, I felt like Jack felt.
- During viewing, I could really “get inside” Jack’s head.
- I tend to understand why Jack did what he did.

Tal-Or en Cohen het in hulle studie bevind dat inlewing en vereenselwiging wel apart getoets kan word en dat vereenselwiging beïnvloed word deur die emosionele konneksie met die karakter. Hierdie emosionele konneksie kon weer beïnvloed word deur die inligting, of karakterskets wat aan die respondente gegee is.

Van hierdie vrae is aangepas vir die huidige studie om vereenselwiging in die betrokke tonele te toets.

3.7 MAATSTAF

Die huidige eksperiment vereis dat daar 'n vraelys opgestel word na aanleiding van analyses wat van die filmtonele gedoen is. Verder moet die vraelyste die inlewing, vereenselwiging en begrip van die respondente kan toets. As uitgangspunt sal daar dus gebruik gemaak word van reeds bestaande vraelyste wat vir soortgelyke studies gebruik is, soos wat hierbo bespreek is. Die lys sal dan aangepas word om dit op hierdie studie van toepassing te maak. Die eerste lys is Green en Brock (2000) se inlewingskaal wat ontwikkel is om inlewing in literêre tekste te toets. Die ander skaal is deur Tal-Or en Cohen ontwikkel om inlewing in film en vereenselwiging met karakters in film te toets. Die vrae is aangepas om dit van toepassing te maak op die tonele wat geselekteer is vir die huidige eksperiment. Daar is verder ook ander vrae bygevoeg om die verstaan/begrip van die gehoor te toets ten opsigte van hierdie tonele.

Die vrae wat onveranderd uit Green en Brock (2000) se bestaande vraelyste gebruik sal word, is hieronder uiteengesit.⁶

Toneel 1

- Terwyl ek na die toneel gekyk het, was bedrywighede in die vertrek in my gedagtes.
- Ek kon myself in die toneel inleef.
- My gedagtes was betrokke by die toneel terwyl ek dit gekyk het.
- Nadat ek die toneel gekyk het, kon ek dit maklik uit my gedagtes sit.
- Die toneel het my emosioneel beïnvloed.
- My gedagtes het gedwaal terwyl ek na die toneel gekyk het.
- Die gebeure in die film kan werklik gebeur.

Toneel 2

- Terwyl ek die toneel gekyk het, was bedrywighede in die vertrek in my gedagtes.
- Ek kon myself in die toneel inleef.
- My gedagtes was betrokke by die toneel terwyl ek dit gekyk het.
- Nadat ek die toneel gekyk het, kon ek dit maklik uit my gedagtes sit.
- Die toneel het my emosioneel beïnvloed.
- My gedagtes het gedwaal terwyl ek na die toneel gekyk het.
- Die gebeure in die film kan werklik gebeur.

⁶ Let wel dat die vraelyste tweetalig aan die respondente gebied is en dat lys te met vrae in beide Afrikaans en Engels in die addendum ingesluit is.

Die onveranderde vrae kan net so gebruik word vir die huidige studie aangesien al hierdie vrae van toepassing is op dit wat in die huidige studie getoets gaan word. Die vrae wat wel aangepas en bygesit is, word hieronder bespreek:

Toneel 1

- Terwyl ek die toneel gekyk het, kon ek maklik visualiseer wat die vorige aand gebeur het.
- Ek wou weet wat die vorige aand met hulle gebeur het.
- Toe ek my kom kry, het ek aan scenario's gedink van wat die vorige aand kon gebeur het.

Die drie vrae is aangepas na aanleiding van vrae wat oorspronklik deur Green en Brock (2000) gebruik is, naamlik vraag 1: “While I was watching the narrative I could easily picture the events in it taking place.” Aangesien Green en Brock se vrae gebruik is vir ’n geskrewe narratiewe teks is dit nie van toepassing wanneer die teks ’n filmtoneel is nie. Daarom is dit verander na iets spesifieks wat die gehoor kan visualiseer na aanleiding van die leidrade wat hulle in die toneel ontvang. Vraag 6: “I wanted to know how the narrative ended” is verander na “Ek wou weet wat die vorige aand met hulle gebeur het.” Hierdie vraag is meer spesifiek gemaak deur te sê “wat die vorige aand gebeur het.” Dit is die sentrale vraag van die film en word eers werklik aan die einde van die film bekend gemaak. Vraag 8: “I found myself thinking of ways the narrative could have turned out differently” is ook verander na scenario's wat die vorige aand gebeur het. Die rede hiervoor is dat die gehoor nie blootgestel was aan die einde van die film nie, en dus nie afleidings hieroor kon maak nie. Daarom is daar na ’n meer spesifieke aspek van die film verwys in die vraag.

Die volgende paar vrae is aangepas uit die oorspronklike vraelys van Tal-Or en Cohen (2010) om vereenselwiging met karakters te toets wat meegebring word uit die *mise-en-shot* elemente van die film. Die vrae is gebaseer op vrae uit hulle *identification items*. Daar kan hiermee bepaal word hoeveel die gehoor met die verskeie karakters vereenselwig het deur die gebruik van die sewe-punt skaal.

- Terwyl ek na die toneel gekyk het, het ek ’n goeie idee gehad van hoe Stu (die man met die bril) gevoel het toe hy wakker word.
- Terwyl ek die toneel gekyk het, het ek ’n goeie idee gehad van hoe Alan (die man met die baard) gevoel het toe hy wakker word.

- Ek dink ek verstaan Stu (die man met die bril) goed.
- Tydens die toneel het ek gevoel ek weet wat in Stu se kop aangaan.
- Terwyl ek die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Alan (die man met die baard) gevoel het toe hy in die badkamer was.

Die vrae wat by die vraelys bygevoeg is, is aan die respondente gevra ten einde te bepaal tot watter mate hulle die film verstaan het in terme van inligting wat grotendeels visueel aan hulle oorgedra is.

- Wie dink jy het 'n hegte vriendskap?
- Hoekom sê jy so?

Met die eerste vraag is daar aan die respondente drie opsies gegee waaruit slegs een korrek is. Die volgende vraag sal meer insig gee oor hoekom die respondent die keuse gemaak het en waarop hy/sy die keuse baseer het. Die volgende vraag is:

- Hoekom was die kamer in so 'n toestand?

Hierdie vraag is suiwer gevra om die begrip van die gehoor te toets nadat daar 'n sprong in die film plaasgevind het, wat 'n gaping in die gehoor se kennis gelos het oor wat die aand gebeur het.

Die volgende twee vrae is ingesluit ten einde te bepaal wat die effek is van die ongewone kamerahoek wat gebruik is om Stu se perspektief vir die gehoor te wys. Daar is ook vir die respondente 'n keuse tussen die drie karakters gegee en daarna moes hulle die keuse verduidelik wat meer insig behoort te gee oor hoe die gehoor dit ervaar het. Hierdie vrae lui as volg:

- Wie dink jy het die grootste babbelas?
- Hoekom sê jy so?

Die volgende vraag oor die hotelkamer het ook te make met die perspektief waaruit die kamer vir die gehoor gewys word.

- Sou jy sê dat jou eerste indrukke van die hotelkamer soortgelyk is aan die van een van die karakters en indien dit is, watter een?
- Hoekom sê jy so?

Daar is minder vrae bygevoeg in die tweede toneel aangesien daar min OB in die toneel is. Die eerste twee vrae hou weer verband met die vrae wat deur Green en Brock gebruik is vir die toets van inlewing. Dit is aangepas vir die betrokke toneel, maar stel weereens vrae oor die ongewone gebeure in die toneel.

- Ek wou graag weet hoekom hulle die vrou se baba by hulle gehad het.
- Ek wou weet wie die mans was wat die kar se ruit uitgeslaan het.

Daar is ook vereenselwigingsvrae in hierdie toneel gebruik, naamlik:

- Terwyl ek na die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Stu (die man met die bril) gevoel het toe hy sy ouma se ring aan die vrou se vinger gesien het.
- Ek voel jammer vir Stu en die situasie waarin hy homself bevind.
- Terwyl hulle weggejaag het, het ek gevoel of ek saam met hulle in die kar was.
- Ek het 'n goeie idee gehad van hoe almal gevoel het terwyl hulle weggejaag het.

Die laaste twee vrae is weereens begripsvrae wat bygevoeg is om te toets tot watter mate die gehoor die toneel verstaan het:

- Hoekom het die polisie by die woonstel ingebars?
- Volgens dit wat jy van Stu weet, maak dit sin dat hy met die vrou getrou het?

(Kyk addendum vir die volledige vraelyste.)

3.8 DATA-ANALISE EN HIPOTESSES

Die eerste hipotese van die huidige studie is dat die verbalisering van hoofsaaklik inhoudelike visuele tekens sal lei tot 'n verlies aan *mise-en-shot* elemente in die OB van die film. Hierdie hipotese is getoets deur middel van die analise wat van beide die tonele en oudiobeskrywings gedoen is (in hoofstuk 4) om te bepaal watter *mise-en-shot* elemente verlore gaan in die verbalisering. Hierdie analise het bewys dat daar wel *mise-en-shot* elemente is wat verlore gaan in die OB, veral met betrekking tot die perspektief van die gehoor en die effek wat daarmee gepaardgaan, dus kon die verdere hipoteses wat hieronder gelys word ook getoets word.

H2: Groep A sal meer inlewing bereik as groep O.

H3: Groep A sal beter met die karakters vereenselwig as groep O.

H4: Groep A sal die tonele beter verstaan as groep O.

Die vrae wat in die vraelyste gevra word om hierdie hipoteses te toets, kan in drie kategorieë verdeel word naamlik: inlewing, vereenselwiging en begrip. Die meerderheid antwoorde word op 'n sewe punt Likert-skaal aangedui, wat strek van “stem glad nie saam nie” tot “stem definitief saam”. Met ander vrae is respondente versoek om die antwoord in hulle eie woorde neer te skryf.

3.8.1 Toneel 1

Om hipotese twee te toets is die response van die respondente vergelyk in vrae 1-10 van die vraelys. Hierdie vrae is almal op 'n sewe punt Likert-skaal aangedui en sal vergelyk word per vraag, per afdeling en die totaal met behulp van t-toetse vir afhanklike steekproewe in Statistica 10 (Statsoft, 2011).

Met die vrae wat nie op die skaal aangedui is nie, maar 'n eie interpretasie gevra is, sal daar meer kwalitatief omgegaan word.

Hipotese drie sal getoets word deur vrae 11-15 van die vraelyste op dieselfde wyse as hipotese twee te vergelyk aangesien hierdie vrae ook op die sewe-punt skaal aangedui word. Verder sal die response van vraag 20 en 21 ook vergelyk word. Hierdie vrae het ook betrekking op die vereenselwiging met karakters maar respondente is gevra om 'n keuse tussen twee opsies uit te oefen (vraag 20) en dan hierdie keuse te verduidelik (vraag 21). Daar sal met hierdie vrae meer kwalitatief omgegaan word en afleidings sal gemaak word na aanleiding van respondente se motiverings.

Vir die toets van hipotese vier sal daar gekyk word na vrae 16-19. Hierdie vrae is almal kwalitatief en sal dus so geanaliseer word.

3.8.2 Toneel 2

Vir toneel twee moet dieselfde hipoteses getoets word as vir die eerste toneel. Daar sal dus weereens na vrae 1-10 gekyk word om die tweede hipotese te toets deur die response te vergelyk met behulp van t-toetse.

Om hipotese drie te toets sal vrae 11-14 vergelyk word. Hierdie vrae is ook op die sewe-punt skaal aangedui en sal dus ook as kwantitatiewe data hanteer word.

Vir die laaste hipotese sal daar gekyk word na die laaste twee vrae van die vraelys (15-16). Hierdie vrae is nie op die skaal aangedui nie, maar respondente is gevra om in hulle eie woorde te antwoord. Die response sal vergelyk word ten einde te bepaal tot watter mate hulle die film verstaan het.

Nadat die twee tonele afsonderlik geanaliseer is, sal hulle ook vergelyk word met mekaar in terme van die drie kategorieë wat onderskei is. Hierdie vergelyking sal gedoen word ten einde te bepaal wat die impak van die dialoog op getoetste elemente is.

3.9 ETIESE KWESSIES

Alhoewel hierdie studie OB as uitgangspunt het, sal daar nie 'n blinde gehoor gebruik word vir hierdie eksperiment nie. Behalwe vir die feit dat dit gesien kan word as 'n kwesbare populasie, is dit ook 'n populasie wat nie baie toeganklik is nie. Verder sou dit eties verantwoordelik wees om eers die hipoteses op 'n siende gehoor te toets voordat die meer kwesbare blinde gehoor meer spesifiek getoets word in verdere studies.

Hierdie film het 'n ouderdomsbeperking van 13 jaar en bevat tonele met kru taal en naaktheid. Die respondente is vooraf hiervan in kennis gestel en het ook 'n vrywaringsvorm geteken wat uitwys dat hulle geen besware het nie en vrywillig deelneem, en dat hulle hulle volle toestemming gee vir die navorser om gebruik te maak van die resultate. Die vrywaringsvorm is in die addendum aangeheg.

Alle toetse sal in identiese lesinglokale afgeneem word waar respondente in groepsverband, sonder dat hulle gesteur word, na die tonele kan kyk/luister, waarna hulle dadelik die vraelyste sal kry om te beantwoord.

3.10 SAMEVATTING

In die huidige studie sal bestaande studies as uitgangspunt gebruik word. Aanpassings sal gemaak word om dit relevant te maak. Deur middel van empiriese toetsing en analise sal die inlewing in, verstaan van en vereenselwiging met karakters wat die gehoor ervaar getoets en vergelyk word om te bepaal wat die impak van *mise-en-shot* elemente in film is, hoe dit in die OB verdiskonteer word, al dan nie, en watter implikasie dit vir OB inhou.

Hoofstuk 4

Analise van tonele

4.1 INLEIDING

Hierdie hoofstuk bestaan uit 'n analise van twee tonele uit *The Hangover* wat vir hierdie studie geselekteer is. Daar sal eerstens 'n kortlikse bespreking van die film gegee word waaruit die motivering vir die keuse van die film sowel as die spesifieke tonele sal blyk. Daarna sal daar 'n volledige analise van hierdie tonele gedoen word met betrekking tot spesifieke *mise-en-shot* elemente sowel as die oudiobeskrywings van die film. Die doel van hierdie analises is om aan te toon watter *mise-en-shot* elemente in die film gebruik word en watter effek dit moontlik mag hê, asook om te bepaal tot watter mate hierdie elemente in die OB gereflekteer word. Hierdie analise sal aantoon watter potensiële leemtes daar in die OB van die filmtonele is in terme van die *mise-en-shot* elemente. Aangesien die toneel langer is as etlike skote sal die tonele in korter dele verdeel word om die bespreking daarvan te vergemaklik.

Die film, *The Hangover*, is 'n Amerikaanse komediefilm wat in 2009 vrygestel is. Die regisseur, Todd Phillips, is bekend vir sy uitmuntende komediefilms en het al verskeie toekennings vir sy werk gewen. Die film, *The Hangover*, is die eerste van drie films in 'n reeks. *The Hangover part II* is in 2011 vrygestel en 'n derde film, *The Hangover part III*, sal na verwagting in 2013 verskyn (IMDB).

Die draaiboek is geskryf deur Jon Lucas en Scott Moore en is gebaseer op werklike gebeure. Dit is in Las Vegas, Nevada, verfilm. Die film word bestempel as 'n finansiële sukses en is geprys vir die oorspronklike komiese aanslag. Die positiewe kritiek ten spyte is die film ook deur sommige resensente as vulgêr bestempel. Die film is steeds tiende hoogste op die lys van winsgewendste films vir 2009 met 'n totale wêreldwye inkomste van meer as \$467 miljoen (IMDB). Dit is uitstekend, aangesien die aanvanklik verfilmingskoste maar \$35 miljoen was.

The Hangover is genomineer vir verskeie toekennings en wen ook die *Golden Globe* toekenning in die kategorie *Best motion picture comedy or musical*. Die hoofrolle is vertolk deur Ed Helms, Zach Galifianakis en Bradley Cooper wat individueel ook baie lof ontvang het vir die vertolking van hulle rolle.

Daar is op hierdie film besluit vir die studie omdat dit baie suksesvol deur verskeie gehore dwarsoor die wêreld ontvang is. Die kamerategnieke wat gebruik is, is ongewoon en sorg vir 'n genotvolle en interessante ervaring. Die film is in Desember 2009 op DVD vrygestel waarop oudiobeskrywing beskikbaar is. Die DVD hou die rekord vir die meeste komedie DVD's ooit verkoop.

Uit hierdie film is daar twee tonele geselekteer wat vir die studie gebruik word. Hierdie twee tonele is geselekteer omdat dit ongewone en interessante kamerategnieke bevat wat moontlik kan bydra tot die algehele gevoel wat die filmmaker met die film wou bereik. Die twee tonele is verskillend in terme van aksie, dialoog en pas van redigering, maar dit bevat albei filmtegniese wat kan lei tot inlewing van die gehoor sowel as vereenselwiging met sekere karakters as gevolg van die posisionering van die gehoor op 'n sekere manier. Die eerste toneel is nie baie aksiebelaaid nie en die pas van redigering is ook baie stadig. Daar is baie OB in die toneel. Die dialoog is ook heelwat minder as in die tweede toneel. Die tweede toneel bevat baie meer aksie en baie dialoog. Daar is dus baie minder OB in die tweede toneel. Hierdie twee tonele is so geselekteer sodat daar gekontroleer kan word vir verskille wat weens die aanwesigheid van dialoog en hoeveelheid OB in die data aangetref mag word. 'n Verkorte storielyn van die film word hier ingevoeg ten einde 'n idee te gee van wat in die film gebeur en waar hierdie tonele in die lyn van gebeure inpas.

4.2 STORIELYN

Wanneer Doug Billings en Tracy Garner gaan trou, besluit Doug en sy vriende, Phil Wenneck, Stu Price en Tracy se broer, Alan, om na Las Vegas te gaan vir Doug se ram-party en teken by die Caesar's Palace hotel in. Die volgende oggend word Phil, Stu en Alan wakker en weet glad nie wat die vorige aand gebeur het nie. Verder besef hulle dat Doug vermis word, Stu se tand uit is en daar 'n tier in hulle badkamer is. Later vind hulle ook 'n babatjie in een van die kaste. Die hotelkamer is boonop 'n gemors.

Wanneer hulle by die deur van die hotel vir hulle kar vra, word daar 'n polisiemotor vir hulle afgegee. Hulle volg leidrade wat hulle na 'n hospitaal neem en daar vind hulle uit dat hulle die vorige aand bedwelmd was met Rohynol, wat hulle geheueverlies veroorsaak. Daarna gaan hulle by 'n kapel aan waar Stu die vorige aand met 'n ontkleedanseres, Jade, getrou het, ten spyte van sy langtermyn verhouding met Melissa, sy dominerende meisie. Wanneer hulle by die kapel uitstap, word hulle deur "gangsters" aangeval wat aanhoudend sê dat hulle op soek

is na iemand. Hulle vlug en gaan na Jade se woonstel waar hulle uiteindelik uitvind wie die moeder van die baba is. Hier word hulle dan ook deur die polisie gearresteer.

Die polisie stel hulle in kennis dat beslag gelê is op hulle Mercedes. Wanneer hulle dit terugkry, ontdek hulle 'n kaal man in die katebak wat hulle aanval en dan weghardloop. Alan bieg dat dit hy was wat die dwelms in hulle drankies gegooi het, maar dat hy gedink het dit is *Ecstasy* en dat hy net wou verseker dat hulle die aand geniet.

Wanneer hulle terugkom by die hotelkamer wag Mike Tyson vir hulle daar en beveel dat hulle dadelik sy tier moet terugvat na sy huis toe. Alan gee dan vir die tier die oorblywende Rohypnol en hulle ry terug na sy huis toe. Op pad soontoe word die tier wakker en skeur die sitplekke van die kar stukkend. Hulle stoot die kar vir die res van die pad om die tier binne in te vermy. Op pad terug jaag 'n ander kar in hulle vas. Dit is die “gangsters” wat hulle voor die kapel aangeval het en hulle baas, Leslie Chow, die kaal man wat in die kar was. Hulle beskuldig die drie vriende daarvan dat hulle \$80 000 van Chow gesteel het en hom ontvoer het. Chow sê dat hy hulle “vriend” het en dat hy hom sal doodmaak as hulle nie die geld teruggee nie. Die drie vriende weet nie waar die geld is nie, maar die vriende en Jade help dan vir Alan terwyl hy 'n kaartteltegniek gebruik by die kasino. Hy wen \$82 400. Hulle ontmoet later vir Chow om hulle vriend terug te kry en die geld terug te gee, maar kom dan agter dat die “vriend” eintlik die dwelmhandelaar is wat aan Alan die verkeerde dwelms verkoop het.

Met die troue wat slegs 'n paar ure weg is, besluit Phil maar om vir Tracy te bel en te sê dat Doug weg is. Op daardie oomblik besef Stu waar hulle vir Doug gelos het. Die drie jaag terug na die hotel en kry vir Doug op die dak waar hulle hom die vorige nag in sy slaap opgedra het as 'n poets. Voor hulle vertrek maak Stu planne om die volgende naweek vir Jade te kom kuier. Die vriende jaag terug huis toe en kom laat vir Doug se troue, maar Doug en Tracy trou steeds. Stu verbreek die verhouding met Melissa. Soos wat die onthaal van die troue tot 'n einde kom, ontdek Alan Stu se kamera wat die gebeure van die vorige aand vasgelê het. Hulle besluit om dit een keer te kyk voordat hulle dit vir ewig vernietig.

4.3 TONEEL 1

Hierdie toneel kom redelik naby aan die begin van die film voor. Die drie vriende is in die eerste gedeelte van die film aan die gehoor bekend gestel en daar is gewys hoe hulle na Las Vegas ry vir hulle vriend, Doug, se ramparty. By die hotel aangekom, maak hulle reg vir die aand en klim dan tot op die dak van die hotel waar hulle 'n heildronk drink op die aand wat voorlê.

4.3.1 Deel 1 (21:02-21:35)

Skote 1A		Visuele beeld	Klankbaan ⁷
1		Daar word nabyskote van al die karakters gewys waar hulle glase klink. Nabyskote van die verskillende karakters word afgewissel.	Phil: To a night the four of us will never forget. [They hold up their shot glasses, grin at each other and clink glasses.] <i>Daar is musiek in die agtergrond hoorbaar wat begin wanneer Phil begin praat en dit word dan harder.</i>
2			
3			
1B			
1		Die skoot beweeg van die karakters af weg en wys die Las Vegas “strip” met 'n hoëhoekskoot, die karakters is nie meer in die skoot nie. Die toneel word dan in vinnige beweging gewys, soos wat die nag verbygaan.	[The Las Vegas strip. Neon signs flash and a copy of the Eiffel tower is illuminated. In fast motion cars rush up and down the strip. The night sky turns a rusty colour as the sun rises. Indigo and lilac seep across the horizon. The sky fades into a light grey colour as the morning proceeds.]
2			
3			

Tabel 5 - Toneel 1 deel 1

Die toneel begin waar daar op Phil gefokus word wanneer hy sê: “To a night the four of us will never forget.” Die komedie hier lê in die ironie van Phil se woorde omdat hulle die volgende dag niks kan onthou van wat die vorige aand met hulle gebeur het nie. Alhoewel

⁷ In hierdie kolom is die verskillende elemente in die klankbaan soos volg aangedui: Vir die dialoog word die spreker telkens aangedui. Die OB is tussen blokhakkies geplaas om die plek waar die voorkom tussen die dialoog aan te dui. Belangrike klanke en musiek word in kursief aangedui.

daar hier op Phil gefokus word terwyl hy die woorde sê, behoort daar geen verlies aan begrip te wees nie aangesien die opset duidelik is uit die dialoog en dit sonder die gebruik van *mise-en-shot* elemente bereik word. Die kamera beweeg dan weg van die karakters af sodat al die karakters in die toneel gesien kan word en daarna beweeg die kamera nog verder en hoër op sodat die karakters nie meer in die toneel is nie, maar slegs die gedeelte van die Las Vegas strook se horison vanuit die hoëhoekskoot gesien kan word. Die fokus is dus nou op die strook en dit beweeg in vinnige beweging soos wat die aand verbygaan totdat die son begin opkom. In die OB van hierdie toneel word die verandering in detail beskryf (1B1-1B3). Hierdie tegniek is dus baie duidelik aan beide gehore en slaag daarin om die gehoor bewus te maak van die nag wat verbygegaan het. Normaalweg word daar in die riglyne vir die skryf van OB gewaarsku teen die noem van filmtegnieke omdat dit die mimetiese illusie kan onderbreek. “Even though the effects used by the director serve a purpose, the use of film terminology should be limited to well-known terms.” (Vercauteren: 2007:144). In hierdie situasie is die noem van die tegniek in die OB “in fast motion” egter funksioneel en sorg dit dat die gehoor op hoogte is van wat besig is om te gebeur, sonder om onnodige aandag daarop te vestig. Verder skep dit ook afwagting by die gehoor aangesien daar afgewyk word van die normale verloop van tyd. Die ligte wat voortdurend flits en die karre wat nooit stilstaan nie gee verder die idee dat daar nooit geslaap word nie. Die stad bly altyd lewendig en vol aksie – net soos die nag wat hierdie karakters ervaar het. Die effek wat die ligte en karre skep word egter nie oorgedra aan die OB gehoor nie aangesien daar geen melding daarvan gemaak word nie. In die OB word daar gefokus op die lug wat van kleur verander soos wat dit oggend word.

