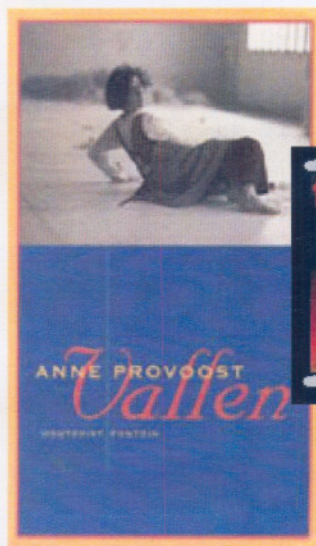


VAN JEUGROMAN NA FILM: VALLEN VAN  
ANNE PROVOOST -  
'N ANALISE VAN TEKSTRANSFORMASIE



M. LOUW

**VAN JEUGROMAN NA FILM: VALLEN  
(ANNE PROVOOST)  
- 'N ANALISE VAN TEKSTRANSFORMASIE**

**M. LOUW      Hons. B.A.**

**Verhandeling voorgelê vir die graad Magister Artium  
in Afrikaans en Nederlands  
aan die Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus)**

**Studieleier:**                      **Prof. E.S. van der Westhulzen**  
**Medestudieleier:**              **Prof. H.J.G. du Plooy**  
**Hulpstudieleier:**              **Dr. H. van Driel (Universiteit van Tilburg)**

**2005**

**Potchefstroom**

Aan God, die Skepper en onderhouer van die wêreld en ganse mensdom, my dank vir die talente wat ek van Hom ontvang het, maar bowenal vir die deurstellingsvermoë om hierdie studie onder moeilike omstandighede te voltooi.

## BEDANKINGS

Suksesvolle studie is onmoontlik sonder ondersteuning – daarom spreek ek graag my opregte dank en waardering uit teenoor die volgende persone en instansies:

- my studieleier, prof. E.S. van der Westhuizen, en medestudieleier, prof. H.J.G. du Plooy, vir akademiese leiding asook vir entoesiastiese meelewing en aanmoediging tydens die studie;
  - die PU vir CHO/Noordwes-Universiteit (Potchefstroomkampus), vir die beurse wat ek vir my studie ontvang het;
  - my Nederlandse hulpstudieleier, dr. H. van Driel, vir insiggewende gesprekke aangaande literatuur in die Europese, en spesifiek die Nederlandse en Belgiese konteks, asook uitnodigings na filmseminare en –klasse, aangebied deur die Universiteit van Tilburg;
  - die Nederlandse Taalunie wat aan my 'n beurs toegeken het vir studie in Nederland;
  - my eggenoot, Riaan, vir die opoffering om as reisgenoot en beste vriend die studie in België en Nederland vir my 'n hoogtepunt in my lewe te kon maak;
  - my ouers, wat nog altyd vir my 'n groot inspirasie en voorbeeld was en my die geleentheid gebied het om deur opvoeding en onderrig te kon ontwikkel tot 'n selfstandige individu;
  - die outeur van *Vallen*, Anne Provoost, wat my en my eggenoot tydens ons verblyf in Antwerpen talle kere as gaste in haar huis ontvang het, waartydens ek op 'n formele en informele wyse onderhoude met haar kon voer en die mens agter die pen kon leer ken;
  - Eva de Vos van die jeugbiblioteek in Antwerpen vir haar vriendelikheid en hulpvaardigheid;
-

- Hans Herbots, die regisseur van *Falling* vir eerstehandse inligting omtrent die produksie en redigering van die film;
- Marc Becaert van die filmmuseum in Antwerpen vir sy besondere belangstelling in my studierigting en sy bydrae *Begrippen van filmanalyse*, wat ook as 'n belangrike bron in my verhandeling gedien het;
- me. Gerda van Rooyen van die Ferdinand Postma Biblioteek, wat afstandstudie moontlik gemaak het deur die elektroniese versending van inligting oor bronne;
- Cliff Smuts vir die taalversorging;
- Corrie Postma se noukeurige teksformattering;
- my familie en vriende, wat deurlopend belangstelling in die navorsing getoon het.