Die perspektief wat hier gegee word skep misterie in die toneel. Las Vegas is bekend vir wilde partytjies. Aangesien ’n groot gedeelte van die strook gesien kan word skep dit ’n teenstelling. Die gehoor kan alles sien uit hierdie oogpunt, maar weet steeds niks van die geheime wat die nag inhou nie. Daar bestaan ’n moontlikheid dat hierdie effek verlore kan gaan omdat die perspektief van waar dit aan die gehoor gewys word nie oorgedra word in die OB nie. Die manier hoe hierdie toneel aan die gehoor gewys word, is baie interessant aangesien dit nie vanuit die karakter se oogpunt gewys word nie, maar tog die gehoor in dieselfde situasie as die karakter plaas omdat hulle ook nie die gebeure van die vorige aand kan herroep nie. Hulle weet dat die nag verbygegaan het, maar hulle weet nie presies wat gebeur het nie. Die toneel begin by nabyskote wat die naby verhouding wat die karakters het beklemtoon, en die gehoor ook ’n gevoel van nabyheid gee soos wat die karakters hulle glase

klink. Daarna word die gehoor verskuif na 'n objektiewe, onbetrokke buitestaander wat na die stad kyk terwyl die gebeure verdoesel bly.

Alhoewel hierdie gedeelte relatief kort is, dit 'n baie belangrike toneel in die film en kan gesien word as 'n draaipunt in die verhaal omdat daar 'n sprong in die storielyn van die film is. Dit beklemtoon vanuit 'n narratologiese oogpunt dit wat deur die strukturaliste soos Bordwell (1985) en Bal (1999) as *fabula* en *sjuzet* bestempel word. Die *sjuzet* (manier hoe die *fabula* aangebied word) maak die gehoor bewus van die sprong in gebeure en dat daar nou 'n gaping in hulle kennis van die gebeure is, en dit ontlok belangstelling. Bordwell meen in hierdie opsig dat “the *sjuzet* aims not to let us construct the *fabula* in some pristine state but rather guide us to construct the *fabula* in a specific way, by arousing in us particular expectations at this or that point, eliciting our curiosity or suspense, and pulling surprises along the way” (Bordwell: 1985:52). So is die gehoor van die volgende toneel af, net soos die karakters, op 'n soektog om uit te vind waar Doug is en wat die vorige aand met die karakters gebeur het. Die spesifieke stylelement wat hier gebruik word, naamlik die vinnige aksie en die perspektief waarin die gehoor geplaas word, bring hierdie *sjuzet* mee.

Alhoewel die OB hier die meeste van die gebeure baie akkuraat oordra, bestaan daar tog 'n moontlikheid dat die OB-gehoor nie die nag wat verbygaan en die manier waarop die ligte en karre wat vanuit die hoogte gewys word op dieselfde manier sal ervaar nie. Dieselfde perspektief word dus nie aan die OB-gehoor oorgedra nie, alhoewel daar geen radikale verskil in begrip behoort te wees nie.

4.3.2 Deel 2 (21:35-22:09)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
2A			
1		Die kamera is op dieselfde vlak as die bad se rand. Verskeie objekte is sigbaar. Die hele kamer kan nie met een slag gesien word nie, maar die hoek sluit slegs verskeie kleiner objekte in.	[In the villa their enormous marble bath is filled with bubbles, an inflatable pig and a blow-up doll. Empty glasses and champagne corks stand on the side.]
2			<i>Die borrelbad en die water wat loop is hoorbaar. Verder is daar ook agtergrond-musiek.</i>
3			

	2B		
1		Die skoot begin waar die kamera hoër is as met die vorige skoot en swenk dan weer af na 'n laer vlak. Daar kan steeds verskeie komiese items gesien word.	[The villa is in disarray. A wonky screen flickers, smoke rises from a smouldering leather chair.] <i>Musiek en klanke is hoorbaar.</i>
2			
3			
	2C		
1		Die kamera is so posisioneer dat dit van direk ondertoe, op beweeg in 'n knik beweging. Dit begin op die grond, waar daar pyle getrek is en beweeg dan saam met die “kegelbalbaan” met sjampanjebottels aan die einde.	[Some of the leather is burnt away. A chicken wanders across the marble floor.] <i>Die agtergrond-musiek is steeds hoorbaar, sowel as die hoender.</i>
2			
3			
	2C		
1		Die kamera is vloerhoogte en verfilm 'n vrou se bene en kaal voete van die kant af soos wat sy op haar tone oor die vloer sluip.	[A woman tiptoes through the villa. Stu lies on the floor unconscious. His glasses on the floor nearby.] <i>Die agtergrond-musiek is steeds hoorbaar, sowel as die hoender.</i>
2			
3			
4		Soos wat die paar bene deur toe trippel, kom Stu se slapende gesig in die skoot, sy mond effens oop met sy wang op die vloer, en sy bril wat langs sy kop lê.	

Tabel 6 - Toneel 1 deel 2

Deel twee begin waar die hotelkamer, waar die karakters hulself bevind, gewys word. Die sny tussen die vorige deel van die toneel en hierdie een is nie vinnig soos dit normaalweg is nie, maar die toneel verskyn vanuit 'n wit, wasige agtergrond, dit word dus ingedoof. Dit mimiek die manier waarop 'n mens uit 'n diep slaap sou wakker word en is baie gepas, aangesien die karakters ook uit 'n diep slaap wakker word en besef dat die laaste ding wat hulle onthou die heildronk op die dak is. Hierdie oorgang van die een skoot na die ander is deel van redigering en maak dus deel uit van die *mise-en-shot* elemente. Hierdie element gaan egter heeltemal verlore, aangesien dit nie oorgedra word in die OB van die film nie.

Nadat die wasigheid duidelik word, is die kamera op dieselfde vlak as die bad se rand. Verskeie objekte is sigbaar en word in isolasie afgeneem om aandag daarop te vestig. Die kamera beweeg van regs na links in 'n swenkskoot. Hierdie skoot is moontlik so geneem om afwagting en skok by die gehoor tuis te bring, en die toneel in al sy chaos uit te beeld. Die stadige beweging van die kamera boots die beweging van 'n karakter na wat net wakker word van waar hy op die vloer lê en slaap en verbaas om hom kyk. Dit trek die gehoor in die toneel in en skep komedie deur die wyse waarop daar aandag op verskillende items geplaas word. Verder dien die items ook as leidrade vir wat die vorige aand gebeur het, omdat hierdie uiteenlopende items op ongewone plekke in die kamer is. Dit het tot gevolg dat die gehoor begin afleidings maak oor wat die vorige aand gebeur het, maar net so deurmekaar is soos die karakters.

In die OB gaan die perspektief in hierdie skoot verlore en dus ook die effek wat dit op die gehoor het, aangesien die manier waarop dit beskryf word heelwat anders is. Daar word in die beskrywing verskeie items opgenoem maar daar word nie vermeld hoe dit aangebied word nie: "In the villa their enormous marble bath is filled with bubbles, an inflatable pig and a blow-up doll. Empty glasses and champagne corks stand on the side." Alhoewel daar uit die OB ook afleidings gemaak kan word soos wat die siende gehoor sou omdat sommige items genoem word, word die kamerabeweging en die -hoek nie oorgedra nie. Die spesifieke perspektief waaraan die gehoor blootgestel word, gaan hier verlore. Die hipotese is dat die gehoor wat net na die OB geluister het moontlik minder inlewing sou bereik het as gevolg van die verlies aan perspektief hier. Wat ook tot hierdie verlies kan bydra, is die manier hoe die res van die toneel bespreek word.

Die volgende gedeelte van die toneel (2B1-2B3) begin waar die kamera hoër is as met die vorige skoot en dan weer afbeweeg na 'n laer vlak in 'n swenk beweging. Daar kan steeds

verskeie komiese items in die kamer gesien word. Die kamera beweeg van regs na links, dit is ook 'n tipe swenkskoot, maar die kamera beweeg ook diagonaal na onder. Daar word steeds komedie geskep in die manier waarop daar op die verskeie items gefokus word en deur die kamer beweeg word.

Vervolgens is die kamera so geposisioneer dat dit van direk ondertoe, opwaarts beweeg in 'n knik beweging. Dit begin op die grond waar daar pyle getrek is en beweeg dan saam met 'n "kegelbalbaan" met sjampanjebottels aan die einde. Die kamera boots dus die manier waarop die bal sou rol na tot aan die einde van die baan waar die bottels as kegels dien, na. 'n Wit hoender kom vanuit die regterkant in die raam ingeloop. Saam met die ander skote in die toneel vorm dit deel van die leidrade wat vir die gehoor gegee word oor wat die vorige aand gebeur het. Die hoender beklemtoon verder die komedie en die misterie van wat die vorige aand gebeur het. Hierdie gedeelte van die toneel word glad nie in die OB vermeld nie en gaan dus totaal verlore vir die blinde gehoor. Daar word wel van die hoender melding gemaak, omdat die hoender hoorbaar is, maar dit is die enigste element wat beskryf word. Dit is moontlik dat die gehoor minder inlewing sal bereik as gevolg van die weglating van hierdie deel van die toneel. Dit is belangrik om in gedagte te hou dat OB afhanklik is van die tyd wat beskikbaar is tussen die dialoog en belangrike klanke. Daar word nie met hierdie studie voorgestel dat daar noodwendig meer OB gegee moet word nie, maar eerder dat die effek van *mise-en-shot* elemente nageboots moet word ten einde dieselfde effek vir beide gehore te skep.

Die kamera gaan nou weer na vloerhoogte. Dit begin reeds hier om Stu se perspektief vir die gehoor te wys. Die kamera verfilm 'n vrou van die kant af. Die kamera beweeg saam met die vrou se kaal voete en bene terwyl sy tussen die gemors op die vloer uitsluip in 'n spoor skoot. Die kamera is agter verskeie objekte wat tussen die kamera en die vrou verbyflits (2C1-2C3), totdat dit voor die deur tot stilstand kom. Stu se kop is ook nou in die raam (2C4). Hy lê met sy kop plat op die vloer en slaap. Die vrou sluip by die deur uit, haar bene wat steeds sigbaar is, is uit fokus. Daar kan ook gesien word dat sy 'n kort pienk rokkie aanhet en haar hakskoene en handsak by haar het. Stu se bril lê ook langs hom op die vloer. Die hoender kom weer in die raam ingeloop. Die vrou se identiteit word nog nie hier bekend gemaak nie, alhoewel daar met haar kleredrag wel idees gevorm kan word oor wie sy is en wat sy daar doen.

Die kamera beweeg saam met die vrou, maar die skoot word onderbreek deur objekte wat tussen die vrou en die kamera verbyflits. Dit skep die gevoel van geheimsinnigheid wat bydra tot die vrou wat uitsluit sonder dat iemand haar hoor. Dit dra weer by tot die algehele gevoel van onthouding en verwarring, sowel as skok. Die OB lui soos volg: “A woman tiptoes through the villa. Stu lies on the floor unconscious. His glasses on the floor nearby. The woman sneaks out of the villa.” Alhoewel daar in die OB genoem word dat die vrou “tiptoe” en “sneak” uit die kamer uit word die gevoel van onthouding in die OB nie so beklemtoon soos in die visuele nie. Verder kan die OB ook verwarring veroorsaak omdat daar slegs genoem word dat dit ’n vrou is wat uitsluit kom, en daar word nie genoem dat slegs haar bene sigbaar is nie. Die OB gehoor kan dalk voel dat haar identiteit van hulle weerhou word en dat hulle haar nie later sal kan herken nie. Verder word daar ook nie vermeld van waar die vrou uitsluit kom nie. Sy kom van die teenoorgestelde kant van waar Stu lê en slaap, wat verder bydra tot skok want behalwe dat ’n mens nie van Stu verwag om snaakse dinge te doen soos om met ’n vreemde vrou te trou nie, mislei dit ook die gehoor om te dink dat sy van Phil se kant af gesluit kom. Dit sluit aan by die uitbeelding van sy karakter, aangesien die gehoor uit sy mening oor die getroude lewe dit van hom sou verwag - net om uit te vind dat dit nie hy is wat by die vrou betrokke is nie, maar Stu, die karakter van wie dit glad nie verwag word nie.

Daar word verwag dat die manier waarop die OB in hierdie toneel aangepak word, tot gevolg sal hê dat die siende gehoor ’n groter begeerte sal hê om te weet wat die vorige aand gebeur het aangesien daar meer leidrade aan hulle toegeken word en meer afwagting by hulle geskep word in terme van die vrou, wie sy is en hoekom sy in die kamer is. Verder word die siende gehoor ook mislei in terme van wie by die vrou betrokke is, wat ook verdere skok tot gevolg het omdat dit nie by Stu se karakterskets pas nie.

4.3.3 Deel 3 (22:09-22:54)

Skote 3A		Visuele beeld	Klankbaan
1		Die kamera is steeds op vloervlak en Stu kom volledig in die raam soos wat hy sy oë oopmaak.	[The woman sneaks out of the villa. Stu opens his eyes and raises his eyebrows. He remains perfectly still but his eyes dot about. He lifts his head. He stands slowly and a little shakily.] <i>Die musiek en die hoender is nog deurentyd hoorbaar.</i>
2		Hy lig sy kop stadig op.	

3		Die kamera wys Stu in 'n medium langskoot sodat sy hele lyf sigbaar is terwyl hy opstaan.	
3B			
1		Die kamera is voor Stu gemonteer en beweeg saam met die karakter. Dit is 'n tipe spoor skoot, maar as gevolg van die kamera wat so gemonteer is, vorm daar 'n verwronge beeld van Stu en sy kop lyk uit preporsie uit. Die agtergrond flits verby en is uit fokus uit.	[Blurry-eyed Stu puts his glasses back on and gazes around the villa.]
2			
3			
4		Die kamera is op 'n langskoot. Stu loop na 'n rusbank toe en val daarop neer.	[With a look of horror he staggers to a comfy chair.] <i>Die musiek is steeds hoorbaar, sowel as klanke, maar daar is geen dialoog nie.</i>
5			
3C			
1		Hierdie langskoot wys vir Stu in die voorgrond waar hy met sy kop agteroor op die bank lê. In die agtergrond verskyn Alan agter die kroeg en val dan weer agteroor.	[Stu flops back in the chair. Alan stands appearing behind a bar, then immediately topples backwards.] [He knocks an ice bucket and other stuff off the bar.]
2			
3			

Tabel 7 - Toneel 1 deel 3

Die fokus verskuif in die begin van hierdie gedeelte na Stu. Die nabyskoot van Stu se gesig op die grond terwyl hy wakker word vestig aandag op hom. Die aandag word in die OB ook op hom geplaas deur die OB wat hom beskryf. Die kamera sny na 'n medium langskoot waar Stu volledig in die raam is soos wat hy van die vloer af opstaan. Die kamera is wys Stu vanuit 'n buitestaander se perspektief (3A3). Soos wat hy opstaan, beweeg die kamera weg na 'n langskoot en neem hom binne sy omgewing af. Alhoewel die eerste skote van Stu nabyskote was wat die gehoor intrek, word daar vinnig na hierdie ver skoot van hom gesny en direk

daarna weer terug na 'n nabyskoot. Hierdie wisseling in perspektief stel die gehoor in staat om te vereenselwig met die karakter, maar om dit ook uit die komiese perspektief van 'n buitestaander te sien. Met die skoot direk na hierdie een poog die filmmaker om vir die gehoor die gevoel wat Stu het oor te dra. Die manier waarop die gehoor hier verwyder word van die perspektief sorg vir komedie. Hierdie verskuiwing in perspektief word nie oorgedra in die OB nie. Dit kan moontlik meebring dat die OB gehoor hulleself nie sal kan distansieer soos die siende gehoor nie en dus sal uitmis op die komiese perspektief van die buitestaander.

Direk na hierdie skoot is die kamera weer in sy gesig. Stilskote 3B1-3B3 gee 'n idee van hoe die volgende gedeelte van die toneel uitgebeeld word.



Illustrasie 1 - 3B: Nabyskoot van Stu



Illustrasie 2 - 3B3: Nabyskoot van Stu 2

Dit kom voor of die kamera voor Stu gemonteer is en saam met die karakter beweeg soos wat hy deur die kamer loop en rondkyk. Hierdie spoorskootmaak die beeld van sy kop verwronge, die hoek van die kamera laat sy kop uit proporsie groot lyk. Die agtergrond flits verby en is uit fokus. Hierdie tegniek is ongewoon en trek die gehoor in die toneel in deur die gevoel wat die karakter ervaar te probeer naboots. Volgens Jost het okularisasie te doen met dit wat die kamera wys en dit wat aanvaar word as iets wat die karakter sien. (...74) In hierdie geval is dit dus moeilik om te aanvaar dat dit interne fokalisasie of okularisasie is, want dit wys nie die omgewing vanuit Stu se oogpunt nie, maar hierdie tegniek het tot gevolg dat die gehoor wel iets van ervaar vanuit Stu se oogpunt. Dit bied dus by implikasie interne fokalisasie, ironies genoeg deur hom van buite te wys, maar met 'n verwronge perspektief. Die gehoor kry dus 'n subjektiewe, "interne" perspektief wat sy perspektief simuleer. Soos genoem, lyk sy kop uit proporsie groot en verwronge, wat ook in lyn is met die gevoel wat die regisseur wil oordra. Hierdie perspektief wat deur die filmmaker geskep word, stel die gehoor in staat om beter met die karakter te vereenselwig aangesien die gehoor 'n idee gegee word van hoe hierdie karakter voel. Volgens Tal-Or en Cohen (2010) is vereenselwiging gebaseer op "a shared perspective between viewers and characters". Hulle meen verder: "We therefore assume that identification should intensify the more that the information available to the viewer is similar to information available to the character." (Tal-Or en Cohen, 2010:407). Die gehoor sal dus

in staat sal wees om met die karakter te vereenselwig, aangesien daar 'n eenderse perspektief gedeel word.

Dit is ook belangrik dat hierdie gevoel op 'n manier aan die gehoor oorgedra word aangesien die “hangover” 'n tema in die film is en 'n “hangover” tog 'n spesifieke gevoel is wat ervaar word. Sy kop voel groot en swaar, hy voel van balans af en is gedisoriënteerd. Hy kyk om hom rond, maar tog kom dit voor of hy nie eintlik iets sien nie en die implikasie van die kamer wat so 'n gemors is, het nog nie by hom ingesink nie. Hierdie gevoelens word duidelik deur die skoot oorgedra. Die regisseur slaag dus daarin om 'n gevoel wat onsigbaar is vir die gehoor sigbaar te maak en stel die gehoor in staat om dit saam met die karakter te “voel”.

Hierdie effek word glad nie in die OB verdiskonteer nie. Die OB lui soos volg: “Blurry-eyed, Stu puts his glasses back on and gazes around the villa. With a look of horror he staggers to a comfy chair.” Hierdie beskrywing transendeer geensins 'n eksterne perspektief nie, met die gevolg dat die gevoel wat Stu het nie geïnternaliseer kan word deur die gehoor nie en dit word 'n blote beskrywing van hoe hy van buite lyk, wat 'n beduidend meer objektiewe blik gee.

In die volgende skoot is die kamera weer terug op 'n meer algemene posisie (3B4-3B5). Stu loop na 'n rusbank toe en val daarop neer. Hierdie skoot wys Stu saam met die omgewing wat steeds 'n bron van komedie is. Soos wat die karakters aan die gehoor gewys word, skuif die perspektief van die gehoor ook verder weg en die skote is van 'n afstand geneem. Eers is daar net gefokus op Stu. Nou is beide Stu en Alan in die toneel. Hierdie skoot wys vir Stu in die voorgrond waar hy met sy kop agteroor op die bank lê. Die kamer maak steeds 'n groot deel uit van die skoot. In die agtergrond verskyn Alan agter die kroeg en val dan weer agteroor. Alhoewel Stu in die voorgrond is, is die kamera gefokus op Alan. Die kamera verskuif van hierdie hoek en wys dan weer net vir Stu waar hy op die bank sit. Hy kom regop en kyk vir Alan. Hy is steeds baie deurmekaar en dit is duidelik dat hy nie regtig bekommerd is oor Alan wat geval het nie, maar staar net na hom en kyk dan weer af. Direk daarna keer die kamera weer terug na die oorspronklike posisie waar Stu in die voorgrond is en Alan in die agtergrond. Hierdie reaksie van Stu word glad nie in die OB weergegee nie. Dit kan moontlik daartoe lei dat daar minder vereenselwiging met hierdie karakter is, aangesien hierdie spesifieke gefokusde uitbeelding van sy reaksie glad nie aan die blinde gehoor gegee word nie.

In hierdie gedeelte van die toneel word daar sterk op *mise-en-shot* elemente gesteun om 'n spesifieke gevoel oor te dra en die gehoor met Stu te laat vereenselwig. Daar bestaan die moontlikheid dat die OB gehoor nie in hierdie vereenselwiging met die karakter sal deel nie weens die objektiewe manier waarop die inligting in die OB oorgedra word.

4.3.4 Deel 4 (22:54-23:36)

Skote 4A		Visuele beeld	Klankbaan
1		Die kamera volg vir Alan soos wat hy badkamer toe struikel en oor die hoender val. Hy kom na die kamera toe aangestap in 'n spoor skoot.	[Wearing just a t-shirt and a string of beads, Alan gets back up and stumbles over the chicken. Phil is lying on the floor under a duvet.] <i>Steeds is die musiek en byklanke hoorbaar.</i>
2			
3			
4B			
1		Die kamera wys in 'n medium langskoot hoe Alan in die badkamer instap en voor die toilet gaan staan. Die res van die badkamer is nie sigbaar nie.	[Alan goes into the tiled bathroom. He stands in front of the toilet to pee. There is an ice bucket with a champagne bottle in it next to him. And a tiger.]
2			
4C			
1		Die kamerahoek draai om en wys vir Alan met 'n nabyskoot. Alan is nou in die voorgrond en die res van die badkamer kan gesien word. Die tier wat vir hom sit en kyk is ook nou sigbaar. Alan draai kant toe om na die tier te kyk. Die kamera is reg agter Alan en wys hoe hy na die kant toe draai en oor die vloer urineer.	[Alan turns bleary-eyed and pees all over the floor.] <i>Die musiek en die grom van die tier is hoorbaar.</i>
2			
3			
4		Direk daarna word daar 'n nabyskoot van die tier gewys.	
4D			
1		Daar word teruggekeer na die nabyskoot van Alan se gesig soos wat hy terugdraai na die toilet toe. Hy beseft wat hy gesien het en spring paniekerig om.	[He turns back to the toilet.] Alan: Stupid tiger
2			

3			
4E			
1		Die kamera sny vining tussen nabyskote van Alan se gesig en die tier, en medium langskote soos wat Alan uit die badkamer hardloop wanneer hy besef wat om hom aangaan. Alan hardloop vinnig uit die badkamer en val oor Phil. Hierdie skoot word weer geskiet uit die posisie waar dit laaste was toe Alan in die badkamer ingegaan het, medium langskoot.	[Alan flees tripping over Phil as he legs it.] <i>Die grom van die tier is weer hoorbaar. Sowel as Alan se gil.</i>
2			
3			

Tabel 8 - Toneel 1 deel 4

Die kamera volg vir Alan soos wat hy badkamer toe loop en oor die hoender struikel (4A1-4A3). Dit is baie snaaks om hom so te sien loop. Die komiese hiervan word tot 'n mate in die OB oorgedra deur die beskrywing: “Wearing just a t-shirt and a string of beads Alan gets back up and stumbles over the chicken.” Soos wat die kamera saam met Alan beweeg in die spoorskoot kom Phil ook in die raam. Hy lê onder 'n kombers en slaap reg voor die badkamer deur. In die toneel word die karakters een vir een weer aan die gehoor gewys en in hierdie gedeelte is dit die eerste keer wat die gehoor al die karakters kan sien, en dit word duidelik dat Doug nie by hulle is nie. Dit skep afwagting. Die kamera beweeg telkens verder weg van die karakters af soos wat daar nog 'n karakter in die toneel inkom. Die karakter wat eerste aan die gehoor gewys word, bly heeltyd in die raam en dan kom die volgende karakter by. Al drie die karakters is nou in die raam van die kamera en word saam met die hotelkamer in 'n langskoot gewys. Die manier waarop die karakters aan die gehoor gewys word soos wat hulle wakker word en die kamer behoort nie 'n impak op die inlewing van die gehoor te hê of vereenselwiging te beïnvloed nie. Die enigste aspek wat moontlik daaronder kan ly is begrip, aangesien daar nie in die OB melding gemaak word van verskeie objekte wat in die kamer gesien kan word nie. Dit kan dalk die siende gehoor 'n oorhand gee in terme van leidrade oor wat die vorige aand alles gebeur het, wat ook bydra tot die komedie van die toneel.

Die toneel verskuif nou na die badkamer waar Alan instap en die kamera wys in 'n medium langskoot hoe Alan voor die toilet gaan staan (4B1-4B2). In die eerste deel word Alan gewys waar hy voor die toilet staan met die muur agter hom en die bad in die voorgrond. Hierdie toneel word vanuit die tier, wat in die badkamer is, se perspektief gewys. Tydens hierdie

skoot word daar reeds in die OB van die film genoem dat daar 'n tier reg langs Alan in die badkamer is. Die OB lui soos volg: “Alan goes into the tiled bathroom. He stands in front of the toilet to pee. There is an ice bucket with a champagne bottle in it next to him. And a tiger.” Die toneel verskuif direk daarna na die ander kant van Alan en wys hom nou in die voorgrond en die tier in die agtergrond (4C1).

Die manier waarop die agtergrond hier uit fokus is mimiek dit wat Alan sien. Hy sien die tier uit die hoek van sy oog maar hy registreer nog glad nie wat hy sien nie. Weereens stel die filmmaker die gehoor in staat om die toneel te ervaar uit die oogpunt van die karakter en op so 'n manier met die karakter te vereenselwig. Die kamerahoek draai weer om en wys weer net vir Alan in die raam, maar die skoot is nou nader soos wat hy draai om na die tier te kyk. Met die volgende skoot word die kamera buite die badkamer geplaas en kyk die gehoor van buite af in die badkamer in. Dit wys hoe Alan sy hele lyf draai om vir die tier te kyk en gevolglik oor die vloer urineer (4D1-4D3).



Illustrasie 3 - 4C1: Tier agter Alan



Illustrasie 4 - 4C2: Alan kyk om



Illustrasie 5 - 4C3: Ver hoek

Met hierdie toneel word die gehoor betrek by die karakter se perspektief, maar dan weer buite hierdie perspektief geplaas. Die rede hiervoor is moontlik dat die filmmaker hierdeur komedie wou skep want daar word komedie geput uit die manier hoe Alan nie bewus is van wat om hom aangaan nie, maar daar lê ook komedie in die manier hoe dit vir die buitestaander lyk, Alan vind dit uiteraard nie snaaks nie, maar vir die buitestaander is dit baie snaaks. Daarom word die gehoor geskuif van die een perspektief na die ander. Die perspektief wat dus hier deur die *mise-en-shot* geskep word, gaan verlore vir die blinde gehoor. Wat ook in gedagte gehou moet word, is dat die siende gehoor hierdie distasiëring kan ervaar, maar die blinde gehoor kan nie. Hulle bly dus vasgevang in Alan se perspektief.

Nadat die gehoor van agter gesien het hoe Alan terugdraai na die toilet toe word Alan se reaksie weer van nader gewys wanneer hy besef wat hy sien (4E1-4E3). Daar word gewissel tussen skote waar Alan van naby gewys word en skote waar die tier van naby gewys word met Alan in die agtergrond en die tier in die voorgrond, uit fokus uit. Hierdie skoot is moontlik so ingesit om aan die gehoor te wys dat die tier grom en baie wild klink, maar hy

eintlik net op een plek stil sit. Dit dra by tot die komedie van Alan se woorde as hy later aan die ander vertel dat daar 'n tier in die badkamer is en dat dit hom amper doodgemaak het. Hierdie effek sal moontlik nie deur die blinde gehoor ervaar word nie, aangesien daar glad nie OB vir hierdie gedeelte is nie.

Alan hardloop vinnig uit die badkamer en val oor Phil. Terwyl Alan uit die badkamer hardloop, word dieselfde kamerahoek gebruik. Hierdie skoot word weer geskiet uit die posisie waar dit laaste was toe Alan in die badkamer ingegaan het (vergelyk 4A1 en 4F2). Al die karakters is weer in die toneel en die omgewing maak weer 'n groot deel uit van die toneel.

Die manier waarop die toneel aan die siende gehoor gewys word, is nie so eksplisiet soos die OB van die toneel nie. Die perspektief van die gehoor gaan verlore in die manier waarop die OB dit oordra aan die gehoor. Die OB is baie objektief en beeld nie die wisseling tussen die perspektiewe vir die blinde gehoor uit nie.

4.3.5 Deel 5 (23:36-23:54)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
5A			
1		Daar word baie gebruik gemaak van mediumskote. Daar word gewissel tussen Alan en Phil wat met mekaar praat.	Phil: Control yourself, man. Goddamn, will you put on some pants? Alan: Phil, do not go in the bathroom. Phil: Al, just calm down. It's me. Alan: Phil, there is a tiger in the bathroom.
2		Daar word gesny na Stu wat op die bank sit en verward vra wat aangaan.	Stu: What's going on? Alan: There's a jungle cat in the bathroom! Phil: Okay, okay, Al. Al, I'll check it out. Alan: Don't go in. Don't go in, don't go in. Be careful. Don't, don't.
3		Phil kyk in die badkamer in en sien dat daar wel 'n tier in die badkamer is en gaan sit dan by Stu op die bank.	Phil: Oh! Holy fuck! He's not kidding. Alan: See? See? Phil: There's a tiger in there. Stu: No, there isn't. Alan: Yeah! It's big. Gigantic.

Tabel 9 - Toneel 1 deel 5

In hierdie gedeelte volg die skote vinniger op mekaar. Daar word veral tussen Phil en Alan heen en weer gegaan. Phil word gewys waar hy ontsteld wakker word van Alan wat oor hom val. Die pas van redigering verander hier, wat deel is van *mise-en-shot* elemente. Oor die algemeen is die kamera verder van Phil af as wat dit van Alan af is soos wat die skote heen en weer tussen hulle gaan. Ook die kere wat daar na Stu geflits word, is dit 'n verder skoot. Daar word naderskote van Alan gebruik omdat sy optrede en ontsteltenis snaaks is nadat hy 'n paar

oomblikke vantevore nie geweet het wat om hom aangaan nie. Daar is geen OB in hierdie toneel nie, maar die aksie kan uit die dialoog van die karakters afgelei word. Die gesigsuitdrukkings van die karakters gaan verlore vir die blinde gehoor, maar daar is in hierdie gedeelte bloot nie tyd om dit by te sit nie. Verder is die uitdrukkings van die karakters nie ongewoon of teenstellend met die dialoog nie en dus behoort dit nie problematies vir die blinde gehoor te wees om te volg nie. Die veranderde pas van redigering kan afgelei word uit die dialoog en die karakters wat nou wakker is. Die *mise-en-shot* elemente word hier wel aan die OB-gehoor oorgedra al word dit nie noodwendig gesê nie.

4.3.6 Deel 6 (23:58-24:19)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
6A			
1		Daar word meestal op Stu en Phil gefokus. Die kamerahoëke wissel na verskillende kante in oor-die-skouerskote, maar die twee vriende wat praat bly die fokuspunt.	Phil: You okay, buddy? Stu: No. I am in so much pain right now. Phil: Goddamn. Look at this place. Whew. Stu: I know. Phil, they have my credit card downstairs. I am so screwed.
2			
3			
6B			
1		Die kamera sny na Alan in 'n mediumskoot. En dan weer terug na Stu en Phil. Stu en Phil is naby mekaar saam in die raam geplaas, maar Alan kom nie hulle kring binne nie, hy bly in die agtergrond.	Alan: How does a tiger get in the bathroom? It almost killed me. Phil: Hey, bro? You mind putting on some pants? I find it a little weird I have to ask twice. Alan: Pants at a time like this? I don't have any p... [He wraps a sheet around him.]
2			
3			

Tabel 10 - Toneel 1 deel 6

Nadat Phil dan in die badkamer ingezyk het en gesien het dat daar wel 'n tier in die badkamer is, gaan sit hy by Stu op die bank. Daar word in die volgende paar skote baie gebruik gemaak van nader skote tussen die karakters sowel as die algemene oor-die-skouer skote. Veral Stu en Phil is naby mekaar geplaas waar hulle praat. Alan kom egter nie hulle kring binne nie, maar bly in die agtergrond. Wanneer die kamera wel op Alan fokus, is dit 'n verder skoot as

die skote tussen Phil en Stu. Hier word die intiemer verhouding tussen die twee vriende uitgebeeld en Alan is fisies nie in hulle kring nie, en verwyderd van hulle. Sy andersheid word beklemtoon deur die *mise-en-shot* elemente van die toneel. Alhoewel Phil en Stu stil op die bank sit, beweeg Alan in die vertrek rond. Sodoende word die gehoor steeds blootgestel aan al die elemente in die vertrek wat steeds 'n bron van komedie is. Hierdie elemente word nie in die OB van die film verdiskonteer nie, maar in hierdie opsig is dit van minder belang omdat die siende gehoor se aandag ook nie daarop gevestig word nie, maar daar word eerder klem geplaas op die karakters en hulle gesprek.

4.3.7 Deel 7 (24:19-25:28)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
7A			
1		Die kamera keer nou weer terug na die gesprek tussen Phil en Stu, maar daar word nou van 'n nader skoot gebruik gemaak. Daar word gewissel tussen nabyskote van Phil en Stu soos wat hulle oor sy verlore tand praat. Daarna word daar gesny na verder skote wanneer Phil met Alan praat.	Phil: What the fuck happened last night? Stu: Hey, Phil, am I missing a tooth? [Yes he is.] Phil: I can't... Oh, shit. Stu: Oh, my God. My lateral incisor's... It's gone! Phil: It's okay. Okay, okay. [Stu studies his reflection in a tray.] Just calm down. We're fine. Everything's fine.
2			
3			
7B			
1			Phil: Alan, go wake up Doug. Let's get some coffee and get the fuck out of Nevada before housekeeping shows. Stu: What am I gonna tell Melissa? I lost a tooth. I have no idea how it happened. Phil: You're freaking me out, man. I got a massive headache, okay? Let's just calm down. Stu: How am I supposed to calm down? Look around you.
2			
3			
7C			
1		Wanneer Alan praat, sny die kamera na 'n mediumskeet van hom alleen. Weereens word hy buite hulle kring in isolasie afgeneem. Soos wat Phil vir Doug probeer bel en Alan die foon	Alan: Hey, guys, he's not in there. Phil: Did you check all the rooms? Alan: Yeah, I looked everywhere. Plus, his mattress is gone. Phil: He probably went to the pool to

2		antwoord word daar gewissel tussen nabyskote van Alan en Phil wat Phil se gesigsuitdrukking beklemtoon.	get something to eat. I'll just call his cell. [Phil holds his mobile to his ear.] Stu: I look like a nerdy hillbilly. <i>Die foon lui</i> [Alan looks around for the phone, he finds it by a stack of beer bottles. Phil watches with annoyance as he answers.] Alan: Hello? Phil: Alan. Alan: Hey. Phil: It's Phil. Alan: Oh, hey, Phi...This is Doug's phone. This is Doug's phone. Phil: No shit. Alan: Yeah.
3			

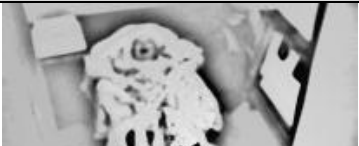
Tabel 11 - Toneel 1 deel 7

Die gedeelte van die toneel wat nou volg is waar Stu en Phil met mekaar praat en Stu agterkom sy tand is weg. Hierdie gesprek vind slegs tussen Phil en Stu plaas, Alan word glad nie by die gesprek betrek nie. Die hegte verhouding tussen hierdie twee karakters word dus weereens deur nader skote van hulle gesigte beklemtoon en die manier hoe Alan steeds buite hulle kring beweeg (7A1-7A3 en 7B1-7B3). Verder kom hulle agter dat Doug weg is. Phil bel dan na Doug se foon toe. Die tonele waar dit gebeur, wissel tussen nabyskote van Alan en Phil waar Alan die foon antwoord. Die rede waarom daar nabyskote gebruik word, is om aandag op die gesigsuitdrukking van die karakters te plaas. Hierdie gedeelte word in die OB soos volg oorgedra: "Phil holds his mobile to his ear. Alan looks around for the phone, he finds it by a stack of beer bottles. Phil watches with annoyance as he answers." Daar kan dus gesien word dat die komedie wat in hierdie gedeelte uitgebring word, wel in die OB oorgedra word omdat die uitdrukking op Phil se gesig genoem word. Daar word ook melding gemaak van items wat in die omgewing is om hulle is, die bierbottels, wat nader is aan die manier hoe dit deur die siende gehoor ervaar word.

Die *mise-en-shot* in hierdie deel van die toneel beklemtoon die hegte verhouding tussen Phil en Stu deur die manier hoe hulle nader aan mekaar geplaas is terwyl hulle met mekaar praat. Alan se andersheid word ook beklemtoon. Daar bestaan 'n moontlikheid dat die blinde gehoor die hegte verhouding tussen die twee karakters nie sal kan aflei nie omdat die perspektief wat gebruik word nie aan hulle oorgedra word nie. Verder is daar in hierdie gedeelte nie genoeg tyd tussen die dialoog om hierdie inligting aan die gehoor te verskaf nie en moet daar aanvaar word dat die gehoor die hegte verhouding deur die dialoog behoort te kan aflei. Alan se andersheid en komieklike persoonlikheid word uitgebeeld deur die wyse

waarop hy Doug se foon antwoord, en dit behoort ook vir die OB gehoor moontlik te wees om af te lei.

4.3.8 Deel 8 (25:28-26:06)

Skote 8A		Visuele beeld	Klankbaan
1		Wanneer die huil van die baba gehoor word fokus die kamera op Stu en sy gesigsuitdrukking word beklemtoon deur 'n inzoom tegniek.	<i>'n Baba wat huil en musiek is hoorbaar.</i> Stu: What the fuck is that?
2			
8B			
1		Alan maak 'n kasdeur oop en hulle kry babatjie daar. Die baba word in 'n hoëhoekskoot gewys.	[Alan opens a cupboard to find a baby in a carry cot.] Phil: Whose fucking baby is that? Stu: Alan, are you sure you didn't see anyone else in the suite? Alan: Yeah, I checked all the rooms. No one's here. Check its collar or something.
2		Die volgende skoot sny na 'n laehoekskoot die drie mans soos wat hulle na die baba staan en kyk.	
3		Nabyskoot van die baba.	
8C			
1		Daar word weer gesny na die laehoekskoot van die drie mans.	Stu: Shh. Shh. It's okay, baby. Phil: Stu, we don't have time for this. Let's go hook up with Doug, we'll deal with the baby later. Stu: Phil, we're not gonna leave a baby in the room. There's a fucking tiger in the bathroom. Phil: It's not our baby. Alan: Yeah, I gotta side with Stu on this one. Phil: All right, fine. Okay, We'll take it with us. Could you at least just find some pants?
2			
3		Die laaste skoot is 'n mediums-koot van die kant af soos wat die karakters voor die kasdeur staan en praat.	

Tabel 12 - Toneel 1 deel 8

Met hierdie gedeelte word daar weer gefokus op Stu en Phil. Wanneer hulle hoor hoedat die baba huil, word daar stadig op Stu ingezoom. Die kamera fokus op Stu en Phil is uit fokus (8A1-8A2). Hier word reeds geïnsinueer dat Stu die een is wat by die baba betrokke is, alhoewel die gehoor dit nog nie verseker weet nie. Die skok op sy gesig is baie duidelik. Die toneel wys verder hoe Alan 'n kasdeur oopmaak en 'n babatjie daarbinne sien. Die baba word

uit die oogpunt van die karakters gewys, uit die hoogte uit (7B1). Hierdie toneel dra by tot die skok en verrassing van die karakters, die gehoor ontdek saam met die karakters hierdie baba. Dit help die gehoor om te vereenselwig met die karakters en verder beklemtoon dit die kontras tussen hierdie drie groot mans en die klein babatjie. Daarna word die drie mans uit die oogpunt van die baba gewys (7B2). Hulle is ingeraam deur die kasdeur. Dit beklemtoon weereens die karaktereenskappe van die karakters. Stu is die eerste een wat die baba probeer sus en dit lyk of hy regtig bekommerd is oor die welstand van die kind (7C1). Phil is minder ingestel op die baba en Alan glimlag, wat weereens aansluit by sy karakter. Omdat die karakters vanuit die baba se oogpunt gesien word, maak dit die toneel meer komies. In die oë van die baba (en dus ook die gehoor) is die mans onhandig en verward en hulle penarie word net vererger met die baba.

Alhoewel hierdie perspektief van die baba verlore gaan in die OB omdat dit nie vermeld word nie, kan daar aanvaar word dat die blinde gehoor dieselfde afleiding sal maak na aanleiding van die dialoog waaruit dit ook duidelik word. Dit is egter moontlik dat die OB gehoor nie soveel simpatie met die karakters het nie, omdat hulle nie die optrede en verwarde houding van die karakters ervaar het nie, maar slegs nie dialoog.

Daar is uitgewys hoe daar in hierdie toneel van *mise-en-shot* elemente gebruik gemaak is om spesifieke perspektiewe na vore te bring sowel as om die gehoor in te trek in die film in en die gehoor te laat vereenselwig met die karakters. Daar word verwag dat die OB gehoor 'n laer vlak van inlewing sal bereik as die siende gehoor en dat hulle tot 'n mindere mate met die karakters sal vereenselwig as gevolg van die verlies aan hierdie perspektiewe in die OB.

4.4 TONEEL 2

Hierdie toneel vind later in die film plaas, die karakters is op soek na hulle vriend Doug, wat vermis is. Nadat hulle by die hospitaal was waar Phil die vorige aand was, het die dokter genoem dat hulle aanhou praat het oor 'n troue vanwaar hulle sopas gekom het. Dit lei hulle na 'n kapelletjie waar hulle uitvind dat Stu die vorige aand met Jade, 'n ontkleedanseres, getrou het. Verder het hulle 'n fotopakket van die geleentheid bestel wat kalenders, koffiebekers en pette met foto's van Stu en Jade op, insluit. Die toneel begin waar hulle uit die kapel stap en die bokse kar toe dra.

4.4.1 Deel 1 (37:46-38:43)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
9A			
1		Die kamera is voor die deur van die kerkie geplaas en die karakters loop by die deur uit na die kamera in 'n spoorskoot. Die kamera beweeg voor die karakters uit soos wat hulle nader aan die kar beweeg.	[They carry boxes of calendars, caps and mugs to the car.] Alan: Hey, Phil, what about my dad's car? Phil: I'm sure Doug has it. We'll get it back.
2			
3			
9B			
1		Die kamera is agter Stu en wys vir Phil uit 'n oor-die-skouer hoek.	Stu: Then I vote we torch the cop car and all this shit with it. [Phil frowns] Phil: Torch it? Who are you? Stu: I don't know, Phil. Apparently I'm a guy who marries complete strangers. This whole situation is completely fucked.
2			
3			
9C			
1		Die volgende paar skote wissel tussen nabyhoeke van die karakters. Telkens word daar gebruik gemaak van oor-die-skouer skote.	Stu: These mugs. This hat. This car. Alan: Hey! Stu: It's all evidence of a night that never happened. That is why we're torching all of it. Phil: Whoa, I'm a schoolteacher, I got a family, okay? I'm all for secrecy, but I'm not gonna torch a cop car. Stu: Fine. I'll do it. Alan: Can I help? Stu: Yeah, thanks. <i>'n Foon lui.</i> Phil: Is it Doug? Alan: I don't have it. Phil: It's Doug, it's Doug. Stu: Uh, it's Melissa. Phil: Don't answer. Stu: I have to. She's called twice already!
2			
3		Wanneer die foon lui, beweeg die kamera verder uit die kring soos wat die karakters na hulle fone soek.	
4			

Tabel 13 - Toneel 2 deel 1

Soos wat die karakters by die deur uitloop, beweeg die kamera voor die karakters uit in 'n spoor-skoot. Dit kom voor asof die kamera met die hand vasgehou word en saam met die karakters na die kar toe beweeg. Hierdie tegniek trek die gehoor in die toneel in, aangesien die kamera saam met die karakters beweeg asof die gehoor 'n persoon is wat saam met hulle loop (9A1-9A3). Hier is dit reeds sigbaar dat Alan een van die pette aanhet wat vir Stu en Jade se troue gemaak is. Die OB noem nie eksplisiet dat hy die hoed aanhet nie en sê slegs: "They carry boxes of calendars, caps and mugs to the car." Nadat Stu noem dat hy dink die kar verbrand moet word, kyk Phil fronsend op na hom. Daar word in die OB genoem dat hy frons. Daarna gee Stu uiting aan sy frustrasie deur 'n koppie te breek en die hoed van Alan se kop af te ruk. Alan skree in reaksie hierop: "Hey!" Hierdie handeling van Stu word glad nie in die OB verdiskonteer nie, maar aangesien daar nie tyd is vir OB tussen die dialoog nie, en daar min of meer afgelei kan word hoekom Alan ontsteld is, kan hierdie weglating verdedig word.

Tydens hierdie gedeelte word daar gewissel tussen nabyskote van die karakters. Daar word bykans deurentyd gebruik gemaak van oor-die-skouer skote. Volgens Andringa et al. (2001) is een van die tegnieke om fokalisasie in film te bereik die "point of view" skoot. Die karakters oor wie se skouer daar afgeneem word, is deurentyd sigbaar in die voorgrond van die raam, maar die karakter is uit fokus uit. Hierdie tegniek plaas dus die gehoor in 'n posisie baie naby aan die van die karakter, en trek dus die gehoor in die groep vriende se midde in. Die feit dat die karakter egter gesien kan word, het tot gevolg dat die gehoor voel soos iemand wat net buite die kring van gesprek staan, en nie heeltemal deel is daarvan nie, alhoewel daar 'n gevoel van nabyheid is wat meer subjektief is. Die rede hiervoor kan wees dat die filmmaker die gehoor wil deelmaak van die gesprek, maar daar nie aanvaar moet word dat dit uit die perspektief van 'n spesifieke karakter gewys word nie. Die gehoor moet eerder voel of hulle saam met die karakters op 'n reis is om 'n oplossing vir die raaisels van die aand te vind. Die OB gehoor word nie aan hierdie perspektief blootgestel nie en kan moontlik voel soos 'n objektiewe waarnemer wat nie met die karakters vereenselwig nie.

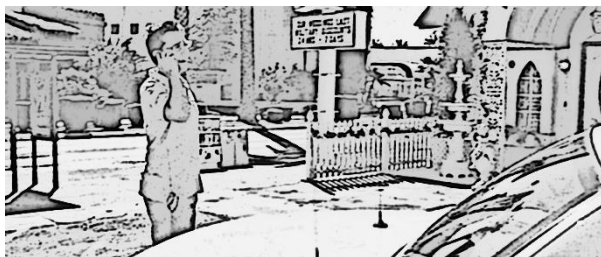
Direk na die gesprek lui Stu se foon. Die kamera beweeg verder uit die kring uit en wys die karakters soos wat hulle na hulle fone soek. Teleurgesteld kom hulle agter dat dit Melissa is wat vir Stu bel (9C1).

4.4.2 Deel 2 (38:43-39:15)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
10A			
1		Die kamera beweeg weg soos wat Stu sy foon antwoord na 'n langskoot. Die ander karakters is in die agtergrond sigbaar soos wat hulle na die kar stap om in te klim.	Alan: Can I ride shotgun? Phil: Don't touch me. Stu: Hey, sweetheart, how are you? Melissa: There you are. This is the third time I'm trying you.
2			
3			
10B			
1		Stu stap 'n ent weg om te praat en keer dan terug na die kar. Die kamera beweeg eers na die teenoorgestelde kant van die kar en verfilm Stu aan die ander kant van die voertuig. Die hoek verander dan en wys weer 'n naderskoot van Stu en Phil.	Stu: I know. The reception up here's crazy. I think it's all the sequoia trees, block the signal. Melissa: Ugh, I hate that. So how was it last night? Stu: Ah, it was really fun, actually. It was quiet, but it was a good time. Melissa: That sounds nice.
2			
10C			
1		Die kamera is nou binne in die kar geplaas. Stu kan in 'n nabyskoot deur die veiligheidsdraad gesien word.	Stu: I'm learning all kinds of vino factoids. Alan: Hi Carlos hi. <i>Musiek begin in die agtergrond speel.</i>
2		Alan leun oor om die baba te groet en word vanuit 'n laehoekskoot wat die baba se ooghoogte naboots gewys.	
3		Daar word gesny na 'n nabyskoot van die baba.	
10D			
1		Alan word vanuit Phil se oogpunt gewys. Daarna draai die kamerahoek om na die ander kant van Alan en kan Phil se gesig gesien word. Hierdie is albei nabyskote.	Alan: It'd be so cool if I could breast-feed, you know?
2			

Tabel 14 - Toneel 2 deel 2

Nadat Stu die foon geantwoord het, beweeg die kamera weer voor hom uit maar is nou verder weg in 'n langskoot. Dit hou hom in die middel van die raam waar hy 'n entjie van die ander karakters af wegstap (10A1). Daar word ook gesny na Melissa waar sy by die huis besig is om inkopies in die yskas te pak (10A2). Daar word tussen Stu en Melissa geflits om moontlik die ironie van die situasie en die manier hoe Stu vir haar leuens vertel te beklemtoon. Daar is skerp kontras tussen die toneel wat haar uitbeeld en die toneel waarin die mans is. Die kamera in Melissa se toneel is staties opgestel. Dit is in kontras met die kamera in die ander toneel wat met die hand vasgehou word. Dit versterk die gevoel van vereenselwiging met Stu omdat dit 'n menslike of persoonlike element na vore bring in Stu se toneel. Verder word vereenselwiging met Stu se karakter versterk want hy het sopas uitgevind dat hy met 'n vreemde vrou getrou het en nou is hy in 'n situasie waar hy met Melissa moet praat en vir haar moet jok. In die twee stilskote hieronder word die twee situasies met mekaar vergelyk.