**M. LOUW**

**The function of literature, through all its mutations, has been to make us aware of the particularity of selves, and the high authority of the self in its quarrel with its society and its culture. Literature is in that sense subversive.**

**Lionel Trilling**

## OPSOMMING

Die jeugroman (*Vallen*) en die film (*Falling*) behoort tot verskillende genres wat elk 'n eiesoortige tekensisteem het, en wat geïntegreerd met die kommunikasieproses en die sosiale konteks ondersoek en beskryf kan word. Die verwerking of "vertaling" van die roman na die film is 'n transformasionele proses waarin die leser/kyker, na aanleiding van 'n analise en interpretasie van die tekste, bepaalde betekenis aan die tekste toeken. Die roman en die film het elk dus ook 'n bepaalde effek op die leser en-/of die kyker.

Die probleemstelling van die studie is gesentreerd rondom verskeie vrae wat uit die transformasie ontstaan. Eerstens vereis transformasiestudie 'n raamwerk vir die gestruktureerde en sistematiese analise van die tekste. Verder ontstaan die vrae: watter variante en konstantes ten opsigte van die procédés blyk uit die analise van die verskillende tekste en watter moontlike effek het die herkenning van hierdie representasieprocedés op interpretasie en betekenis-toekenning?

'n Interdissiplinêre benadering is tydens die analise gevolg, omdat ander dissiplines soos die kommunikasiekunde, die sosiologie, die psigologie en die filosofie betrek word om interpretasies te maak aangaande die betekenis van die representasieprocedés in die roman en die film. Die analise is dus deurgaans gegrond op die wisselwerking van semiotiese komponente, naamlik die sintaktiese komponent, die semantiese komponent en die pragmatiese komponent.

Die resultate van die studie toon die variante en konstantes wat uit die transformasie van die roman na die film geïdentifiseer kan word. Die verskillende interpretasiemoontlikhede van die variante en konstantes word omskryf en beredeneer.

Uiteindelik word daar, na aanleiding van die analise en interpretasie van die tekste, 'n parallel getrek tussen die Suid-Afrikaanse en Europese kontekste, sodat die tematiese relevansie van die studie ook duidelik word.

## SUMMARY

*Vallen* and *Falling* belong to two distinctive genres - youth novel and film - which are in interaction with different semiotic systems, and which can be investigated and described integrated with the social context and its processes of communication. The rewriting or "translation" of the novel to the film is a transformational process in which the reader/viewer assigns a certain significance to the texts in terms of an analysis and interpretation. The novel and the film, then, each has a distinct effect on the reader or viewer.

This study is focused on a number of questions arising from the process of transformation. Firstly, a transformation-study requires/necessitates the delineation of a theoretical framework for the structured and systematic analysis of the texts under consideration. Secondly, the question arises: which *procédés* (variants and constants) are activated in the different texts when analysed, and what might the effect be, of these *procédés*, on interpretation?

The analysis is characterised by an interdisciplinary approach, which engages such disciplines as film studies, sociology, psychology and philosophy, in order to interpret the representation *procédés* in the novel and the film. Throughout, the analysis is based on the reciprocal interaction of semiotic to wit, the syntactical, semantic, and pragmatic components.

The variants and constants that can be identified in a comparison between the novel and the film through the exploration of the transformation *procédés*, are reflected in the results of this study. The various possibilities of interpretation of the variants and constants are circumscribed and argued. Ultimately, the thematic relevance of this study emerges in terms of the analysis and interpretation of the texts, and a consequent parallel drawn between the South African and European contexts.

# INHOUDSOPGAW

BLADSY

<b>OPSOMMING</b> .....	i
<b>SUMMARY</b> .....	ii
<b>TABELLE</b> .....	v
<b>FIGUUR</b> .....	v
<b>HOOFSTUK 1: Konteks en navorsingsontwerp van die studie</b> .....	1
1.1 Inleiding .....	1
1.2 Kontekstualisering .....	2
1.3 Aktualiteit .....	3
1.4 Probleemstelling en probleemvrae .....	4
1.5 Sentrale teoretiese argument .....	5
1.6 Doelstellings .....	6
1.7 Terreinafbakening .....	6
1.8 Navorsingsmetodes .....	7
1.9 Terminologieverklaring .....	8
1.10 Hoofstukbeskrywing .....	8
1.11 Samevatting .....	9
<b>HOOFSTUK 2: Teoretiese begroning</b> .....	10
2.1 Inleiding .....	10
2.2 Doel .....	10
2.3 Metode .....	10
2.4 Relevante literêre teorieë .....	11
2.5 Verhaalteorie: narratologie .....	11
2.6 Resepsieteorie en semiotiek .....	12
2.7 Terme .....	14
2.8 Narratiewe elemente en aspekte .....	17
2.8.1 Gebeure .....	18
2.8.2 Karakter .....	18
2.8.3 Tyd .....	20
2.8.4 Plek en ruimte .....	21
2.9 Vertelinstantie en fokalisasie .....	22
2.10 Filmnarratologie .....	25