Illustrasie 6 - 10B1: Kamera aan teenoorgestelde kant van die kar



Illustrasie 7 - 10A2: Melissa in hulle huis

Hy stap stadig na die kar terwyl die kamera weer nader beweeg en hy van die teenoorgestelde kant van die kar gesien kan word. Hier mimiek die kamera weer die posisie van iemand wat ook saam met hulle in die kar inklim. (10B1)

Die kamera verskuif na binne in die kar. Die gevoel van betrokkenheid kom hier tot 'n maksimum aangesien die gehoor blootgestel word aan hoe dit sou wees om saam met hierdie karakters in die kar te wees. Die pas van redigering neem skerp toe. (10C1-10C3) Dit kan afgelei word deur die karakters wat vinniger praat en die agtergrondmusiek wat hoorbaar is. Pas van redigering word ook identifiseer as 'n *mise-en-shot* element, maar in hierdie geval is dit nie nodig om dit in die OB oor te dra nie want dit is afleibaar uit die musiek en ander klanke wat hoorbaar is. Tydens hierdie gedeelte van die toneel word Alan se gesig vanuit 'n lae hoek gewys soos wat hy aandag aan die baba gee. Daar word dan gesny na die baba, wat op die agtersitplek sit, en op ooghoogte gewys word, dus word die snaakse/abnormale band wat Alan met die vreemde baba het uitgebeeld.



Illustrasie 8 - 10C2:Nabyskoot van Alan

Illustrasie 9 - 10C3:Nabyskoot van baba

Hierdie band word verder beklemtoon met die aanmerking wat Alan dan teenoor Phil maak: “It'd be so cool if I could breast-feed, you know?” Tydens hierdie aanmerking is Alan in die voorgrond en Phil in die agtergrond (10D1-10D2). Alhoewel daar op Alan se gesigsuitdrukking gefokus word, is Phil se geskokte uitdrukking in die agtergrond baie duidelik. Hiervan word daar geensins melding gemaak in die OB nie. Die dialoog is hoorbaar, maar daar is wel gesigsuitdrukkinge wat verlore gaan. Hierdie gedeelte is van belang omdat Alan se fetisj met borsvoed weer ter sprake sal kom later in die toneel.

Hierdie gedeelte dra by tot die humoristiese uitbeelding van Alan se karakter, wat moontlik tot 'n mindere mate deur die blinde gehoor ervaar sal word weens die weglating van spesifieke kamerahoeke. Alhoewel daar uit die dialoog afgelei kan word dat Alan abnormaal is en 'n vreemde band met die baba het, word daar nie op klem geplaas nie en kan dit moontlik problematies wees later in die toneel waar hierdie fetisj van Alan weer ter sprake kom.

4.3.3 Deel 3 (39:15-41:01)

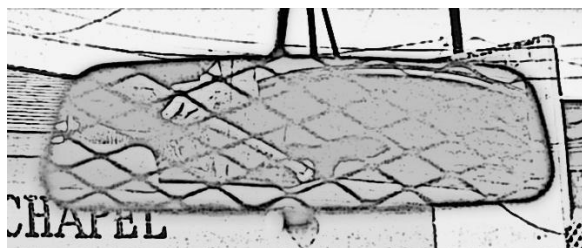
Skote 11A		Visuele beeld	Klankbaan
1		'n Sportmotor kom ingejaag en die kamera verfilm dit vanuit 'n medium langhoek om die aksie te wys.	[A sports car skids up.] Stu: Well, listen...we're about to go for a tractor ride. Phil: What the fuck? Stu: I should get going. So pretty. Melissa: A tractor ride?
2			<i>Musiek is in die agtergrond hoorbaar.</i>
3		Die karakters word telkens afgeneem deur die veiligheidsdraad van die polisievoertuig of die veiligheidsdraad kan gesien word soos in hierdie nabyskoot.	Gangster: Go, out of the car! <i>Kolf kan teen die kar gehoor word.</i> Melissa: What was that? Stu: They started up the tractor. I think it backfired. Gangster: Where the hell is he?
4		Skote waar die karakters van voor af verfilm word deur die voorruit van die kar word ook gebruik.	Phil: Hey, easy, easy. I think we're looking for the same guy, okay? Hey! What the hell, man? <i>Baba begin huil nadat die ruit stukkend geslaan word.</i>

5		Daar word telkens teruggesny na die skoot van Melissa in die kombuis.	Melissa: What the fuck, Stu? Is that a baby? Stu: Why would there be a baby? We're at a winery. That's a goat. Gangster: Where is he? Phil: I don't know!
6			What are you talking about? Stu: Sir, can you please start the tractor so we can get out of here? Phil: I'm trying to, but we're fucking blocked.
7			Melissa: Oh, my God! What the hell is happening, Stu? Alan: Hey! There's a baby on board! Melissa: Someone just said "baby." Gangster: Get out of the car!
8			Stu: It's a baby goat. Eddy: Why you making trouble for my business, man? Go away from here.
9		Daar word ook gesny na skote buite die kar wat die mans afneem soos wat hulle om die kar loop.	Gangster: Get out of the car! Alan: Phil, he's got a gun! Phil: No shit he's got a gun! Stu: I gotta call you back. Bye.
10		Die kamerahoek verskuif weer na binne die kar.	
11			
12		Die aksie buite die kar is gedoen deur vinnig opeenvolgende nabyskote van waar Phil oor die man se voet ry en hy dan vir Eddy skiet.	
13			[Phil drives over the heavy's foot, his gun goes off shooting Eddy from the chapel.] <i>Musiek is vinnig en die skoot sowel as ander klanke kan gehoor word.</i> Phil: Fuck! Shit. Eddy: He shot me! Stu: He shot Eddie! Phil: Fuck this shit!
14			
15		Daar word weer gewissel tussen nabyskote binne in die kar en medium langskote skote wat wys hoe Phil in die kar vasjaag.	
16			

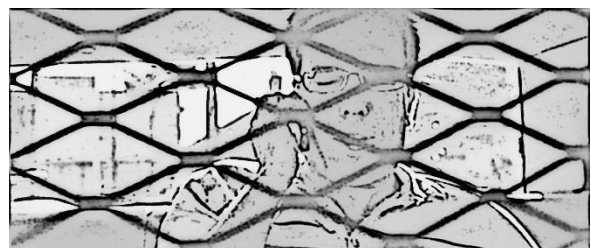
1 7			[Phil reverses, crashes into a sports car and destroying a bus shelter.] Stu: Fuck! Fuck! Go, go, go! [They tear off down the road.]
1 8			Gangster: Fuck.
11B			
1		Wanneer die aksie afloop word daar weer nabyskote binne in die kar gebruik. Daarna word 'n langskoot gewys van hoe die kar by die hoofweg afry. Die kamera is nou buite die kar, maar die dialoog is steeds hoorbaar.	Phil: Okay. Oh, that was some sick shit! Alan: Who were those guys? Stu: (to baby) We're gonna be okay. Everything's gonna be okay. What the fuck is going on?! Phil: I have no idea.
2			[The windscreen is cracked where the other guys hit it with a baseball bat] <i>Stu se foon lui</i>
3			Phil: Why don't you just let that go to voicemail? Stu: Ha-ha-ha. That's a fake laugh, by the way.

Tabel 15 - Toneel 2 deel 3

Nadat Alan die aanmerking gemaak het oor die borsvoed van die baba word die oomblik onderbreek deur die OB wat sê: “A sportscar skids up.” Die kamera sny vinnig weg na die sportmotor wat agter die karakters se polisiekar ingejaag kom (11A1-11A2). Die volgende paar skote vind telkens binne in die kar plaas of van binne na buite. Stu word telkens deur die veiligheidstralies van voor af gewys en Phil en Alan word van agter ook deur die tralies afgeneem. Wanneer Phil in die truspieël van die kar kyk, kan hy die man sien wat met die kolf uit die sportmotor klim. Ook in hierdie skoot is die tralies sigbaar. Hierdie gebruik van kamerahoeke binne in die kar dra by tot die inlewing van die gehoor in die film aangesien hulle so geposisioneer is dat hulle in dieselfde oogpunt as die karakter geplaas word. Dit stel die gehoor in staat om die aksie te ervaar op dieselfde manier as wat die karakters dit ervaar. Verder kan die tralies ook simbolies wees vir die unieke situasie waarin die karakters vasgevang is.



Illustrasie 10 - 11A1:Phil se oogpunt



Illustrasie 11 - 11B3:Stu deur die veiligheidstralies

Die skote wissel vinnig tussen die drie hoofkarakters in die kar en die ander mans wat in die sportmotor opgedaag het. Die vinnig opeenvolgende skote dra by tot die verwarrende effek van die toneel en gevoel wat die karakters ervaar. Daar word tonele van die “gangsters” gewys soos wat hulle deur die karakters gesien word (11C1 en 11C3). Die karakters word ook gewys van die voorkant van die kar af deur die windscherm. Weereens is die karakters letterlik vasgevang in hulle situasie (11B1 en 11C2).



Illustrasie 12 - 11C1: Karakters in die kar van buite



Illustrasie 13 - 11C1: Karakters in die kar van buite

Deurentyd praat Stu nog steeds met Melissa oor die telefoon. Daar word ook telkens gesny na haar waar sy steeds in die kombuis van haar huis staan. Die skote van haar is nou nabyskote om klem te plaas op haar reaksies, maar die kamera is steeds staties. Die wisseling tussen skote van haar en Stu dra by tot die bouende spanning van die toneel. Daar is ook komedie opgesluit in die manier waarop Stu probeer verduidelik wat besig is om te gebeur. Wanneer Phil dan uiteindelik wegtrek, is OB weer hoorbaar en word daar verduidelik wat besig is om te gebeur. OB: “Phil drives over the heavy’s foot, his gun goes off, shooting Eddy from the chapel. Phil reverses, crashing into the sportscar and destroying a bus shelter. They tear off down the road.” Die aksie wat vinnig hier op mekaar volg word duidelik beskryf (11D3-11F3). Die kamera beweeg nou tussen nabyskote van die karakters en mediumskote wat die aksie van ver af wys.

Die manier waarop die kamerahoeke en tegnieke (die *mise-en-shot*) hier gebruik word, slaag daarin om die gehoor by die aksie te betrek en hulle saam met die karakters die aksie te laat beleef. Verder het die pas van redigering, wat ook deel uitmaak van die *mise-en-shot* elemente, skerp toegeneem. Daar kan van die vinnige tempo waarteen hulle praat sowel as die agtergrondmusiek en geluide afgelei word dat die situasie chaoties is. Die skerp toename in die pas van redigering behoort ook deur die blinde gehoor afgelei te kan word. Wat moontlik wel vir die blinde gehoor sal verlore gaan is die gevoel van betrokkenheid en vereenselwiging met die karakters en die situasie. Die filmmaker plaas die gehoor letterlik saam met die karakters in die kar, wat sorg vir ’n aksiebelaaide toneel waarby die gehoor

betrokke kan voel en ingetrek word. Hierdie gevoel sal nie so sterk na vore kom vir die OB gehoor nie, aangesien daar baie min (en vir groot dele geen) OB is nie.

4.4.4 Deel 4 (41:01-42:05)

Hierdie toneel is die toneel wat direk na die vorige een in die film gebeur. Nadat die karakters in die pad af jaag, word daar gesny na die woonstelblok waar die karakters na Jade se woonstel soek.

Skote 12A		Visuele beeld	Klankbaan
1		Die kamera wys 'n langskoot van 'n woonstelblok vanaf die eerste vloer van die ry woonstelle. Die kamera beweeg dan nader aan die karakters soos wat hulle by die stoep afstap en die woonstel soek. Met hierdie toneel is die kamera weer voor die karakters soos wat hulle stap in 'n spoorskoot. Die kamera beweeg voor hulle uit.	Alan: It's got, uh, Ted Danson and Magnum P.I. and that Jewish actor. Stu: Shut up, Alan. What room was it again? Phil: It's 825. <i>Jade se stem word hoorbaar in die woonstel.</i> Jade: I know, I did. I already checked with her.
2			
3			
12B			
1		Jade kom nou in die raam ingetree deur die oop voordeur soos wat sy oor die foon praat en dan sny die kamera weer na 'n nabyskoot van die mans se kant af. Dit kom weer voor of die kamera een van die karakters is wat saamloop in die groep mans. Wanneer hulle by haar kom, skuif die kamera na agter haar om deur 'n oor-die-skouer skoot die mans se reaksies te wys.	Jade: I found him, I'll call you back. Thank God, he's with his father.
2			
3			
12C			
1		Wanneer Jade die baba en Stu soen word daar 'n nabyskoot van haar gewys. Daar word dan weggesny na 'n skoot van Phil en Alan. Daarna keer dit weer terug na oor-die-skouerskote soos wat hulle praat.	Jade: I was freaking out. I missed you, sweetie. And I miss you. Stu: No. Jade: What the hell happened to you guys?
2			

3			
	12D		
1		Wanneer hulle binnetoe stap is die kamera weer verder weg in 'n medium skoot en met die laaste deel is Alan en Phil dus alleen buite die woonstel.	Phil: Actually, we were hoping you could tell us. Jade: What do you mean? I got up this morning, I went to get coffee... and I came back and you were gone. Why are you being so quiet? Stu: I'm not being quiet. Jade: Ha, ha. You're so cute. Yeah, I gotta feed Tyler. Come inside, you guys. Alan: Did you hear that? Baby's name is Tyler. Phil: Yeah. I thought he looked more like a Carlos too, bud.
2			
3			

Tabel 16 - Toneel 2 deel 4

Die kamera is op die eerste vloer van 'n woonstelblok opgestel. Hierdie aanvanklike skoot word in die OB aangedui en beide gehore is bewus van die wisseling na 'n volgende toneel. Die kamera word dan nader gebring aan die karakters en hulle word gewys soos wat hulle met die stoep afstap in 'n spoorskoot. Weereens stap hulle na die kamera toe (12A1-12A3). Jade stap uit een van die woonstelle. Sodra sy uitstap, word die kamera verskuif na die teenoorgestelde kant. Die kamera is nou weer tussen die karakters en gee die idee dat dit een van die karakters is wat saam met die mans na Jade toe aangestap kom (12B1-12B3). Soos in die eerste gedeelte van die toneel wissel die kamera van skote binne die kring van die karakters en skep weereens die gevoel dat die gehoor in die geselskap staan. Die kamera word weer met die hand vasgehou. Hierdie gevoel van betrokkenheid en vereenselwiging gaan weereens vir die blinde gehoor verlore, maar daar moet ook in gedagte gehou word dat die opsies hier baie beperk is weens die groot hoeveelheid dialoog.

Wanneer Jade die baba en vir Stu soen, beweeg die kamera na 'n nabyskoot van haar en Stu. Die kamera sny dan ook na Alan en Phil om hulle reaksies op die soen te wys (12C1-12C3). Die tegniek wat hier gebruik word, plaas weereens die gehoor in die posisie van die karakters. Die OB beskryf die handeling van die karakters wanneer daar genoem word dat Jade vir Stu soen: "The tall attractive woman takes the baby and snogs Stu." Daar word klem geplaas op die verwarring wat hulle ervaar. Wanneer Jade hulle dan innooi, skuif die kamera weer verder weg en fokus op Alan en Stu wat steeds buite die woonstel staan. Daar word

weer klem geplaas op die buitengewone band wat Alan met die baba het wanneer hy uitvind dat sy naam Tyler is.

In hierdie gedeelte gaan die gevoel van betrokkenheid weereens, soos met die eerste gedeelte van die toneel, verlore.

4.4.5 Deel 5 (42:05-43:58)

Skote		Visuele beeld	Klankbaan
13A			
1		Binne in die woonstel is daar 'n nabyskoot van hoe Jade tee vir Stu inskink. Dit verskuif dan na 'n mediums-koot van haar en die baba in die kombuis. Die mans sit al drie in 'n ry op die rusbank en word so ook almal in die skoot gekry. Soos wat Jade omstap om die tee vir Stu aan te gee, volg die kamera haar.	[Jade pours ice tea.] Jade: Okay, what's up? You guys are acting weird. Phil: Look, it's Jade, right? Jade: Very funny, Phil. Phil: Right, Jade, uh, ahem, you remember our friend, Doug.
2			
3			
13B			
1		Soos wat Jade Stu se vraag beantwoord word sy in 'n laehoekskoot vanuit Phil en Stu se perspektief gewys.	Jade: Are you kidding? He was the best man at our wedding. Phil: Exactly. Well, we can't find him, and we're getting worried. Jade: Oh, my God, that is so Doug.
2		Phil en Stu se agterkoppe is sigbaar en wanneer die kamera hulle dan ook van die ander kant wys is die kamera op Phil en Stu se ooghoogte.	
3		Die volgende skoot sny na 'n nabyskoot van Jade se hand om die ring wat sy aanhet te beklemtoon.	
4		'n Nabyskoot van Alan word gewys net voordat hy die tee uitspoeg.	[Stu spits his tea over Jade and the baby.] Jade: Ha, ha. Oh. Oh, sweetie, I'm... I'm gonna go clean him off. It's all right, Daddy didn't mean it.
5		Die karakters word van die kant af gewys in 'n mediums-koot soos wat Alan sy tee uitspoeg.	
13C			
1		Wanneer Jade die vertrek verlaat is die kamera op dieselfde hoogte as die mans wanneer hulle praat.	Stu: Oh, my God. Phil: What the fuck, man, you gotta hold it together. Stu: Holy shit. Phil: She is super hot. You should be

2		Daar word meer gefokus op Phil en Stu se gesprek en Alan word meer op die agtergrond geplaas.	proud of yourself. Stu: She's wearing my grandmother's ring! Phil: What? Stu: The ring I'm gonna give to Melissa. You remember, my grandmother's Holocaust ring? Phil: Fuck. Okay. Stu: She's wearing it. Alan: I didn't know they gave out rings at the Holocaust.
3			
13D			
1		Jade kom terug in die kamer ingestap en gaan sit op die bank oorkant die mans. Almal word vanuit 'n mediumhoek gewys.	[Jade comes back.] Jade: He's okay. Phil: Oh, good. Jade: He was just hungry, he's fine. Phil: Oh, good. About last night, uh, ahem, do you remember the last time you saw Doug? Jade: Uh, I haven't seen him since the wedding. Phil: The wedding. Okay. Great. And, uh, we can't re... What time was that at?
2			
3		Daarna word gesny na 'n toneel van slegs Phil en Stu. Alan is nie in die raam nie.	
4		Wanneer daar teruggesny word na Jade ontbloot sy haar bors om die baba te borsvoed. Daar word teruggesny na Stu en Phil om hulle reaksie hierop te wys. Jade word dan weer gewys op dieselfde wyse as vroeër met Phil en Stu se agterkoppe in die voorgrond.	[She reveals her breast and feeds the baby] Jade: Well, it was, um... I guess it was around 1, because I had to go back to work and finish my shift. And then when I got out I headed over to the hotel with Tyler.
5		Alan se reaksie word ook gewys, maar wanneer dit gebeur is hy alleen in die raam en Jade kan ook in die voorgrond gesien word. Na hierdie skoot word ook Phil en Stu in isolasie op dieselfde manier gewys en soos wat die skote wissel tussen haar en die mans word daar telkens 'n nabyskoot van haar gesig gewys.	
6			
7			Phil: And was Doug there then? Jade: I didn't see Doug because you guys were passed out. The room was a wreck. So I just curled up next to Stu. Phil: Uh-huh. Jade: Rowr. Phil: Oh.
8			
9			Stu: I got a question. [Stu waves at her.] Um, you said when your shift ended. Does that mean you're a nurse? Or a blackjack dealer? Jade: You know this. I'm a stripper. Stu: Mm-hm. Jade: Well, technically I'm an escort... but stripping's a great way to meet the clients. Phil: Smart.

			Stu: Savvy. Jade: But that's all in the past, now that I married a doctor. Stu: I'm just a dentist.
	13E		
1		Wanneer die polisie inbars is Jade se gesig uit fokus uit en word daar op die polisie wat agter haar ingekom het gefokus.	Officer: Las Vegas Police! Freeze! Phil: Okay. Officer: Shut that baby up! Shut that baby up!
2		Daar word direk daarna heen en weer gesny tussen 'n skoot waar al drie die mans op die bank sit en een van die polisie wat Jade in die voorgrond wys.	Phil: Oh, God! Okay, okay, okay. [Armed cops.]

Tabel 17 - Toneel 2 deel 5

Die gedeelte van die toneel begin met 'n nabyskoot van Jade waar sy ystee vir Stu insink. Die kamera skuif direk daarna na 'n verder skoot van Jade en Tyler. Sy en die kind word binne hulle omgewing gewys. Die woonstel is deurmekaar en baie vol, daar is oral verskillende papiere en prente opgeplak. Hierdie uitbeelding is belangrik omdat dit bydra tot Jade se karakterisering.



Illustrasie 14 - 13A1: Jade en Tyler in die woonstel



Illustrasie 15 - 13B1: Jade en ander karakters praat

Die omgewing word glad nie in die OB genoem nie. Intendeel is daar minimale OB in hierdie gedeelte van die toneel weens die aanwesigheid van die baie dialoog. Wanneer sy die tee vir Stu aangee, wissel die kamerahoeke en volg dit haar soos wat sy na hulle toe stap om die tee aan te gee. Weereens is 'n groot gedeelte van die omgewing sigbaar. Daarna beweeg die kamera na 'n laehoekskoot, waar die mans se agterkoppe in die voorgrond sigbaar is en hulle opkyk na Jade. Die kamera is dus op die mans se oogvlak waar hulle sit (13B1). Ook wanneer die hoek omdraai en die mans gewys word, word hulle ook op dieselfde hoogte gewys. Die kamera fokus daarna op die ring wat Jade aan haar vinger het. In 'n reaksie hierop spoeg Stu sy tee oor Jade en die baba uit (13B3-13B5). Die siende gehoor weet dus onmiddellik wat aangaan en hoekom Stu so reageer. Sy reaksie word verder versterk deurdat die kamera van die nabyskoot van die ring sny na 'n nabyskoot van Stu se gesig en dan 'n mediumskoot van die kant af wat wys hoe hy hulle vol tee spoeg.



Illustrasie 16 - 13B3:Fokus op die ring

Alhoewel die siende gehoor se aandag reeds op die ring gefokus is, kan die blinde gehoor eers later in kennis gestel word van die rede vir Stu se ontsteltenis. Hierdie inligting word vanuit die dialoog verkry wanneer Stu en Phil sit en praat as Jade uitstap. Tydens hierdie gesprek word daar tussen skote gewissel waar net die drie karakters gewys word waar hulle op die bank sit. Die skoot word nie direk van voor af gewys nie, maar van die kant af. Weereens word die gehoor in 'n posisie geplaas waar hulle voel soos een van die persone wat deelneem aan die gesprek. Dit is op dieselfde hoogte en soos wat daar gewissel word tussen tonele is een van die karakters se gesigte weggedraai van die kamera af (13C1-13C3). Tydens hierdie gesprek is dit weer duidelik dat Alan 'n buitestaander is en dat die band tussen Phil en Stu baie hegte is.



Illustrasie 17 - 13C1:Phil en Stu praat oor die ring



Illustrasie 18 - 12C2:Karakters in gesprek oor ring

Wanneer Jade weer teruggestap kom in die vertrek in word daar mediumskote gebruik en word al die karakters gewys soos wat sy in die stoel oorkant hulle gaan sit (13D1-13D2). Daarna fokus die kamera weer in 'n nabyskoot op ooghoogte op Stu en Phil. Alan is nie in die raam nie. Daar word dan teruggesny na Jade waar sy die baba begin borsvoed. Daar word dadelik gesny na Phil en Stu se reaksies hierop. Hulle is duidelik verbaas en ongemaklik. Alhoewel hulle reaksie nie in die OB genoem word nie, is dit relatief maklik om af te lei hoe hulle reageer omdat Phil sy keel skoonmaak en hulle reaksies normaal is vir die ongemaklike situasie. Volgende word daar gesny na 'n oor-die-skouer skoot en Stu en Phil is in die voorgrond sigbaar. Alan se reaksie, wat kort daarna gewys word, is heel anders. Hy staar na haar bors soos wat sy die baba borsvoed. Hier word sy fetisj met borsvoed en babas weer

beklemtoon. Hierdie inligting word glad nie aan die blinde gehoor oorgedra nie, aangesien daar geensins melding daarvan gemaak word nie.



Illustrasie 19 - 13D5: Phil en Stu se reaksie



Illustrasie 20 - 13D6: Alan se reaksie

Die gesprek gaan voort en daar word gewissel tussen nabyskote van die karakters se gesigte wanneer hulle praat (13D7-13D9), asook skote van Phil en Stu soos wat dit vroeër gebruik is. Wanneer die polisie opdaag, beweeg die kamera vinnig verder uit en al drie die karakters is sigbaar soos wat hulle op die bank sit. Jade en die polisie word ook van 'n mediumhoek af gewys (13E1-13E2).

Hierdie gedeelte is duidelik baie uitdagend vir die oudiobeskrywer, aangesien daar nie plek is vir baie OB nie. Maar die doel van hierdie analise is om uit te wys of daar *mise-en-shot* elemente verlore gaan met die OB van die film. In hierdie gedeelte is daar verskeie kamerahoeke wat nie weergegee word nie, wat kan lei tot verlies aan inlewing en vereenselwiging met karakters as gevolg daarvan dat die gehoor nie bewus is van die perspektief wat deur die filmmaker gebruik is nie.

4.5 SAMEVATTING

In hierdie analise is daar gekyk na die twee tonele en die oudiobeskrywings daarvan. Daar is in verskeie gevalle uitgewys hoedat veral die perspektief wat geskep word vir die siende gehoor nie beskikbaar is vir die blinde gehoor nie.

Perspektief word grotendeels (en veral in hierdie film) bereik deur *mise-en-shot* elemente soos kamerahoeke en beweging. Dit is 'n belangrike aspek van die betekeniskeppingsproses omdat filmmakers daarvan gebruik maak om 'n gevoel in die film te skep en om inligting op 'n sekere manier oor te dra. In hoofstuk twee is daar uitgewys hoe belangrik die manier waarop film aan die gehoor gewys word is. Kruger raak hierdie punt in sy navorsing aan en beklemtoon dat dit uiters belangrik is om hierdie elemente oor te dra ten einde 'n ekwivalente effek te skep. "The effect of filmic presentation of characters, actions, emotions, setting, as

well as of focalisation through devices such as *mise-en-scène* , framing and camera angle or perspective, therefore has to be verbalized [in AD] to supplement the auditory channels containing dialogue and sound effects that are still available to the audience in the original soundtrack.” (2010:235).

Wat veral belangrik is vir die huidige studie, is dat perspektief vereenselwiging met karakters van die film kan beïnvloed. Dit is duidelik uit die analise dat daar veral verliese kan wees in terme van vereenselwiging omdat hierdie perspektiewe nie oorgedra word aan die blinde gehoor nie. Tal-Or en Cohen noem hoe belangrik dit is en verduidelik dat “... identification describes a strong attachment to a character indicated by seeing the character as positive and adopting his or her goals and perspective on the narrated events” (Tal-Or en Cohen, 2010:406). Daar kan verwag word dat indien hierdie perspektief verlore gaan, die OB gehoor nie is staat sal wees om met die karakter te vereenselwig nie.

In die tweede toneel wat gekies is, is daar veral baie dialoog en min tyd vir OB. Daar is telkens uitgewys hoedat daar baie inligting verlore gaan in hierdie gedeelte. Daar word egter nie net begrip verkry uit die OB van die toneel nie, maar ander elemente soos klank wat gebruik word, dra ook by tot die verstaan van die film. Gianetti meen dat die filmmaker verskillende maniere gebruik om ’n effek oor te dra: “[P]recisely because there are so many ways to convey a given effect, the filmmaker will vary the emphasis, sometimes stressing image, sometimes movement, sometimes sound.” (Gianetti: 1993:77). In die tweede toneel word daar veral klem gelê op klanke en beweging. In die volgende hoofstuk sal bepaal word of hierdie beklemtoning van veral klank die gehoor in staat sal stel om die filmtoneel te verstaan ten spyte van die ontbreking van OB in die grootste gedeelte van die toneel. Die impak van aksie en dialoog sal uitgewys kan word.

In die volgende hoofstuk sal die data wat versamel is uiteengesit word en na aanleiding van hierdie analise bespreek word.

Hoofstuk 5

Analise en interpretasie van bevindinge

In hierdie hoofstuk sal die data wat uit die toetsing verkry is, geanaliseer en geïnterpreteer word ten einde die oorblywende navorsingsdoelwitte vir die huidige studie te bereik. Die hoofstuk sal eerstens die bevindinge wat uit die analise van die tonele bekom is, bespreek en dan verder die bevindinge van die twee tonele afsonderlik bespreek.

Die hipoteses vir die huidige studie is soos volg:

- H1: Die verbalisering van slegs inhoudelike visuele tekens sal lei tot 'n verlies aan *mise-en-shot* elemente in die OB van die film.
- H2: Groep A sal meer inlewing bereik as groep O.
- H3: Groep A sal beter met die karakters vereenselwig as groep O.
- H4: Groep A sal die tonele beter verstaan as groep O.

5.1 AANWESIGHEID VAN *MISE-EN-SHOT* ELEMENTE IN OB

Hipotese 1 wat deur die analise van die filmtonele en OB getoets is, is korrek, aangesien dit duidelik is uit die analise dat daar op verskeie plekke van die *mise-en-shot* elemente verlore gaan in die OB. Die element wat die meeste van die tyd verlore gaan, is die effek wat bewerkstellig word deur die kamerahoek waaruit daar verfilm word. Dit het tot gevolg dat die perspektief wat die siende gehoor op die gebeure in die storiewêreld het na alle waarskynlikheid verlore gaan vir die blinde gehoor. Hierdie verlies kan problematies wees omdat dit 'n belangrike deel is van filmmmaak. Die filmmaker posisioneer die gehoor ten opsigte van die aksie in die film om 'n sekere gevoel te skep of boodskap oor te dra. Aangesien hierdie hipotese korrek bewys is, kan daar nou na die ander hipoteses gekyk word ten einde te bepaal wat die impak van hierdie verlies is.

5.2 INLEWING

5.2.1 Toneel 1

Om die tweede hipotese te toets, moet daar bepaal word tot watter mate die groepe inlewing in die film bereik het. Die vrae wat betrekking het hierop is vrae 1-9 van die vraelys wat op 'n 7-punt Likert-skaal gemerk is. Hierdie vrae sal individueel, in onderafdelings, asook

oorhoofs geanaliseer word met behulp van t-toetse vir afhanklike steekproewe in Statistica 10 (Statsoft, 2011). T-toetse op die data van die vraelys het statisties beduidende verskille tussen die volgende individuele vrae vir toneel 1 uitgewys:

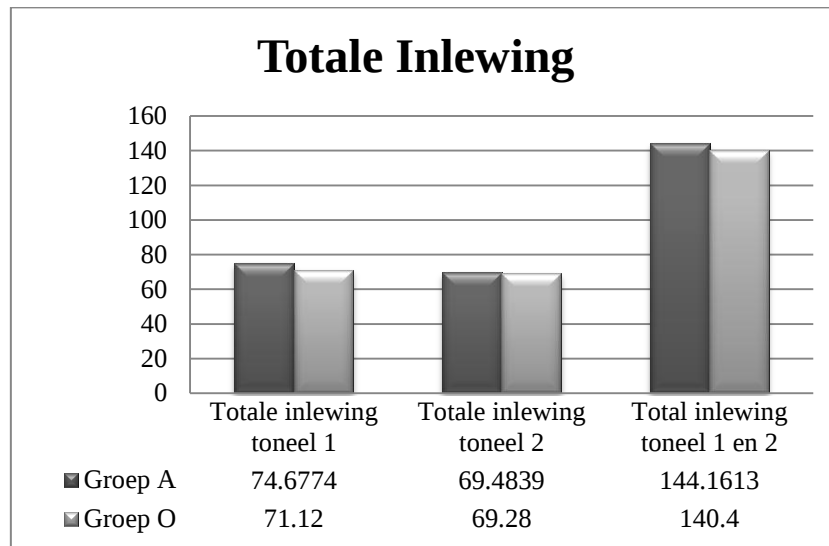
Vraag 7: Daar was 'n beduidende verskil in die resultate van groep A ($M=3.16$, $SD=1.98$) en groep O ($M=4.2$, $SD=1.68$); $t(54) = 2.08$, $p<0.05$. Hierdie vraag wat deel uitmaak van die inlewingsvrae lui soos volg: “Die toneel het my emosioneel beïnvloed.” Groep A het gemiddeld genoem dat hulle gedeeltelik nie saamstem nie waar groep O gemiddeld neutraal gevoel het hieroor. Dus kan aangevoer word dat groep O meer emosioneel beïnvloed gevoel het deur die toneel as groep A, of ten minste minder verskil van die stelling. 'n Moontlike rede hiervoor is dat die siende gehoor die toneel meer komies gevind het en dus nie emosioneel daarby betrokke gevoel het nie. Groep O aan die ander kant, kon nie al die komiese elemente van die toneel waarneem nie en dus het hulle dit nie so komies gevind nie, wat die meer neutrale respons tot gevolg gehad het. As sodanig kan daar dus nie noodwendig afgelei word dat groep O meer inlewing bereik het nie.

Vraag 10: Die resultate wys 'n beduidende verskil tussen groep A ($M=6.12$, $SD=1.20$) en groep O ($M=4.48$, $SD=1.89$); $t(54) = 3.95$, $p<0.05$. Hierdie vraag is 'n realiteitsvraag. Die respondente is gevra of die gebeure in die werklike lewe kan plaasvind. Vir groep A, wat gemiddeld genoem het dat hulle met die stelling saamstem, is die toneel dus meer realisties. Groep O het 'n meer neutrale respons gegee en het gevoel dat die gebeure nie noodwendig werklik kon gebeur nie. Vorige navorsing oor inlewing (Green, 2004) het bewys dat gehore situasies en storiewêrelde as meer realisties beskou indien hulle meer inlewing beleef het in die storiewêreld. Daar kan dus hieruit afgelei word dat groep A in hierdie opsig meer inlewing as groep O bereik het en dat die weglating van verskeie *mise-en-shot* elemente, ten opsigte van die posisionering van die gehoor soos in hoofstuk 4 uitgewys is, wel die gehoor beïnvloed het.

5.2.2 Toneel 2

In toneel 2 was daar slegs een vraag wat statisties beduidende resultate gelewer het. Weereens is dit vraag 10 wat 'n verskil aandui tussen groep A ($M=5.96$, $SD=0.91$) en groep O ($M=5.3$, $SD=1.41$); $t(54) = 1.94$, $p<0.05$. In hierdie geval het groep A weer gesê dat hulle die toneel as meer realisties ervaar het in vergelyking met groep O.

Wanneer daar gekyk word na die totale inlewing wat die groepe bereik het, kan daar 'n klein verskil gesien word, maar hierdie verskil is nie statisties beduidend nie. Die totale getalle lyk soos volg:



Grafiek 2 - Totale inlewing bereik

Uit hierdie resultate kan gesien word dat alhoewel die verskil tussen die groepe nie beduidend is nie, daar wel 'n klein verskil is tussen die groep wat toegang tot alle kanale gehad het en die groep wat slegs toegang tot die ouditiwe kanaal gehad het. Wat verder interessant is van die resultate is dat die verskil tussen toneel een se twee groepe groter is as die verskil in toneel twee. Daar kan dus aanvaar word dat die hoeveelheid dialoog en OB wel die inlewing van die gehoor in 'n mindere mate beïnvloed. Dit is dus moontlik dat die gehore weens die baie aksie en die min OB nie so baie inlewing soos die eerste toneel se gehore bereik het nie.

In samevatting is daar dus oor die algemeen min statisties beduidende verskille tussen groep A en groep O. Die verskille wat wel na vore kom in terme van die realiteitsvrae kan toegekryf word daaraan dat gehore wat meer inlewing in die film bereik die gebeure as meer realisties beskou. Die resultate dui aan dat inlewing in 'n mindere mate wel deur die afwesigheid van *mise-en-shot* elemente beïnvloed word⁸. Die analise van die kwalitatiewe vrae sal egter meer insig bied oor die aard van die verskille tussen die twee groepe.

⁸ Hierdie verskil wat uitgewys is tussen die twee groepe mag ook dalk wees as gevolg van die kunsmatige situasie waaraan groep O blootgestel is. Hulle is nie gewoon daaraan om OB te gebruik nie. Hierdie bevinding sal ook op 'n blinde gehoor getoets moet word.

5.3 VEREENSELWIGING MET KARAKTERS

5.3.1 Toneel 1

Die derde hipotese is getoets deur vrae 11-15 en vrae 20-23 van die vraelys. Vraag 11-15 is ook op die Likert-skaal gemerk. Vraag 11 en 12 vra dieselfde vraag oor Stu en dan oor Alan. Die verskille in die response van die groepe moet met mekaar vergelyk word ten einde te bepaal met watter karakter die gehoor meer vereenselwig het. Wat egter ook hier in gedagte gehou moet word, is dat daar uit die analise van die toneel geblyk het dat daar in twee gevalle veral gebruik gemaak is van *mise-en-shot* elemente om die gehoor in 'n sekere posisie te plaas en derhalwe 'n bepaalde perspektief op die gebeure te gee. Hierdie twee dele is eerstens die gedeelte waar Stu wakker word en die kamera voor hom opgestel is om uit te beeld hoe verwarre sy beeld van sy omgewing is omdat hy so sleg voel. In vergelyking met die gedeelte net daarna waar Alan wakker word, is Stu se gedeelte baie meer persoonlik as waar Alan op 'n afstand gewys word en daar nie van ongewone kamerahoeke gebruik gemaak word nie. Vergelyk stilskote hieronder:



Illustrasie 21 - Stu word wakker



Illustrasie 22 - Alan word wakker

Die tweede gedeelte waar daar weer gebruik gemaak word van ongewone kamerahoeke is waar Alan in die badkamer inloop. Hy is geensins bewus van die tier langs hom nie, en daar word op hierdie manier aan die gehoor gewys dat hy ook nie baie goed voel nie.



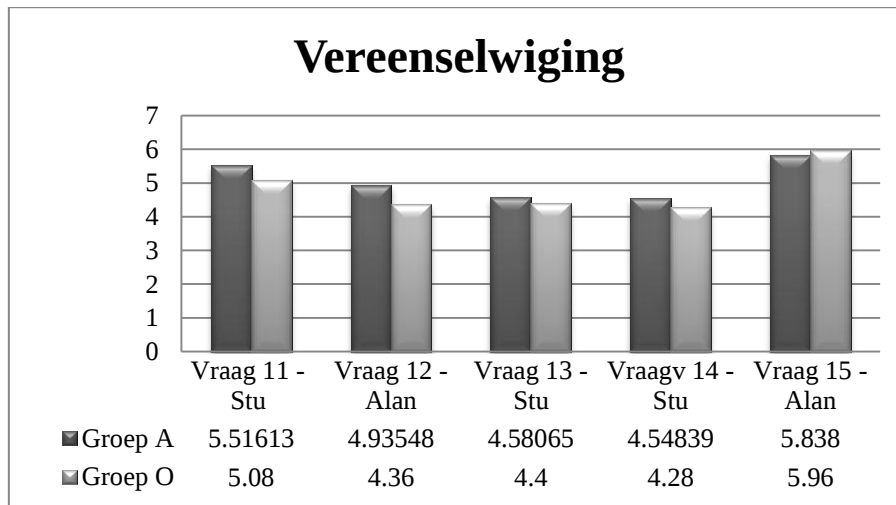
Illustrasie 23 - Alan in badkamer – tier agter hom



Illustrasie 24 - Alan kyk na die tier

Daar kan dus verwag word dat, indien hierdie *mise-en-shot* elemente wel 'n impak op vereenselwiging het, die gehoor in die eerste plek meer met Stu sal vereenselwig as met Alan wanneer hulle wakker word. Tweedens word daar ook verwag dat die gehoor met Alan sal

vereenselwig wanneer hy in die badkamer inloop. Die gemiddelde vir vraag 11 tot 15 word hieronder uiteengesit:



Grafiek 3 - Vereenselwiging: Toneel 1

Uit die grafiek kan daar gesien word dat daar baie klein verskille tussen groep A ($M=25.41$, $SD=5.62$) en groep O ($M=24.08$, $SD=3.68$); $t(54) = 1.02$, $p = 0.31$ is. Oor die algemeen het groep A effens meer as groep O met die karakters vereenselwig, behalwe vir vraag 15 waar dit omgekeerd is. Soos reeds genoem, moet vraag 11 en 12 in die eerste plek met mekaar vergelyk word. Beide die groepe het gemiddeld meer met Stu identifiseer as met Alan vir die gedeelte waar hulle wakker word. Uit hierdie vergelyking kan daar dus gesien word dat hierdie kamerahoek wel die gehoor meer met Stu laat vereenselwig het as met Alan, en dat hierdie vereenselwiging ook vir groep O dieselfde was. Vir hierdie vraag kan aanvaar word dat die *mise-en-shot* elemente wat gebruik word oorgedra word in die OB en dat dit die gehoor in staat stel om meer met een karakter te vereenselwig as met die ander. Uit die analise in hoofstuk 4 kan daar gesien word dat daar in die OB van die gedeeltes waar hulle wakker word meer en ook meer persoonlike inligting gegee word oor Stu as oor Alan en dat dit die gehoor in staat gestel het om meer met Stu te vereenselwig as met Alan.

Die volgende twee vrae (vraag 13 en 14) was meer gefokus op Stu, maar dit is algemener vrae. Daar is baie min verskil tussen die twee groepe vir hierdie vrae en verder was die gemiddelde respons baie naby aan neutraal. Die rede hiervoor is moontlik dat die film 'n komedie is en dat dit wat met die karakters gebeur nie regtig simpatie by die gehoor uitlok nie.

Wanneer vraag 12 en 15 se resultate vergelyk word, is die respons vir vraag 15 hoër as vir vraag 12. By implikasie het die gehore oor die algemeen meer met Alan vereenselwig toe hy

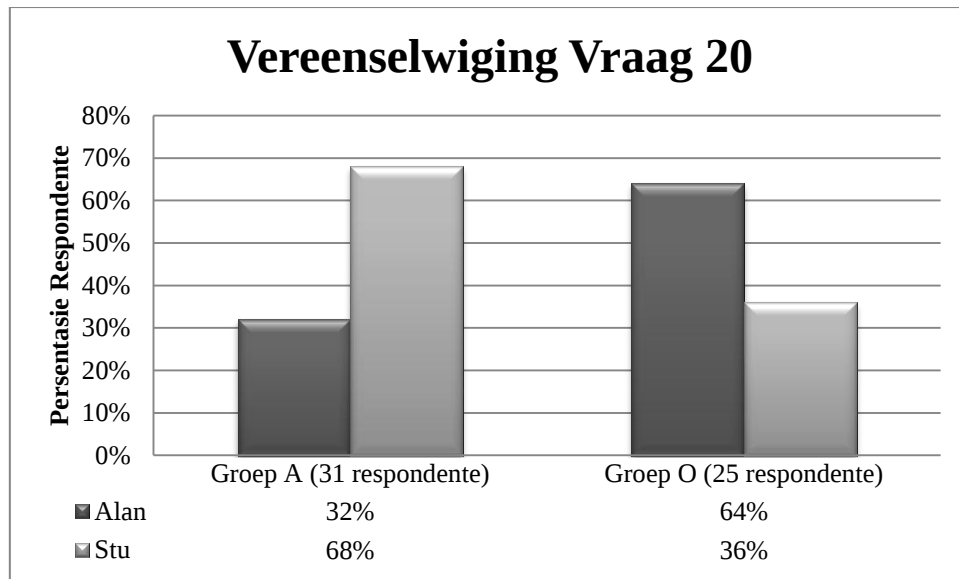
in die badkamer ingegaan het as met Stu, toe hy wakker geword het. Wat opvallend is, is dat groep O se response op vraag 15 hoër is as groep A s'n. Dus het groep O meer met Alan vereenselwig as groep A. Die OB van die toneel in hierdie geval het die gehoor in staat gestel om sy perspektief te ervaar. Die *mise-en-shot* elemente is in hierdie gedeelte nie in die OB verdiskonteer nie en alhoewel daar van kamerahoeke gebruik gemaak is om die gehoor met Alan te laat vereenselwig, is daar een kamerahoeke wat die siende gehoor van hierdie perspektief verwyder en hulle in die posisie van die buitestaander plaas.



Illustrasie 25 - Alan van agter in die badkamer gesien

Dit blyk dus hieruit dat die OB gehoor in staat was om met die karakter te vereenselwig deur dit wat die OB gebied het, maar dat die kamerahoeke wel die siende gehoor beïnvloed het deur hulle minder te laat vereenselwig deurdat die kamerahoeke hulle van die perspektief van die karakter verwyder het.

Vraag 20 en 21, wat ook deel uitmaak van die vereenselwigingsvrae van die toneel, is nie op die skaal gemerk nie, maar die respondente is gevra om by vraag 20 'n keuse te maak tussen A: Alan en B: Stu: "Wie dink jy het die grootste babbelas?". In vraag 21 is hulle gevra om hierdie keuse te verduidelik: "Hoekom sê jy so?" Daar moes meer kwalitatief met hierdie resultate omgegaan word. Die resultate vir vraag 20 is soos volg:



Grafiek 4 - Vereenselwiging: Vraag 20

Daar kan gesien word dat die meeste respondente in groep A vir Stu geselekteer het, en dat die resultate andersom was vir groep O. Vraag 20 en 21 is gevra na aanleiding van die ongewone kamerahoeke wat deur die filmmaker gebruik is in die skoot waar Stu net wakker word om die gevoel wat Stu ervaar uit te beeld. Dit is dus duidelik dat die gehoor wat toegang tot hierdie ervaring gehad het wel in meer gevalle met Stu vereenselwig het, en hom dus ook beskou as die karakter met die grootste babbelas. Om hierdie verskil verder te ondersoek, is daar ook gekyk na die manier hoe respondente hulle keuses van wie die grootste babbelas het verduidelik het.

Groep A Keuse A "Alan"	
Alan when he went to the bathroom, he didn't even notice that he was half naked and he was pee-ing on the floor.	
When they stood up he nearly fell and he always do stupid things like when he answered the phone when Phil was trying to call their friend.	
Due to the fact that he couldn't even notice that there was a tiger in the bathroom, he was practically sleepwalking .	
Alan, he couldn't even realize there was a tiger in the bathroom at first glance.	
I say so because he was still not in a normal state and he was doing funny things like walking around naked and couldn't see the tiger very well.	
Because he did not recognise the tiger in the bathroom. I mean anyone could have noticed in the first grawl.	
Because when he woke up he was still drunk and fell down and even in the loo it took him some few seconds to notice that there was a tiger there.	
Onverstaanbare antwoorde (3)	
Groep A Keuse B "Stu"	
He felt numb and very exhausted.	
Because it took time for him to get to understand whats going on in the house and he hardly noticed that he lost his tooth.	
He looks tired and more confused that the others. Plus he had his tooth removed so he is in pain at the	

same time.
Because he didn't even know what is going on with his teeth.
He seems as the one who is more confused about what happened.
Because he has the missing tooth.
Because he cannot even stand for long.
Because he was sleeping on the floor and lost a tooth wondering what really happened to him last night.
Because he even lost a tooth and he doesn't know how and his body is paining, he tried to stand and fell on a burning sofa but he sat there.
Because he said that he has a strong headache and he also couldn't feel if he lost a tooth unless Phil had told him.
The camera was shaking as if he is the one who sees everything spinning .
He did not even feel that his tooth was broken.
He broke his tooth.
Even when they woke up he could not feel he lost a tooth. He couldn't even walk properly.
Because he does not remember how he lost his tooth or what happened which led to him loosing his tooth.
He couldn't walk properly and he was somewhat dizzy.
Because he has lost his tooth without any memory.
He was still tipsy after the party.
He lost his tooth and he said that his body is in pain and he is so emotional and seems like he can't control it.
He asked what's going on and he also lost a tooth which shows that he really have a bigger hangover.
Because he was too tired and couldn't think straight.
Groep O Keuse A "Alan"
Because he had a blurry vision when he woke up and couldn't stand up straight .
His mind were playing games.
He couldn't even find his pants.
Because he is the one that discovered that there was a tiger in the bathroom while there is none.
He had blurry vision when going to the bathroom and he peed all over the floor and he was not wearing pants.
Because he started imagining the things that doesn't exist.
He even peed on the floor.
I think Alan has the biggest hangover because he went to the bathroom and peed on the floor .
He was peeing all over the floor and he was half naked.
He couldn't even see where the toilet is, he peed all over the toilet without even noticing.
Because he was not wearing his pants and lying on the floor.
Because he thinks there is a tiger in the bathroom and again he was not wearing pants.
He didn't have any pants on.
Onverstaanbare antwoorden (3)
Groep O Keuse B "Stu"
He broke the classes and he lied down on the floor.
Because he slept on the floor.
Because he doesn't remember a thing and he even lost his tooth.
He was lying on the floor first when everything began .
Because in the morning he was on the floor, then he woke up and pick up his glasses.
When he looked at his reflection he had to ask Phil if he is missing a tooth thinking his eyes are lying

to him.
Because he lost a tooth so he did a lot of stunts when he was drunk.
Because his glasses were off.
He was lost in the room and his phone was just ringing.

Tabel 18 - Vereenselwiging: Vraag 21

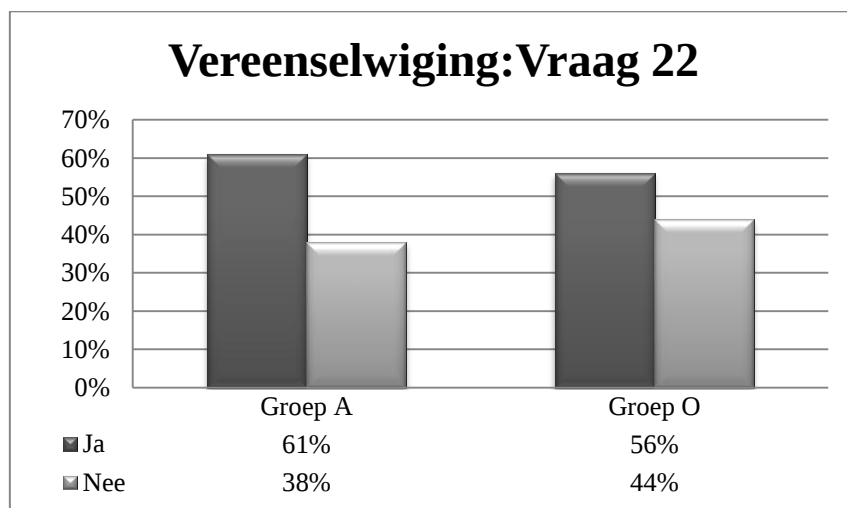
In groep A waar die meeste respondente vir Stu geselekteer het, het die meeste respondente die tand as rede gegee: 14 van die respondente wat Stu geselekteer het, het gesê dat hy die grootste babbelas gehad het omdat hy sy tand verloor het. Wat egter verder interessant is, is dat die meeste van die respondente wat die tand as rede aangevoer het, nie net die uit tand alleenlik geïdentifiseer het nie, maar dat hulle dit saam met ander interpretasies genoem het soos byvoorbeeld: “He looks tired and more confused than the others. Plus he had his tooth removed so he is in pain at the same time.” Verder het respondente in groep A ook baie ander redes aangevoer. Daar word baie subjektiewe interpretasies gegee wat beïnvloed word deur die *mise-en-shot* van die toneel soos die melding wat daar gemaak is van die manier hoe hy voel, byvoorbeeld: “He is confused”, “He felt numb and exhausted.” Nog twee respondente het die volgende stellings gemaak: “The camera was shaking as if he is the one who sees everything spinning.” En: “He could not walk properly and was somewhat dizzy.” Hierdie response dui aan dat respondente subjektiewe afleidings gemaak het wat toon dat hulle met die karakter vereenselwig het weens die gebruik van *mise-en-shot* elemente. Die respondente in groep A wat Alan geselekteer het, het die tier as verduideliking gegee.

Vir groep O was die tand ook ’n populêre rede om Stu te selekteer, sowel as die feit dat hy op die vloer gelê het. Die respondente wat Alan in groep O geselekteer het, het gesê dat hy op die vloer urineer het, en het dit as mees algemene rede aangevoer.

Daar kan dus gesien word dat daar minstens twee spesifieke gebeure was wat in hierdie vraag van belang was. Eerstens, Stu se tand wat weg is en tweedens, Alan wat in die badkamer was saam met die tier. Wat interessant is van hierdie verduidelikings, is dat alhoewel die meeste van die respondente in groep A Stu se verlore tand as rede gee vir hulle keuse, dit nie inligting is wat net vir die siende gehoor beskikbaar is nie, tog het net 3 respondente in groep O dit as verduideliking gegee. Die keuse van groep O kan nie toegeskryf word aan inligting wat van die blinde gehoor weerhou is nie. Verder was die insident in die badkamer ook aan albei gehore beskikbaar en kan die keuse van groep A ook nie toegeskryf word aan inligting wat nie beskikbaar is nie.

Wat wel afgelei kan word, is dat die gebeurtenis in die badkamer vir die OB gehoor 'n groter impak gemaak het as vir die siende gehoor. Daar was iets in die visuele inligting wat weergegee is wat die siende gehoor laat glo het dat Stu die groter babbelas het. Soos wat daar in die analise van hierdie toneel bespreek is, is daar in die toneel ongewone kamerahoeke gebruik om spesifiek die gevoel van babbelas aan die gehoor te wys. Daar kan dus aanvaar word dat hierdie hoeke 'n impak op die siende gehoor gehad het en dat die OB gehoor hierby uitgesluit is. Wat verder hierdie afleiding staaf, is die spesifieke verwysing na kamerawerk deur een van groep A se respondente. Uit hierdie verduidelikings is dit duidelik dat hierdie kamerategniek wel iets van hierdie gevoel by die gehoor tuisgebring het.

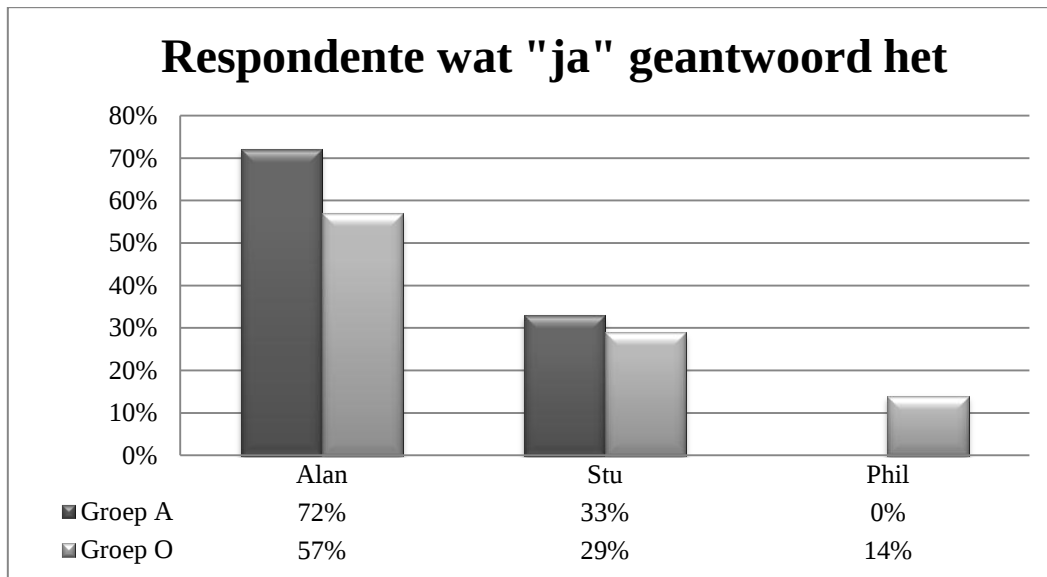
Vraag 22: “Sou jy sê dat jou eerste indrukke van die hotelkamer soortgelyk is aan die van een van die karakters en indien dit is, watter een?” en 23: “Hoekom sê jy so?” in toneel 1 se vraelys is ook vereenselwigingsvrae. Soos in die analise van die toneel uitgewys, word spesifieke kamerahoeke en bewegings gebruik (veral in die begin van die toneel) om die perspektief van karakters wat op die vloer lê en wakker word uit te beeld. Aangesien Stu die eerste karakter is wat wakker word en daar gefokus word op hom is die verwagting dat die gehoor met hom sal vereenselwig in hierdie vraag. Daar is egter eerstens gekyk of respondente se eerste indrukke wel dieselfde is as een van die karakters s'n. Respondente het soos volg geantwoord:



Grafiek 5 - Vereenselwiging: Vraag 20

Uit die tabel is dit duidelik dat die meeste respondente in groep A en O wel uitgewys het dat hulle eerste indrukke dieselfde was as een van die karakters s'n, alhoewel daar 'n groter persentasie-verskil tussen die twee opsies in groep A en groep B is. In hierdie opsig was een groep nie meer in staat om met die karakters te vereenselwig as 'n ander groep nie. Om 'n

uitspraak hieroor te kan maak, moet daar egter ook gekyk word met wie die respondente vereenselwig het en wat hulle redes daarvoor was.



Grafiek 6 - Respondente antwoord (ja)

Van die respondente in groep A het 72% van die wat ja geantwoord het, gesê dat dit dieselfde as Alan se indrukke was, en 33% het gesê dat dit soos Stu s'n was. In groep O het 57% van die wat ja geantwoord het Alan identifiseer, 29 % vir Stu en 14% vir Phil.

Vir die respondente wat Stu gekies het, het groep A oor die algemeen beter gestruktureerde redes vir hulle antwoorde gegee en daar kan uit hulle response gesien word dat hulle meer subjektief was in hulle verduidelikings in vergelyking met die response van groep O.

Uit die respondente wat Alan selekteer het, het die meerderheid in groep A genoem dat Alan net so onnet en deurmekaar is soos die kamer. Weereens het die respondente van groep A meer persoonlike antwoorde gegee, waar die antwoorde in groep O meer algemeen was. Byvoorbeeld: In groep A het die respondente elke keer verwys na Alan as persoon: "Alan was messy, did not have his pants on and he was also confused." In groep O het hulle na meer algemene aspekte verwys soos "A man with a beard are said to be untidy." Uit hierdie verduidelikings kan daar gesien word dat groep A meer vereenselwig het met die karakters oor die algemeen, ongeag van watter een hulle selekteer het en dat die respondente van groep O meer algemene antwoorde vanuit 'n meer gedistansieerde oogpunt gegee het.

Groep A Keuse “Stu”
Because it seems like he cares less about what's happening around him.
He lost his tooth.
Because he looked shocked while the other guys were shocked but calm.
This is because Stu is much more conservative than the rest, the other two are more out-going and crazier.
Because the room is messed up also he is messed up.
The character is so mixed and messed up he can't even remember what happened the day before.
He didn't understand what happened the previous night and how the room could get so disorganised.
Groep A Keuse “Alan”
Alan's first impression is unstable. He appears with no pants on and is not convincing.
Because Alan was a mess.
He was wondering what happened when he went to the bathroom.
This is because he seems untidy and he had no trousers on.
Because he was half naked with no pants, it shows that he was the one messing up the room.
Alan was walking around the house naked and he didn't mind, then when he went to the bathroom he peed on the floor.
Because Alan woke up with no pants on and his hair was messy therefore he's kind of similar to the state of the room.
Because his life is really mixed up.
He looks like the kind of person who would make a complete mess when drunk.
His pants were missing and this tells you how disorganised the room was.
He looks like a mess and is not surprised at the state of the room.
Alan was messy, did not have his pants on and he was also confused.
Groep O Keuse “Stu”
Because he lost his tooth.
Because the state of the room are not good and Stu was just like the state because is when he was sleeping on the floor.
The first impression of the state of the room is similar to Stu's character because he is not concerned about the way things are. He wants to be involved in every mess.
Groep O Keuse “Alan”
He has a beard (untidiness) he has half naked (showing things are missing like the missing bed).
He is just disorganised just like the room itself. It is untidy and just not comfortable.
He seems negligent he was not wearing pants peed over the floor (untidiness).
Alan was so drunk he even thought there was a tiger in the bathroom.
He is not organised and so is the room.
It is because he was not wearing pants.
A man with a beard are said to be untidy.
Because he was walking around with no pants.
Groep O Keuse “Phil”
Because he was not in a good condition.
He is ignorant and doesn't care for others.

Tabel 19 - Vereenselwiging: Vraag 23

Soos reeds genoem is, daar minstens twee dele in hierdie toneel wat dominant was ten opsigte van die vereenselwigingsvrae, naamlik waar Stu wakker word en waar Alan in die badkamer

ingaan waar daar 'n tier is. In die eerste geval waar Stu wakker word, het groep A meer vereenselwig met die karakter. Daar is baie aandag op die tweede deel gevestig omdat dit 'n meer ongewone en skokkende situasie was, maar wat duidelik is uit die response van die respondente is dat groep A oor die algemeen meer subjektiewe en persoonlik response gegee het, waar dit by groep O grotendeels ontbreek het, wat daarop dui dat groep A wel in staat was om meer met die karakters te vereenselwig as groep O.

Samevattend kan daar in toneel 1 gesien word dat daar nie statisties beduidende verskille was in die algemene vereenselwiging met karakters nie, maar dat daar wel belangrike verskille was tussen die response van respondente. Die belangrikste verskil was die aanwesigheid van meer subjektiewe response by groep A, wat dui op meer vereenselwiging met karakters vir hierdie groep. Verder was die OB-gehoor oor die algemeen in staat om ook met karakters te vereenselwig deur die toegang tot OB, maar hulle was nie in staat om hulself te distansieer wanneer dit vir die siende gehoor moontlik was nie.

Die bespreking het bevestig dat die weglating van *mise-en-shot* elemente wel 'n impak het op die manier waarop gehore met karakters vereenselwig en dat die siende gehoor beter in staat was om die gevoel wat die filmmaker probeer tuisbring, te identifiseer.

5.3.2 Toneel 2

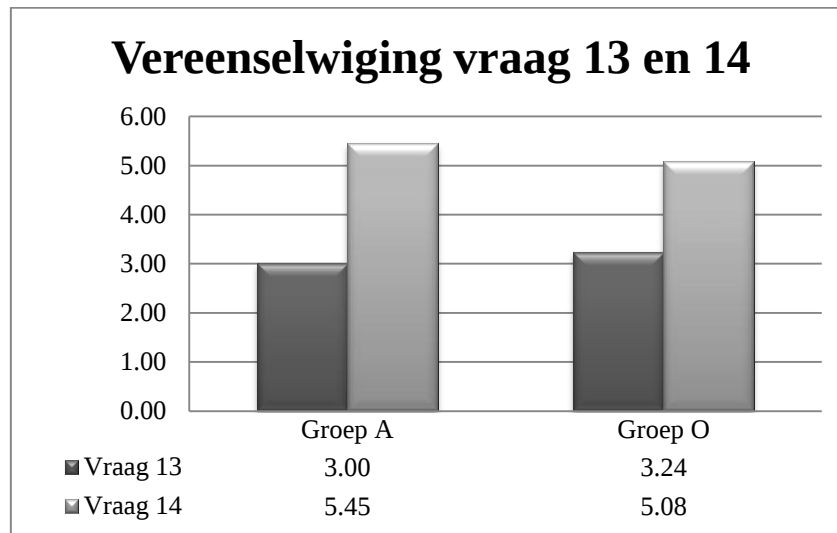
Vir die tweede toneel word hipotese drie getoets deur vrae 11-14 op die sewe punt skaal te vergelyk. Vrae 11 en 12 handel oor spesifiek Stu. Die vrae is so geformuleer omdat Stu die karakter is wat in hierdie toneel bewus word van iets wat hy die vorige aand gedoen het wat hy glad nie moes doen nie, en wat verder heeltemal buite sy karakter is. Hy het met 'n ontkleedanseres getrou.

Daar was geen beduidende verskille in die reaksie op vraag 11 tussen groep A ($M = 6.12$, $SD = 0.76$) en groep O ($M = 6.04$, $SD = 1.13$) nie, $t(54) = 0.34$; $p = 0.72$. Ook vir vraag 12 was daar nie beduidende verskille tussen groep A ($M = 5.77$, $SD = 1.45$) en groep O ($M = 5.6$, $SD = 1.15$) $t(54) = 0.37$; $p = 0.70$ nie. Hieruit kan dus gesien word dat beide die groepe met die karakter vereenselwig het aangesien die gemiddelde respons hoog was en daar nie noemenswaardige verskille was tussen die groepe se response nie.

Vraag 13 en 14 is nie gerig op 'n spesifieke karakter nie, maar op vereenselwiging met al die karakters. In hierdie toneel word die *mise-en-shot* elemente gebruik om die gehoor in dieselfde posisie as die karakters te plaas. Dit stel die gehoor in staat om die toneel te ervaar

soos wat die karakters dit ervaar. Vir vraag 13 is daar nie beduidende verskille tussen groep A ($M=3.0$, $SD=2.03$) en groep O ($M=3.24$, $SD=1.73$), $t(54) = 0.46$; $p=0.64$) nie. Met vraag 14 was daar ook nie 'n beduidende verskil nie: groep A ($M=5.45$, $SD=3.40$), groep O ($M=5.08$, $SD=3.01$) $t(54)=0.52$; $p=0.31$.

Wat van belang is, is die verskil van die twee groepe tussen die resultate van vraag 13 en 14. Die gemiddelde response word hieronder uiteengesit.



Grafiek 7 - Vereenselwiging: Vraag 13 & 14

Alhoewel albei vrae met vereenselwiging te make het, is hierdie vrae verskillend verwoord. Vraag 13 lui: “Terwyl hulle weggejaag het, het ek gevoel of ek saam met hulle in die kar was.” Vraag 14 vra: “Ek het ’n goeie idee gehad van hoe almal gevoel het terwyl hulle weggejaag het”. Dit is moontlik dat ten spyte van die filmmaker se poging om die gehoor so te posisioneer dat hulle deel voel van die aksie soos wat dit van binne in die kar ervaar word die gehoor dit nie so ervaar het nie, maar dat hulle tog in staat was om met die karakters te vereenselwig soos wat dit duidelik is in die gemiddelde respons op vraag 14.

In die geheel was daar nie vir toneel 2 statisties beduidende verskille tussen groep A en O was nie. Verder is daar ’n verskil uitgewys tussen die response vir vraag 13 en 14 vir beide groepe, wat uitwys dat hulle nie gevoel het of hulle saam met die karakters in die motor geposisioneer was nie, maar dat hulle tog wel met die karakters vereenselwig het.

5.3.3 Samevatting

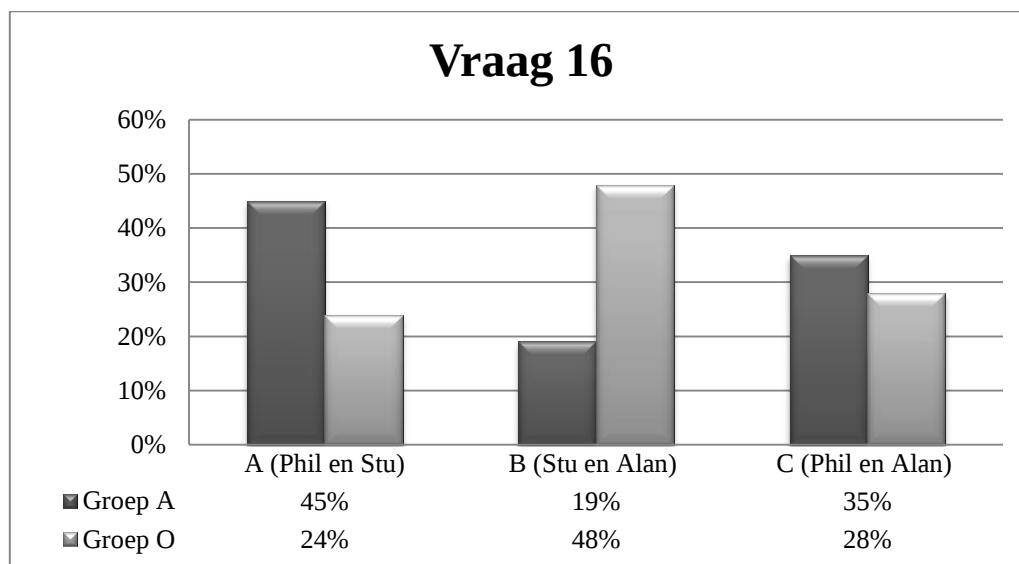
Daar is verskeie afleidings gemaak in hierdie twee tonele afsonderlik ten opsigte van vereenselwiging met karakters. Indien hierdie twee tonele met mekaar vergelyk word, kan

daar gesien word dat die hoeveelheid dialoog en aksie wel 'n impak op die response gehad het. Oor die algemeen behoort die tipe tonele en ook die tipe genre van die film dus waarskynlik ook 'n impak te hê op die manier waarop die gehoor met die karakters vereenselwig.

5.4 BEGRIP

5.4.1 Toneel 1

Vir die toets van hipotese vier sal daar gekyk word na vrae 16-18. Hierdie vrae is almal kwalitatief van aard. Vraag 16 en 17 is begripsvrae wat direk gekoppel kan word aan die *mise-en-shot* elemente van die toneel. Daar moet in gedagte gehou word dat respondente geensins die film as geheel gesien het nie en dat hulle dus alle afleidings moet maak na aanleiding van die toneel wat hulle sien. In die analise is daar bespreek hoedat die filmmaker Phil en Stu se hegte verhouding uitbeeld deur kamerahoeke. Hulle word telkens naby mekaar geplaas en alleen in die raam posisioneer. Die gehoor behoort dus te kon aflei uit hierdie kamerahoeke dat hulle 'n hegte verhouding het sonder dat hulle die res van die film gesien het. Die response op vraag 16 lyk soos volg:



Grafiek 8 - Begrip: Vraag 16

Daar kan hieruit gesien word dat die meeste respondente van groep A wel kon identifiseer dat Stu en Phil 'n hegte verhouding het. In groep O was die response meer versprei. Die meerderheid respondente het aangedui dat Phil en Alan 'n hegte verhouding het. Die redes wat respondente vir hulle keuses aangevoer het, word hieronder uiteengesit:

Groep A Keuse A (Stu en Phil)
It is because they seem to understand each other much better.
Because they had the same interest and hobbies if we look back to the scene they both liked to drink alcohol and they were big friends too.
Because even though Alan was present in the room, Stu kept asking Phil what was going on, its like Alan and Stu aren't close judging from that scene.
Because they looked mature and a bit responsible.
They caught up about what axactly happened last night.
Alan has a mind of his own. He is always in his own fantasy world, but nevertheless they all seem like a tight pack.
Stu talked to him on how he felt.
Because they were always depicted together and because they were always calm when Alan was furious also because they get along.
It seemed that they understand each other more during their communication.
Because Stu always agrees with Phil's opinions. Like when they said they have to calm down to study the situation, always to carry the baby with them, because there was a tiger in the room.
After Stu realized his tooth was missing he asked Phil, that tells that Stu and Phil are close friends.
They are 2 people who certainly like going out for party and they seem to share the same ideas.
They are closer friends because you can see they understand each other and Phil knew Stu's wife.
Groep O Keuse A (Stu en Phil)
In the scene Alan warned them that there is a tiger in the bathroombut they did not believe him from the get go, shows they don't trust his opinion.
Because they helped each other.
Because they never took Alan into consideration.
From their conversation you can pick up the closeness.
Because Stu and Phil didn't believe Alan when he said he saw the tiger in the bathroom. But when Phil went to check it Stu believed him.
Because they hang together a lot.
I think Phil and Stu are closer friends because after Alan went to the bathroom and found a tiger on the floor they didn't take him seriously. They laughed at him and confirmed that there is a tiger in the bathroom by checking for themselves.
Groep A Keuse B (Stu en Alan)
It seems that they are best friends.
Stu is the one who askes Alan what really happened last night.
Because the other guy he is not caring and Stu and Alan they care even they are concern of what happened the night before.
Stu and Alan seem to be the ones who think alike and seem to be the ones who are having the hangover more than Phil.
Because they usually take each other to tell the new happenings that they come across.
They are close in the scene and they get along very well.
Groep O Keuse B (Stu en Alan)
Alan is the one who called Stu.
Because they are the ones mostly asked about in the questionnaire.
Because Alan after going into the batroom he told Stu first about the tiger in the bathroom.
Because when Alan realise something he always start to tell Stu.
They call each other buddy which is a refecction of a close friendship.
Stu and Alan seem to have a bond meaning they seem closer to each other.
Stu talks to Alan like someone he had known for ages.

Because they gave each other advice.
They're closer friends because Stu told Alan that there was a tiger in the bathroom, so they run together to see the tiger.
They understand each other better and the way they talk shows the strength of their friendship. The language that they use towards each other shows that they spent a lot of the time together.
Because he was the one who was checking the tiger and contributed a lot.
Groep A Keuse C (Phil en Alan)
They seem to be similar in doing crazy things and they believe by seeing.
The first person Alan called after seeing the tiger was Phil thus this indicates that they are friends.
They tried to understand each other after they seemed closer than Stu.
Because they seem to come a long way because they can make jokes about each other since they know what will piss the other off.
Because they have been having a close communication during the scene.
When Alan saw the tiger the first person he told was Phil.
While I was watching I was wondering what would happen next and what happened last night.
He asked him to go and check the tiger in the bathroom but he didn't choose Stu which shows they Phil and Alan are closer.
Because Phil and Alan think alike and they do not care about what is happening around them.
Because they were always speaking together.
Alan seems to communicate more with Phil. And Phil is the one who keeps reminding Alan to put on some pants.
Groep O Keuse C (Alan en Phil)
By the time Alan went to the bathroom seen the tiger he ran quickly and Phil was still lying down then he promised to go check for him if there is really a tiger there.
Alan went to the toilet to check what was Phil really talking about when he claims that there is a tiger in the toilet so that can be a sign that they could have been very close and stood up for each other.
They behave in such a way that one would think they have a lot in common, that's how they can go about doing things. Adhering to somewhat conditions. They seem to want to help each other out every time everything untangles.
Phil was the one who wanted to check what was going on in the bathroom to help calm his friend.
Because Phil knows when Alan is frightened.
Because when Alan said that there was an animal in the bathroom Phil went to check it out.
Because Alan went to Phil first to inform him about the tiger.

Tabel 20 - Begrip: Vraag 17

In groep A het die meeste respondente (6) wat opsie A (Phil en Stu) geselekteer het, die gesprek wat hulle voer of die manier waarop hulle kommunikeer as rede gegee. Verder het nog 3 respondente genoem dat hulle 'n hegte vriendskap het omdat hulle vir Alan uitsluit of ignoreer of hulle het na sy andersheid verwys. Hierdie redes hou verband met die *mise-en-shot* elemente van die toneel. Uit die analise kan daar gesien word dat Phil en Stu telkens langs mekaar in een raam geplaas word. Die kamerahoek sluit nie vir Alan in nie en daar word weggesny van Phil en Stu om Alan te verfilm. Een respondent het selfs gesê: "Because they were always depicted together...". Dus meld hy/sy eksplisiet hulle naby plasing aan mekaar as rede. Uit die ander response wat hulle kommunikasie of gesprek as rede aanvoer, kan ook gesien word dat hulle nie net die feit dat hulle met mekaar praat as 'n belangrike

teken hiervan ag nie, maar dat dit oor meer as net die gesprek gaan, dus ook die manier waarop hierdie gesprek uitgebeeld word. Byvoorbeeld: “It seemed that they understand each other more during their communication.” Dus kan daar afgelei word dat die *mise-en-scène* sowel as *mise-en-shot* elemente in hierdie toneel ’n groot rol gespeel het in die manier hoe die gehoor hulle verhouding verstaan het en die afleidings wat hulle oor die toneel gemaak het.

Wat groep O betref, is die redes vir die keuse van opsie A meer versprei. Daar is ook een respondent wat die gesprek as rede aangevoer het, maar twee respondente het genoem dat beide karakters nie vir Alan geglo het toe hy gesê dat daar ’n tier in die badkamer is nie. Daar is ook verskeie ander redes vir die keuses gegee. Een respondent het genoem dat Stu en Phil nie vir Alan in ag neem nie. Hierdie redes sluit aan by groep A se response wat sê dat hulle vir Alan uitsluit of ignoreer. Dus kan daar aanvaar word dat minstens vier respondente dieselfde afleidings uit die toneel kon maak as wat die siende gehoor gemaak het. Die meerderheid van groep O het egter opsie C geselekteer. Die mees algemene rede wat hulle vir die keuse aangevoer het, was dat Alan eerste vir Phil van die tier in die badkamer gesê het en dat hy gaan kyk het of daar regtig ’n tier is.

Uit die respondente se response kan daar dus gesien word dat die inligting wat deur die *mise-en-shot* elemente oorgedra word wel van belang is en dat dit wel ’n impak het op hoe die gehoor die toneel verstaan. Verder het die siende gehoor oor die algemeen die vraag beter verstaan, maar daar was wel respondente in groep O wat dieselfde afleiding kon maak.

Vraag 18 is ook deel van die begripsvrae. Hierdie vraag was meer algemeen en daar is nie vooraf vir die respondente gevra om ’n keuse uit te oefen nie. Die doel van die vraag is om te bepaal of die gehoor kan afleidings maak oor wat die vorige aand met die karakters gebeur het, met geen ander inligting as die toneel nie. Die response word hieronder weergegee:

Groep A (32)	
Hulle was dronk.	5
Hulle het dwelms gebruik.	2
Hulle het ’n partytjie gehou of bygewoon.	10
Hulle het gedrink of baie gedrink.	5
Hulle het gedrink en partytjie gehou.	8
Onverstaanbare antwoord	1
Groep O (32)	
Hulle was dronk.	10
Hulle het partytjie gehou en dwelms gebruik.	1
Hulle het ’n partytjie gehou.	4
Daar was net mans in die kamer.	1
Hulle moes hulself teen die tier beskerm.	1

Die tier het die plek verwoes.	1
Hulle het babbelas gehad en kon nie die plek opruim nie.	1
Onverstaanbare antwoord of geen antwoord.	7

Tabel 21 - Begrip: Vraag 18

In groep A het die meeste respondente gesê dat die karakters dronk was, of dronk was en partytjie gehou het. Na aanleiding van die min inligting wat die gehoor gehad het, is dit 'n korrekte afleiding. Wanneer daar gekyk word na die ander antwoorde wat groep A gegee het, is dit duidelik dat die meerderheid wel iets in dieselfde lyn geantwoord het. In groep O het die meerderheid van die respondente ook geantwoord dat die karakters dronk was. Dus kon hulle ook die korrekte afleiding maak. Wat wel interessant is, is dat die respondente 'n groot verskeidenheid ander antwoorde ook gegee het. Dit blyk ook uit die vraelyste dat baie van die respondente in groep O glad nie die vraag verstaan het nie. Dus kan daar gesien word dat alhoewel die meerderheid wel die korrekte afleidings kon maak, daar wel 'n minimale invloed was op die begrip van groep O in vergelyking met groep A.

5.4.2 Toneel 2

Vrae 15 en 16 moet kwalitatief geanaliseer word om vir die tweede toneel hipotese drie te toets. Vraag 15 is eenvoudig en die afleiding kon maklik gemaak word nadat die gehoor na die toneel gekyk het.

Groep A	
Hulle het die polisie kar gesteel/gesteel en gestamp.	22
As gevolg van die insident die vorige aand.	1
Om die mans te arresteer.	1
Hulle het 'n baba in die kar gehad.	1
Hulle het die baba gesteel.	1
Die gemors wat hulle gemaak het die vorige aand.	1
As gevolg van die baba en hulle vriend wat vermis is.	1
Hulle was op soek na iets wat gesteel is.	1
Die eerste groep mans wou die baba vat en hulle het die polisie laat weet.	1
Onverstaanbare antwoord.	1
Groep O	
Hulle het te vinnig gery of gejaag.	5
Hulle het gedink dat hulle die baba ontvoer het/ hulle het die baba gesoek.	6
Hulle het vermoed dat iemand gesteel het.	1
Hulle het vermoed dat hulle skuldig was.	1
Die kar was stukkend.	2
Hulle het 'n geraas gehoor.	1
Hulle was dronk en het 'n baba by hulle gehad.	1
Hulle het gepatroleer en toe ingebars.	1
Hulle het die kar gesteel.	3
Hulle wou weet wat aangaan.	1
Geen antwoord.	3

Tabel 22 - Begrip: Vraag 15

Uit hierdie response is dit duidelik dat die siende gehoor die toneel beter verstaan het. Hierdie respons kan moontlik toegeskryf word aan die feit dat die polisiekar nie eksplisiet in die OB bespreek word nie, maar dit behoort wel deur groep O afgelei kan word, aangesien daar wel in die begin van die toneel daaroor gepraat word. Daar is wel drie respondente wat die toneel reg verstaan het, dus kan aanvaar word dat dit wel moontlik was vir die OB gehoor.

Vraag 16 maak ook deel uit van die begripsvrae vir toneel twee. In hierdie vraag behoort respondente te antwoord dat dit nie iets is wat hulle van sy karakter verwag nie omdat hulle weet dat hy 'n ander meisie het en dat hy reeds vir haar jok oor waar hulle is. Vir hulle maak dit glad nie sin dat hy met Jade getrou het nie. Die resultate lyk soos volg:

Groep A	
No.	10
No he comes across as a family guy who loves his wife / because he has a wife.	4
No because the lady was wearing the ring he wanted to give to his wife.	2
No because they didn't even know the woman and she even told them that she is a stripper.	2
No, Stu has a wife, the woman might have stolen the ring or Stu must have given it to her the previous night when they were all drunk.	1
No, it doesn't make sense because he even got scared to hear that he is married to a stripper.	1
No, because marriage can't just happen over-night, I think maybe Stu proposed to her.	1
No it absolutely doesn't, this is generally based on his more grounded character.	1
Yes. He was drunk and then he married her and it makes sense how that he don't remember because he was just drunk.	1
Yes.	1
Yes it does, while they were partying, he got drunk and decided to marry the stripper.	1
Yes, because the woman is wearing his grandmother's ring and Stu can't remember what happened the day before.	1
Yes, Stu is able to do so he even lost his tooth, so he can marry her in a drunk state of mind.	1
Its complicated but I recon so and probably he married her the previous night.	1
Yes because he was drunk.	1
Onverstaanbare antwoorde.	2
Groep O	
No.	10
No, it doesn't because he is the man who drank too much.	1
No it doesn't maybe he proposed by mistake.	1
No, because he even don't know about it.	1
No, he is a doctor and about to marry another woman.	1
No I can't say that I know Stu and I don't know which woman he married.	1
No he can never marry this woman.	1
No because he has a marriage back home.	1
No because their characters and behaviour are too different.	1
Yes, they were all drunk.	1
Yes.	4
Geen antwoord.	2

Tabel 23 - Begrip: Vraag 16

Die meerderheid van die respondente in beide die groepe het wel gesê dat dit nie sin maak dat hy met die vrou getrou het nie. In groep A het respondente die meisie wat Stu by die huis het, of die ring wat hy vir haar wil gee as rede aangevoer. Die respondente in groep A wat “ja” geantwoord het, het telkens genoem dat dit sin maak omdat hy dronk was en dus dinge gedoen het wat hy nie normaalweg sou doen nie. Hierdie interpretasie is ook nie verkeerd nie en daar kan gesien word dat alhoewel dit nie die verwagte respons was nie, die respondente die regte afleiding in terme van sy karakter gemaak het. In groep O het die meerderheid respondente net nee geantwoord, maar geen rede vir hulle besluit aangevoer nie. Dit wil blyk asof die respondente in staat was om die afleiding te maak, maar nie presies kon staaf waarom hulle dit doen nie. Hierdie verskil kan tot 'n mate toegeskryf word aan die feit dat daar meer dialoog in die tweede toneel was en dus minder OB en dus het groep O minder inligting tot hulle beskiking gehad.

Wanneer toneel 1 en 2 vergelyk word ten opsigte van die begripsvrae kan daar gesien word dat daar oor die algemeen meer verskille was tussen groep A en O in toneel 1 as in toneel 2. In toneel 1 is daar baie gesteun op *mise-en-shot* elemente om sekere inligting aan die gehoor oor te dra, waar dit in toneel 2 nie die geval was nie. Die baie aksie en dialoog in die tweede toneel het die klem van die visuele afgehaal en daar kan gesien word dat die respondente van groep O beter in staat was om die toneel te verstaan in hierdie geval. Die begrip van die gehoor is meer beïnvloed in tonele waar daar oorwegend op visuele elemente gesteun word.

5.5 SAMEVATTING

Uit hierdie bespreking en analise van die data kan daar verskeie afleidings gemaak word ten opsigte van die hipoteses wat in die huidige studie getoets is. Eenstens is daar uit die analise van die twee tonele uitgewys dat daar wel *mise-en-shot* elemente is wat verlore gaan vir die blinde gehoor as gevolg van die weglating daarvan in die OB. Omdat hierdie eerste hipotese korrek bewys is, kon daar na die verdere hipoteses gekyk word.

Wat die hipotese oor vereenselwiging betref, is daar slegs statisties beduidende verskille tussen groep A en O uitgewys in die realiteitsvraag. Hierdie verskil kan toegeskryf word aan die vlak van inlewing wat bereik is aangesien daar uit vorige navorsing 'n korrelasie tussen inlewing en realiteit aangedui is. Die gehoor het die toneel meer realisties ervaar omdat hulle beter inlewing in die toneel bereik het.

In verband met die vereenselwiging met karakters was daar meer kwalitatiewe vrae wat in meer diepte ontleed kon word. Met die kwantitatiewe vrae was daar geen statistiese beduidende verskille tussen die twee groepe gevind nie. Wat in die kwalitatiewe vrae na vore gekom het, is dat die respondente van groep O wel met die karakters vereenselwig het, maar hulle nie in staat was om hulleself te distansieer van die gebeure nie (soos wat groep A dit kon doen). Hierdie distansiëring kan in sekere gevalle net so belangrik wees soos die vereenselwiging met karakters. In hierdie geval was dit telkens die buitestaander se perspektief wat komedie aan die toneel verleen het.

Hierdie studie bevestig dat die ervaring wat die filmmaker wou oordra, verlore gegaan het vir die OB-gehoor in die gevalle waar daar op die *mise-en-shot* elemente gesteun is om die ervaring te bereik.

Verder het die response van die twee groepe uitgewys dat groep A oor die algemeen meer subjektiewe interpretasies van die kwalitatiewe vrae gemaak het waaruit dit duidelik is dat groep A meer met die perspektief van die karakters kon vereenselwig. Hierdie interpretasies het nie na vore gekom in groep O nie, wat bewys dat hulle nie in staat was om tot dieselfde mate met die karakters te vereenselwig nie as gevolg van die verlies aan *mise-en-shot* elemente in die OB van die toneel.

Die laaste hipotese het impak op die begrip van die tonele getoets. In die eerste toneel, waar daar sterk op *mise-en-shot* elemente gesteun is om inligting aan die gehoor oor te dra, was daar wel verskille in die begrip van die twee groepe. In die tweede toneel, waar die begrip van die toneel minder op die *mise-en-shot* elemente berus het, kan daar gesien word dat daar min verskille tussen die response van respondente was en dat beide groepe oor die algemeen in staat was om die vrae korrek te beantwoord. Daar kan derhalwe aanvaar word dat die weglating van *mise-en-shot* elemente in dialoog-arm tonele veral 'n impak op die begrip van die tonele het.

Die doel van hierdie hoofstuk was om die resultate van die toetsing weer te gee en die data te interpreteer, ten einde die hipoteses wat vir hierdie studie uiteengesit is te toets. Alhoewel daar nie oorweldigende statistiese beduidende verskille tussen die twee groepe aangeteken is nie, is daar wel verskille uitgewys in die kwalitatiewe vrae wat 'n impak kan hê op die manier waarop OB op die huidige stadium aangepak word.

In die volgende hoofstuk sal die implikasie hiervan bespreek word en aanbevelings vir verdere navorsing sal gemaak word.

Hoofstuk 6

Samevatting en aanbevelings vir verdere navorsing

6.1 INLEIDING

Tot op hede is daar min navorsing gedoen waar die impak van OB film op werklike gehore getoets is. Met hierdie studie is daar gepoog om te kyk na die manier waarop *mise-en-shot* elemente in die OB van film verdiskonteer word en die impak wat dit het op die inlewing, vereenselwiging en begrip van die gehoor. Die navorsingsvrae wat in die eerste hoofstuk van hierdie studie uiteengesit is, lui soos volg:

- Wat is die rol van *mise-en-shot* elemente op die gehoor se resepsie van die film?
- Op watter wyse word hierdie *mise-en-shot* elemente gereflekteer in OB?
- Watter rol speel die graad van teenwoordigheid van hierdie elemente op die inlewing en verstaan van oudiobeskryfde film sowel as vereenselwiging met karakters?
- Watter implikasie hou dit vir OB in?

In hierdie hoofstuk word daar 'n oorsig gegee van die resultate wat uit hierdie studie verkry is sowel as 'n bespreking van die navorsingsvrae soos hierbo uiteengesit. Die tekortkoming van die huidige studie sal ook bespreek word en daar sal aanbevelings gemaak word vir verdere navorsing.

6.2 OORSIG

In die eerste hoofstuk van die studie is die noodsaaklikheid van die navorsing ten opsigte van OB veral vir Suid-Afrika uiteengesit en daar is aangedui dat OB, soos wat dit op die huidige stadium gedoen word, nie voldoende is nie. Die belangrikheid van *mise-en-shot* elemente en die betekenis wat dit in film oordra, is bespreek sowel as die feit dat daar oor die algemeen nie in OB gefokus word op hierdie *mise-en-shot* elemente nie, maar dat daar eerder op die visueel-inhoudelike elemente in die film gefokus word. Hierdie weglating of verlies wat plaasvind kan meebring dat die blinde gehoor nie dieselfde ervaring as die siende gehoor het nie en dit is juis hierdie ekwivalente effek of ervaring waarna daar met OB gestreef word.

Die tweede hoofstuk behels 'n bespreking van die navorsing wat tot op hede gedoen is in die veld van OB en hoe dit inpas in die breëre veld van OVV. Verder is daar uitgewys dat OB nie in isolasie bestudeer kan word nie, omdat dit vir die huidige studie te make het met OB in

film en dat die bestudering van film verskeie ander velde van studie inkorporeer. Daarom is daar ook 'n bespreking gedoen van narratologie en filmiese terme wat relevant is vir die huidige studie. Die term *mise-en-shot*, wat nie baie dikwels aangetref word nie, is ook bespreek en daar is verduidelik hoe die onderskeid tussen *mise-en-scène* en *mise-en-shot* bruikbaar is vir die huidige studie.

Psigonarratologie is bespreek as uitgangpunt vir die huidige studie saam met inlewing en verdiepingsstudies van Green en Brock, Wismach en Weibel sowel as Tal-Or en Cohen om die onderbou vir die metodologie van hierdie studie deeglik te verduidelik. In hierdie literatuuroorsig is die leemte in die veld vir empiriese navorsing waar die resepsie van werklike gehore getoets word uitgewys en bespreek.

Soos reeds genoem, het die inlewingsstudies en psigonarratologiese studies wat in hoofstuk twee bespreek is as onderbou gedien vir die ontwikkeling van die navorsingsontwerp wat ontwikkel is en in hoofstuk drie uiteengesit is. Verder is hierdie navorsing ook gebruik vir die ontwikkeling van vraelyste wat van toepassing sou wees vir die huidige studie. In hoofstuk drie is die volledige navorsingsontwerp uiteengesit en die keuse van film en filmtonele is verduidelik, sowel as die vraelyse wat in die huidige studie gebruik is om data te versamel.

Die analitiese hoofstuk het die twee tonele in terme van *mise-en-shot* elemente sowel as die OB van die twee tonele breedvoerig bespreek. Uit hierdie hoofstuk blyk dit nie net dat *mise-en-shot* elemente 'n groot deel uitmaak van die film se betekenis nie, maar dat verskeie *mise-en-shot* elemente verlore gaan in die manier waarop OB op die huidige stadium gedoen word.

Die toetsing wat gedoen is, se data is ingevoer en die twee groepe is vergelyk in terme van die hipoteses wat uiteengesit is vir die huidige studie. Die interpretasies is gedoen deur t-toetse en die kwalitatiewe vergelyking van die twee groepe se response waarna bruikbare bevindinge gemaak is. Hierdie bevindinge is in hoofstuk vyf uiteengesit en bespreek.

6.3 OPSOMMING VAN BEVINDINGE

Die bevindinge sal bespreek word na aanleiding van die hipoteses wat in die eerste hoofstuk gestiptuleer is.

Vir die eerste hipotese is daar bevind dat daar min statisties beduidende verskille was tussen groep A, wat aan alle kanale blootgestel was, en groep O, wat slegs aan die klankbaan en OB blootgestel was. Die enigste statisties beduidende verskil tussen die twee groepe was op die

realiteitsvraag waar groep A oor die algemeen die toneel as meer realisties beskou het. Groep O het gevoel dat dit nie werklik kon gebeur nie. Hierdie bevinding kan gekoppel word aan inlewing, aangesien vorige navorsing bewys het dat gehore wat meer inlewing in die toneel bereik het, die toneel meer realisties vind. Behalwe die genoemde verskille is daar nie groot verskille tussen die twee groepe uitgewys nie.

Die tweede hipotese is gedeeltelik korrek bewys, aangesien dit duidelik was uit die kwalitatiewe vrae dat groep A beter in staat was om met die karakters te vereenselwig deur die blootstelling aan die *mise-en-shot* elemente as groep O. Alhoewel daar nie statisties beduidende verskille was tussen die algemene vereensewiging van groep A en groep O nie het indiepte bestudering van die data uitgewys dat die *mise-en-shot* elemente wel die respondente van groep A in staat gestel het om meer met die karakters te vereenselwig as die respondente van groep O. Dit is versterk deur die meer subjektiewe afleidings wat telkens deur groep A gemaak is, wat ontbreek het by groep O.

'n Interessante bevinding uit hierdie vrae was dat beide groepe wel met karakters vereenselwig het, maar groep O was nie in staat om hulleself weer te distansieer nie, terwyl groep A wel in staat was om dit te doen. Hierdie verandering van perspektief of distansiering van die gehoor is net so belangrik soos die vereenselwiging en internalisering van die perspektief omdat daar deur hierdie perspektief dikwels komedie in die toneel geskep is. Indien die gehoor nie hulself kan distansieer nie, gaan hierdie effek vir hulle verlore.

Die laaste hipotese is gedeeltelik korrek bewys aangesien daar bevind is dat daar in die tonele waar daar hewig op visuele elemente gesteun word, wel 'n verlies was aan begrip, maar in die tonele waar die klem verskuif het van die visuele beeld na die aksie en dialoog daar nie 'n groot verlies aan begrip was nie en dat beide groepe die tonele verstaan het.

6.4 NAVORSINGSVRAE

Die eerste navorsingsvraag wat geformuleer is, vra wat is die rol van *mise-en-shot* elemente op die gehoor se resepsie van die film is. *Mise-en-shot* elemente speel veral 'n rol in die manier hoe gehore posisioneer word ten opsigte van die storiewêreld. Hierdie posisionering dra nie net by tot die betekenis van die film nie, maar dit stel die filmmaker in staat om die gehoor bloot te stel aan sekere “gevoelens” wat die karakters mag hê. Verder plaas dit die gehoor saam met die karakters binne in die verhaal, dus word die gehoor in die film ingetrek en ervaar hulle die gebeure soos wat die karakters dit ervaar.

In terme van die wyse waarop *mise-en-shot* elemente in die OB gereflekteer word, kan daar gesien word dat die meeste subtiele *mise-en-shot* elemente nie in die OB van die tonele verdiskonteer word nie. Die meeste van die tyd is die elemente wat verlore gaan, die kamerahoeke en -bewegings wat die gehoor posisioneer ten opsigte van die storiewêreld. Dus gaan die perspektief waarin die filmmaker die gehoor plaas dikwels verlore. Hierdie weglating of verlies aan perspektief het veral 'n impak op die vereenselwiging van die gehoor met karakters. Verder het die OB-gehoor dus 'n baie meer objektiewe perspektief op die gebeure en dit kan veroorsaak dat die gehoor nie dieselfde ervaring as die siende gehoor het nie.

Die rol wat die graad van teenwoordigheid speel op die inlewing van die gehoor blyk minimaal te wees en daar word aanvaar dat beide die gehore wel in staat is om hulleself in die toneel in te leef. Daar moet egter in gedagte gehou word dat hierdie 'n komedie is en dat die tonele wat gewys is nie uitermatig spannend was soos die van byvoorbeeld 'n speurverhaal nie. Die graad van teenwoordigheid beïnvloed egter wel die manier hoe die gehoor met karakters vereenselwig. Daar is gesien dat die gehoor minder in staat was om met karakters te vereenselwig in die gevalle waar hulle nie blootgestel was aan die *mise-en-shot* elemente nie. Die impak op die begrip van die toneel het afgehang van die tipe toneel. Dit het slegs 'n impak gehad op tonele waar die filmmaker hewig op die visuele elemente van die film gesteun het om inligting oor te dra.

Die uiteindelijke vraag wat vir hierdie studie van belang is, is: Watter implikasie hou dit vir OB in? Hierdie aspekte hou verskeie implikasies vir OB in. Soos wat OB op die huidige stadium aangepak word, gaan daar van die betekenis van die film verlore en 'n ekwivalente effek word nie altyd bereik nie. Hierdie bevinding kan dus gebruik word om OB te verbeter deur meer aandag te gee aan spesifiek die posisionering van die gehoor ten opsigte van die storiewêreld. Daar word nie met die huidige studie impliseer dat daar meer OB gebruik moet word nie, want die tydbeperking wat met OB gepaardgaan bly 'n wesenlike probleem, maar indien daar 'n alternatiewe manier gevind kan word om hierdie perspektiewe aan die blinde gehoor oor te dra, behoort daar nader gekom te word aan die ekwivalente effek waarna daar gestreef word met OB.

6.5 TEKORTKOMINGE

Hierdie navorsing was daarop gemik om die impak van *mise-en-shot* elemente in audiobeskryfde film op werklike gehore te toets. Alhoewel die studie daarin geslaag het om hierdie impak te toets op gehore wat nie toegang het tot die visuele kanaal nie, sou daar waarskynlik beter gevolgtrekkings ten opsigte van OB gemaak kon word indien hierdie eksperiment op 'n blinde gehoor gedoen kon word. Dit is noodsaaklik, aangesien daar nie aanvaar kan word dat blinde en siende mense inligting op dieselfde manier verwerk en interpreteer nie. Verder kan daar ook aanvaar word dat blinde gehore, wat gewoon is daaraan om van OB gebruik te maak, vaardiger sal wees met die interpretasie daarvan.

'n Verdere tekortkoming van die huidige studie is dat die navorsingsontwerp moontlik selfs meer bruikbare data kon oplewer indien dit moontlik sou wees om onderhoude met die respondente ook te voer. Die onderhoude sou meer insiggewende inligting verskaf het ten opsigte van respondente se denkwyse en interpretasie van die vrae. Daar sou moontlik ook meer beduidende verskille tussen die groepe gesien kon word indien daar 'n groter steekproef geneem kon word. Hierdie eksperiment sal dus op 'n groter groep respondente herhaal moet word. Desondanks het die studie wel daarin geslaag om basiese tendense aan te toon wat in die toekoms baie bruikbaar kan wees in OB.

6.6 AANBEVELINGS VIR VERDERE NAVORSING

Vir verdere navorsing word daar aanbeveel dat die bevindinge wat in hierdie studie gemaak is op 'n werklike blinde gehoor getoets word om te bepaal of 'n blinde gehoor dieselfde verliese ervaar. Daar kan nie aanvaar word dat 'n blinde en 'n siende gehoor waarvan die visuele kanaal weerhou word film op dieselfde manier ervaar nie en dit sal dus getoets moet word om te bepaal of die weglating van *mise-en-shot* elemente dieselfde impak op 'n blinde gehoor sal hê.

Dit sal verder raadsaam wees om hierdie studie met filmtonele uit verskillende genres te toets. Dit moet gedoen word ten einde die impak van die genre op veral die inlewing van die gehoor en vereenselwiging met karakters te toets. Daar bestaan 'n moontlikheid dat die gehore anders inlewing en vereenselwiging sal bereik indien hulle blootgestel word aan ander genres.

Deur die navorsing van ander teoretici kan gesien word dat 'n komedie nie 'n populêre genre is vir inlewingstudies nie en dat daar eerder van 'n meer dramatiese of skokkende tipe verhaal gebruik gemaak word. Sulke tipes navorsing kan moontlik uitwys dat verskillende aanslagte gebruik behoort te word vir OB van verskillende genres.

Laastens word daar aanbeveel dat alternetiewe maniere om OB te doen getoets word. Teoretici soos Kruger (2010) en Findow (2010) stel byvoorbeeld 'n meer narratiewe aanslag voor, wat moontlik daarin kan slaag om die perspektiewe wat deur die gehoor ervaar word oor te dra. Hierdie manier van “audio narration” of oudio-vertelling eerder as OB behoort getoets te word ten einde die effektiwiteit daarvan in terme van elemente wat in hierdie studie uitgewys is te toets.

6.7 SAMEVATTING

OB navorsing is 'n relatiewe jong veld en veral in Suid-Afrika word dit nog glad nie tot sy volle potensiaal benut nie. Tot op hede is daar min navorsing gedoen oor OB in die algemeen, maar veral min navorsing oor die manier waarop *mise-en-shot* elemente die gehoor beïnvloed.

Daar is verskeie lande waar daar baie meer gebruik gemaak word van OB om blinde mense toegang te gee tot die visuele kanaal. Suid-Afrika, wat daarop gemik is om aan alle mense gelyke regte en geleenthede te bied, behoort die geleentheid wat OB bied om visuele materiaal toeganklik te maak vir blinde of swaksiende mense aan te gryp. Die land beskik egter nog nie oor die infrastruktuur om so 'n diens te lewer nie, maar indien daar meer bewustheid geskep kan word deur verdere navorsing in hierdie veld, kan visuele materiaal in die toekoms 'n voorreg wees wat nie net vir die siende gehoor gereserveer is nie.

Bibliografie

AENOR. 2005. Norma UNE: 153020. *Audiodescripción para personas con discapacidad* AENOR.

Andringa, E., Van Horssen, P., Jacobs, A. & Tan, J. 2001. Point of View and Viewer Empathy in Film. (In Van Peer, W. & Chatman, S., eds. *New Perspectives on Narrative Perspective*. Albany: Suny Press, p. 133-157).

Arma, S. 2011. *La resocontazione parlamentare tra stenotipia e riconoscimento del parlato*. Bologna: SSLMIT. (Dissertation – MA).

Bal, M. 1999. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, 2nd ed. Buffalo: University of Toronto Press.

Bal, M. 1985. *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. Translated by Christine van Boheemen. Toronto: University of Toronto Press.

Baldry, A. & Thibault, P.J. 2006. *Multimodal Transcription and Text Analysis*. A multimedia toolkit and coursebook. Londen & Oakville: Equinox.

Barry, A, M, S. 1997. *Visual intelligence – Perseption, image and manipulation in visual communication*. New York: State University of New York press.

Beneke, B. 2007. *Audio Description: Phenomena of Information Sequencing*. Paper presented at the Euroconference on LSP Translation Scenarios, Vienna, 1 May.
http://www.euroconferences.info/proceedings/2007_Proceedings/2007_Benecke_Bernd.pdf
Date of access: 1 February 2011.

Beneke, B. 2004. Audio description. *Meta*, (49)1 April:78-80.

Berk, R. A. 2010. How do you leverage the latest technologies, including Web 2.0 tools, in your classroom? *International Journal of Technology in Teaching and Learning*, 6(1):1-13.

Bordwell, D. 1985. *Narration in the fiction film*. London: Routledge.

Bortolussi, M. & Dixon, P. 2003. *Psychonarratology: Foundations for the Empirical Study of Literary Response*. Cambridge: Cambridge University Press.

- Bourne, J. & Jiménez Hurtado, C. 2007. From the visual to the verbal in two languages: a contrastive analysis of the audio description of *The Hours* in English and Spanish. (In Díaz Cintas, J., Orero, P., en Remael, A., eds. *Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation*. Amsterdam: Rodopi. p.175-188).
- Braun, S. 2007. Audio description from a discourse perspective: a socially relevant framework for research and training. www.epubs.ac.uk/translation/1 Date of access: 13 March 2010.
- Braun, S. 2011. Creating coherence in audio description. *Meta – Translators' journal*, (56)3: 645-662.
- Brooks, P. 1984. *Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative*. New York: Random House.
- Buckland, W. 2003. *Film studies*. London: Hodder & Stoughton.
- Chatman, S. 1978. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Ithaca and London: Cornell University Press.
- Chatman, S.B. 1990. *Coming to terms: The rhetoric of narrative in fiction film*. New York: Cornell University Press.
- Chaume, F. 2004. Film Studies and Translation Studies: Two Disciplines at Stake in Audiovisual Translation. *Meta*, (49)1:12-24.
- Chmiel, A. & Mazur, I. 2012. AD reception research: Some methodological considerations. (In Perego, E. *Emerging Topics in Translation: Audio Description*., ed. Trieste: EUT. 57-80).
- Deleyto, C. 1996. Focalisation in Film Narrative. (In Onega and Garcia Landa., eds. *Narratology: an introduction*. Michigan: Longman, 217-233).
- Doloughan, F. & Rodgers, M. 2005. To see things and texts:audiovisual translation, audiodescription and multimodality. Paper delivered at Multimodal text: Engaging sign systems. University of Portsmouth, 22-23 October.
- Elsaesser, T. & Buckland, W. 2002. *Studying contemporary american film - a guide to movie analysis*. London: Oxford University Press.

- Finbow, S. 2010. The state of audio description in the United Kingdom – from description to narration. *Perspectives: Studies in translation*, 18(3): 215-229.
- Fryer, L. 2010. Audio description as audio drama – a practitioner's point of view. *Perspectives: Studies in translation*, 18(3): 205-213.
- Genette, G. 1980. *Narrative Discourse*. Translation by Jane E. Lewin. Oxford: Blackwell.
- Gerrig, R.J. 1993. *Experiencing narrative worlds*. New Haven: Yale university press.
- Gianetti, L. 1993. *Understanding movies*. New Jersey: Prentice Hall.
- Gibbs, J. 2002. *Mise-en-scène: film style and interpretation*. Chippenham Wilshire: Antony Rowe Ltd.
- Green, M. C. & Brock, T.C. 2000. The role of transportation in the persuasiveness of public narratives. *Journal of personality and social psychology*, (79)5: 701-721.
- Green, M.C. 2004. Transportation Into Narrative Worlds: The Role of Prior Knowledge and Perceived Realism. *Discourse Processes*, (38)2: 247-266.
- Green, M.C., Brock, T.C. & Kaufman, .F. 2004. Understanding media enjoyment: the role of transportation into narrative worlds. *Communication theory*, 14(4) 311-327.
- Schickers, S. 2009. Point of view, Perspective, and Focalization. (In Hühn, J., Schmid, W. and Schonert, J. eds., *Focalization, Ocularisation and Auricularization*. Germany: Walter de Gruyter).
- Ibañez. A.M. 2010. Evaluation criteria and film narrative. A frame to teaching relevance in audio description. *Perspectives: Studies in translation*, 18 (3). 143-153.
- Internet Movie Database. 2012. *The Hangover*. <http://www.imdb.com/title/tt1119646/> Date of access: 12 June 2012.
- ITC. 2000. ITC Guidance on standards for audio description. http://www.ofcom.org.uk/tv/ifi/guidance/tv_access_serv/guidelines/. Date of access: 3 March 2010.
- Jahn, M. 2005. *Narratology: A guide to the theory of narrative*. English department: University of Cologne.

- Jahn, M. 2003. 'Awake! Open your Eyes!' The Cognitive Logic of External and Internal Stories. (In Herman, D., ed. *Narrative and the Cognitive Sciences*. Stanford, CA: CSLI Publications).
- Kolker, R. 1998. *Film, form and culture* - CD-Rom and book. University of Maryland: McGraw Hill College.
- Kruger, J-L. & Orero, P. 2010. Introduction. *Perspectives: Studies in translatology*, 18 (3). 141-142.
- Kruger, J-L. 2010. Audio narration: re-narrativising film. *Perspectives: Studies in translatology*, 18 (3). 231-249.
- Matamala, A. 2006. *La accesibilidad en los medios: aspectos linguisticos y retos de formaciòn*. (In Pérez-Amat, R. & Pérez-Ugena, A., eds. *Sociedad, integración y televisión en España*. Madrid: Laberinto, 293-306).
- Mayne, J. 1993. *Cinema and spectatorship*. London:Routledge.
- Monaco, M. 2000. *How to Read a Film: The World of Movies, Media, Multimedia*. New York: Oxford.
- Orero, O. & Vilaró, A. 2008. Eye tracking analysis for minor details in films for audio description. (In Perego, E. & d'Ydewalle, G. eds., *Broadening the horizons in AVT. Eye-tracking based studies on the perception and accesibility of subtitled films*. Amsterdam: John Benjamins).
- Orero, P. 2004. *Ed Topics in audiovisual translation*. Amsterdam:John Benjamins.
- Orero, P. 2005. Audio Description: Professional Recognition, Practice and Standards in Spain. *Translation watch quarterly*, 1 December.
- Orero, P. & Vercauteren, G. 2012? The Audiodescription of Facial Expressions: Knick-Knack. *Linguistica Antverpiensia*, 7 (In press).
- Peli, E., Fine, E.M. & Labianca, A.T. 1996. Evaluating Visual Information Provided by Audio Description. *Journal of Visual Impairment & Blindness*, Sept-Oct.

- Peters, T. & Bell, L. 2006. Audio Description Adds Value to Digital Images. *Computers in libraries: Accessible IT*, April.
- Piety, P. J. 2004. The Language System of Audio Description: An investigation as a Discursive Process. *The Journal of Visual Impairment and Blindness*, (98)8: 453-469.
- Prince, G. 1987. Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press.
- Remael, A. & Vercauteren, G. 2010. The translation of recorded audio description from English to Dutch. *Perspectives: Studies in translatology*. 18 (3). 155-171.
- Salway, A. 2007. A Corpus-based Analysis of Audio Description. (In Díaz Cintas, J., Orero, P., en Remael, A., eds. Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation. Amsterdam: Rodopi. p.151-174).
- Sienna. 2005. *Mise-en-scène*. http://www.gignews.com/mise_en_scene.htm. Date of access: 12 July 2012.
- Snyder, J. 2005. Audio description: the visual made verbal. International Congress Series 1282. 935– 939.
- Staiger, J. 1986. The Handmaiden of Villainy: Methods and Problems in Studying the Historical Reception of Film. *Wide angle*, 8(1): 19-27.
- Tal-Or, N. & Cohen, J. 2010. Understanding audience involvement: Conceptualizing and manipulating identification and transportation. *Poetics*, 38: 402-418.
- Vandaele, J. 2012. What meets the eye. Cognitive narratology for audio description. *Perspectives :Studies in translatology*, 20(1) 87- 102.
- Vassiliou, A. 2006. Analysing Film Content: A Text-Based Approach. University of Surrey: UNIS. (Dissertation – PhD).
- Vera, J, F, L. 2006. Translating Audio Description Scripts: The Way Forward? (In Carroll, M., Gerzymisch-Arbogast, H. & Nauert, S., eds. EU-High-Level Scientific Conference Series. MuTra Audiovisual Translation Scenarios: Copenhagen. P. 148-158).
- Vercauteren, G. 2007. Towards a European guideline for audio description. (In Díaz Cintas, J., Orero, P., en Remael, A., eds. Media for All. Accessibility in Audiovisual Translation. Amsterdam: Rodopi. p.139-151).

Wissmath, B. & Weibel, D. 2012? Translation movies and the sensation of being there (In press).

Filmografie

Phillips, T., *director*. 2009. The Hangover. Warner Bros. [DVD]

Marshall, G., *director*. 2004. Raising Helen. Touchstone Pictures. [DVD]

ADDENDUM A

Vraelyste

General information/ Algemene inligting**Scene/ Toneel 1**

Age / Ouderdom: _____

Field of study/ Studieveld: _____

Gender/ Geslag : _____

After watching the scene, please answer the following questions by crossing out the box.**Nadat jy na die toneel gekyk het, beantwoord asseblief hierdie vrae deur die korrekte blokkie te merk.**

1. While I was watching the scene I could easily picture what had taken place the previous night /
Terwyl ek die toneel gekyk het, kon ek maklik visualiseer wat die vorige aand gebeur het.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

2. While I was watching the scene, activity going on in the room around me was on my mind. /
Tewyl ek die toneel gekyk het, was bedrywigheide in die vertrek in my gedagtes.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

3. I could picture myself in the scene of the events depicted in the film./ *Ek kon myself in die toneel inleef.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

4. I was mentally involved in the scene while I was watching it. *My gedagtes was betrokke by die toneel tewyl ek dit gekyk het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

5. After I watched the scene I found it easy to put it out of my mind. / *Nadat ek die toneel gekyk het kon ek dit maklik uit my gedagtes sit.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

6. I wanted to know what had happened to them the previous night. / *Ek wou weet wat die vorige aand met hulle gebeur het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

7. The scene affected me emotionally. / *Die toneel het my emosioneel beïnvloed.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

8. I found myself thinking of scenarios of what could have happened the previous night. /

Toe ek my kon kry het ek aan scenarios gedink van wat die vorige aand kon gebeur het.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

9. I found my mind wandering while I was watching the film. / *My gedagtes het gedwaal teryl ek na die toneel gekyk het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

10. The events in the film could happen in real life. / *Die gebeure in die film kan werklik gebeur.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

11. While I was watching the scene I had a good idea of what Stu (the man on the floor with the classes) must have felt like when he woke. /

Terwyl ek na die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Stu (die man met die bril) gevoel het toe hy wakker word.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

12. While I was watching the scene I had a good idea of what Alan (the man with the beard) must have felt like when he woke.

Terwyl ek die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Alan (die man met die baard) gevoel het toe hy wakker word.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

13. I think I understand Stu (the man with the glasses) well. / *Ek dink ek verstaan Stu (die man met die bril) goed.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

14. During viewing I could really “get inside” Stu’s head. / *Tydens die toneel het ek gevoel ek wee twat in Stu se kop aangaan.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

15. While I was watching the scene I had a good idea of what Alan (the man with the beard) must have felt like going into the bathroom.

Terwyl ek die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Alan (die man met die baard) gevoel het toe hy in die badkamer was.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

16. Who do you think are closer friends? / *Wie dink jy het 'n hechter vriendskap?*

A. Stu and/en Phil	B. Stu and/en Alan	Phil and/en Alan
--------------------	--------------------	------------------

17. Why do you say that?/ *Hoekom sê jy so?*

Answer these questions in your own words/ Beantwoord hierdie vrae in jou eie woorde

18. Why was the room in the state that it was?/ *Hoekom was die kamer in so 'n toestand?*

19. How would the scene be different if the film followed a logical order?/

Hoe dink jy sou die toneel anders gewees het as die film getrou was aan 'n logiese volgorde.

20. Who do you think has the biggest hangover?/ *Wie dink jy het die grootste babbelas?*

A. Alan (the man with the beard/ <i>die man met die baard</i>)	B. Stu (the man with the glasses/ <i>die man met die bril</i>)
---	---

21. Why do you say that?/ *Hoekom sê jy so?*

22. Would you say that your first impression of the state of the room is similar to that of one of the characters and if so which one?/

Sou jy sê dat jou eerste indrukke van die hotelkamer soortgelyk is aan die van een van die karakters en indien dit is, watter een?

23. Why do you say that?/ *Hoekom sê jy so?*

General information/ Algemene inligting**Scene/ Toneel 2**

Age / Ouderdom: _____

Field of study/ Studieveld: _____

Gender/ Geslag : _____

After watching the scene, please answer the following questions by crossing out the box**Nadat jy na die toneel gekyk het, beantwoord asseblief hierdie vrae deur die korrekte blokkie te merk**

1. While I was watching the film I could easily picture what had taken place the previous night.

Terwyl ek die toneel gekyk het, kon ek maklik visualiseer wat die vorige aand gebeur het.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

2. While I was watching the film, activity going on in the room around me was on my mind.

Tewyl ek die toneel gekyk het, was ander bedrywighede in die kamer in my gedagtes.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

3. I could picture myself in the scene of the events depicted in the film. / *Ek kon myself in die toneel inleef.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

4. I was mentally involved in the scene while I was watching it. / *Ek was betrokke by die toneel tewyl ek dit gekyk het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

5. After I watched the scene I found it easy to put it out of my mind./ *Nadat ek die toneel gekyk het kon ek dit maklik uit my gedagtes sit.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

6. I wanted to know why they had the woman's baby with them. / *Ek wou graag weet hoekom hulle die vrou se baba by hulle gehad het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

7. The narrative affected me emotionally. / *Die toneel het my emosioneel beïnvloed.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

8. I wanted to know who the men were that bashed the car window. / *Ek wou weet wie die mans was wat die kar se ruit uitgeslaan het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

9. I found my mind wandering while I was watching the film. / *My gedagtes het gedwaal teryl ek na die toneel gekyk het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

10. The events in the film could happen in real life. *Die gebeure in die film kan werklik gebeur.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

11. While I was watching the scene I had a good idea of what Stu (the man with the glasses) must have felt like when he saw his grandmother's ring on the woman's finger. / *Terwyl ek na die toneel gekyk het, het ek 'n goeie idee gehad van hoe Stu (die man met die bril) gevoel het toe hy sy ouma se ring aan die vrou se vinger gesien het.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

12. I felt sorry for Stu and the situation he finds himself in. / *Ek voel jammer vir Stu en die situasie waarin hy homself bevind.*

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

13. While they were speeding away, I felt like I could have been in the car with them./

Terwyl hulle weggejaag het, het ek gevoel of ek saam met hulle in die kar was.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

14. I had a good idea of what the everyone in the car must have felt like while speeding away. /

Ek het 'n goeie idee gehad van hoe almal gevoel het terwyl hulle weggejaag het.

Strongly disagree <i>Stem glad nie saam nie</i>	Disagree <i>Stem nie saam nie</i>	Disagree somewhat <i>Stem gedeeltelik nie saam nie</i>	Neutral <i>Neutraal</i>	Agree somewhat <i>Stem gedeeltelik saam</i>	Agree <i>Stem saam</i>	Strongly agree <i>Stem definitief saam</i>
--	--------------------------------------	---	----------------------------	--	---------------------------	---

Answer these questions in your own words/ Beantwoord die volgende vrae in ou eie woorde

15. Why did the cops burst into the apartment? / *Hoekom het die polisie by die woonstel ingebars?*

16. Based on what you know about Stu, does it make sense that he married this woman? / *Volgens dit wat jy van Stu weet, maak dit sin dat hy met die vrou getrou het?*

ADDENDUM B

Vrywaringsvorm

Ingeligte toestemmingsvorm

Deel 1: Algemene projekinligting

Hierdie afdeling gee aan jou as moontlike deelnemer aan die projek meer inligting sodat jy 'n ingeligte besluit kan neem of jy aan die eksperiment wil deelneem.

1. Titel van die projek

Die impak van *mise-en-shot* op die interpretasie van audiobeskryfde film.

2. Instelling: NWU.

3. Naam en kontakbesonderhede van die projekteier

3.1 Nicole Wilken

- Rol in die projek: projekteier/kontakpersoon
- Kwalifikasies: BA Honneurs
- Telefoon: 016 910 3468
- Posadres: Posbus Box 1174, Vanderbijlpark 1900

4. Jy word genader om aan hierdie projek deel te neem en mag die volgende vrae hê:

4.1 Wat is die vereistes waaraan ek moet voldoen om aan die projek deel te neem? Hoekom en hoe is ek gekies?

Jy is 'n voltydse student aan die VUT. Jy het nog nie die film *The Hangover* gesien wat vir die studie gebruik word nie.

4.2 Wat is die doel van die projek?

Die doel van die projek is om vas te stel of die gebrek aan *mise-en-shot* elemente in audio-beskrywing 'n impak het op die resepsie van die gehoor.

4.3 Wat gaan van my verwag word as deelnemer? Aan watter intervensies/prosedures sal ek moet deelneem? Wat presies sal dit behels?

As deelnemer sal daar van jou verwag word om na 'n kort uittreksel uit 'n die film *The Hangover* te kyk, en daarna 'n stel kort vrae te antwoord.

4.4 Wat is die moontlike ongemak en/of potensiele gevare en/of permanente gevolge (hoe gering ookal) wat deelname aan die projek inhou?

Hierdie studie hou geen gevare of ongemak vir jou in nie, en ook geen negatiewe tydelike of permanente gevolge nie. Die tonele bevat egter matige kru-taalgebruik en minimale naaktheid van nie-seksuele aard. Die ouderdomsbeperking van die film is 15 jaar.

4.5 Watter voorsorgmaatreëls is geneem om my as deelnemer te beskerm?

Die rapportering van data sal volledig anoniem geskied. Jou naam sal op geen stadium gemeld word nie.

4.6 Hoe lank sal daar van my verwag word om aan die studie deel te neem?

Die eksperiment sal slegs ongeveer 30 minute van jou tyd in beslag neem.

4.7 Watter direkte voordele kan ek verwag uit die projek? Watter vergoeding (geldelik of andersins) kan ek verwag vir my deelname?

Daar is geen direkte voordele aan die projek gekoppel nie.

4.8 Watter potensiële algemene voordele is daar vir die breër gemeenskap, wat mag voortspruit uit hierdie projek?

Die projek mag lei tot die aanpassing van audiobeskrywing vir films en mag lei tot afleidings wat ook sinvol aangewend kan word vir die verbetering van audiobeskrywing in die toekoms.

4.9 Hoe sal die bevindinge van die projek (algemene en individuele resultate) aan my beskikbaar gestel word of aan my oorgedra word?

Indien jy sou belangstel in die resultate van die studie, kontak gerus die projekteier, Jan-Louis Kruger (sien 3.1 vir kontakbesonderhede).

4.10 Watter maatreëls is getref om my data vertroulik te berg?

Geen name of universiteitsnommers sal gebruik word in die rapportering van die data nie. Alhoewel jou biografiese inligting gebruik sal word om die data te organiseer, sal hierdie inligting nie gekoppel word aan jou identiteit nie en dit sal nie moontlik wees om jou uit die data te identifiseer nie. Slegs die projekteier sal toegang hê tot die data en dit sal sekuur geberg word.

As projekteier bevestig ek aan deelnemers dat die bostaande inligting volledig en korrek is.

Handtekening van projekteier

Datum

Geteken te: _____

Plek van handtekening

Deel 2 : Algemene beginsels

Aan die ondertekende van die toestemming vervat in Deel 3 van hierdie dokument.

Jy word hiermee uitgenooi om deel te neem aan die navorsingsprojek beskryf in Deel 1 van hierdie ingeligte toestemmingsvorm. Dit is belangrik dat jy ook die volgende algemene beginsels sal lees en verstaan, wat van toepassing is vir alle deelnemers aan hierdie navorsingsprojek.

1. Deelname aan hierdie navorsingsprojek is vrywillig, met ander woorde, geen druk sal op jou uitgeoefen word om deel te neem nie.
2. Dit is moontlik dat jy geen persoonlike voordeel sal trek uit jou deelname aan die navorsingsprojek nie. Die kennis wat uit die projek bekom word mag egter in die toekoms tot voordeel strek van ander mense of gemeenskappe.
3. Dit staan jou vry om ter eniger tyd van die projek te onttrek sonder om redes te verskaf, en jy sal op geen manier hierdeur benadeel word nie. Jy mag ook versoek dat jou data nie meer in die projek gebruik mag word nie. Jy word egter vriendelik versoek om nie van die projek te onttrek sonder om deeglik na te dink nie aangesien dit 'n negatiewe invloed mag hê op die statistiese betroubaarheid van die projek, onder andere.
4. Deur in te stem om aan die projek deel te neem, gee jy ook toestemming dat die data wat gegenereer gaan word deur die navorser vir wetenskaplike doeleindes gebruik mag word na goedgeskiedenis. In ruil daarvoor verbind ek my daartoe om die data vertroulik en anoniem te hou.
5. Jy sal op versoek toegang tot jou data verleen word, tensy die Etiek Komitee tydelike nie-bekendmaking toegestaan het. In daardie geval sal die redes aan jou verduidelik word.
6. 'n Opsomming van die aard van die projek, die moontlike risiko's, faktore wat moontlik ongemak kon veroorsaak, die voordele wat jy kan verwag, en die bekende en/of moontlike permanente gevolge wat jou deelname aan die projek mag inhou vir jou as deelnemer, word in Deel 1 uiteengesit.
7. Jy word aangemoedig om enige vrae wat jy aangaande die projek en verwante prosedures mag hê ter eniger tyd aan die projekteier of medewerkers te stel. Hulle sal graag enige navrae hanteer.
8. Indien jy minderjarig is (onder 18), word die geskrewe toestemming van jou ouer of wetlike voog benodig voor jy aan die projek mag deelneem, sowel as jou (indien moontlik skriftelike) toestemming om deel te neem.
9. Die doelwitte van die projek is ten alle tye ondergeskik aan jou welstand en stappe wat geneem word sal altyd jou belange bo die van die projek stel.
10. Geen projek mag 'n aanvang neem voordat dit deur die Etiek Komitee goedgekeur is nie. Verder moet die projekteier enige nadelige gevolge wat gedurende die implementering van die projek na vore kom, volledig en sonder uitstel aan die voorsitter van die Etiek Komitee rapporteer. Indien enige nadelige gevolge waargeneem word gedurende die projek, mag dit nodig wees om die projek onmiddellik te termineer.

Deel 3: Toestemming

Titel van die projek: Die impak van *mise-en-shot* op die interpretasie van oudiobeskryfde film.

Ek, die ondergetekende

Volle naam en van

het die voorafgaande voorwaardes in verband met die projek, soos bespreek in Deel 1 en Deel 2 van hierdie ingeligte toestemmingsvorm gelees, en het ook die mondelinge weergawe daarvan gehoor, en ek verklaar hiermee dat ek dit verstaan. Ek het ook elke bladsy van Deel 1 en Deel 2 geparafeer. Ek is die geleentheid gebied om relevante aspekte van die projek met die projekteier te bespreek, en verklaar hiermee dat ek vrywillig aan die projek deelneem.

Handtekening van deelnemer

Datum

Onderteken te: _____

Plek van ondertekening