2.11	Tegniese elemente in film .....	26
2.11.1	Lig (beligting) en kleur .....	26
2.11.2	Mise-en-scène .....	30
2.11.2.1	Die tweedimensionele veld (kragte binne die skerm).....	30
2.11.2.2	Die driedimensionele veld: diepte en volume.....	33
2.11.2.3	Die vierdimensionele veld: tyd en beweging .....	39
2.11.2.4	Die vyfdimensionele veld: klank.....	41
2.12	Redigering .....	42
2.13	Teikengroep van die roman en die film .....	43
2.14	Die ontwikkelingspsigologie .....	44
2.14.1	Adolesensie en identiteit.....	44
2.14.2	Die invloed van die adolessent se kognitiewe vermoë op sy persoonlikheids-, sosiale ontwikkeling en morele ontwikkeling .....	45
2.14.3	Die rol van die ouers in die persoonlikheids-, sosiale en morele ontwikkeling van die adolessent .....	49
2.14.4	Die rol van waardes in die ontwikkelingsproses van die adolessent.....	50
2.14.5	Die ontwikkeling van onafhanklikheid.....	51
2.15	Die vorming van identiteit.....	51
2.15.1	Persoonlike identiteit .....	52
2.15.2	Kulturele identiteit.....	53
2.16	Slot .....	58
<b>HOOFSTUK 3: 'n Analise van die jeugroman <i>Vallen</i></b> .....		<b>59</b>
3.1	Oriëntering.....	59
3.1.1	<i>Vallen</i> – ter inleiding .....	59
3.1.2	Doel en subdoelwitte .....	60
3.1.3	Metode .....	61
3.2	Die verhaal in hooftrekke.....	61
3.3	Teksanalise .....	61
3.3.1	Vertelwyse.....	62
3.3.2	Die fokalisator.....	65
3.3.3	Narratiewe elemente en aspekte .....	69
3.3.3.1	Karakterisering.....	69
3.3.3.2	Gebeurebeelding .....	76
3.3.3.3	Ruimtebeelding.....	85
3.3.3.4	Tydsbeelding .....	91
3.3.4	Motiewe .....	97
3.3.5	Subtemas in die verhaal.....	99

3.3.6	Taalgebruik.....	103
3.3.7	Gevolgtrekking .....	104
<b>HOOFSTUK 4: 'n Analise van die film <i>Falling</i></b> .....		<b>106</b>
4.1	Oriëntering.....	106
4.1.1	<i>Falling</i> – 'n vooruitskou .....	106
4.1.2	Doel en subdoelwitte .....	106
4.1.3	Metode .....	107
4.2	Die verhaal – in die film – in hooftrekke .....	107
4.3	Die vertelproses .....	108
4.3.1	Die waarnemingspunt.....	108
4.3.2	Die verteller en fokalisasie .....	109
4.4	Narratiewe elemente en aspekte.....	113
4.4.1	Karakterisering .....	113
4.4.1.1	Draers van positiewe waardes deur lig en donker beklemtoon.....	114
4.4.1.2	Kleur as suggestie van karakters se denke, gevoel en wil.....	115
4.4.1.3	Mise-en-scène: tegniese raamwerke vir karakterisering.....	116
4.4.1.4	Hoof- en newekarakters gerepresenteer deur diepte en volume .....	122
4.4.1.5	Die omkeer/ontwrigting van karakters se lewens deur meganiese   distorsie .....	127
4.4.1.6	Klank as karakteriseringstegniek .....	128
4.4.2	Gebeure .....	131
4.4.2.1	Innerlike en uiterlike handeling deur lig en donker gerepresenteer .....	131
4.4.2.2	Kleurassosiasie en kleursimboliek as gebeurebeeldingstegniek .....	132
4.4.2.3	Beklemtoning van figure en objekte in gebeure deur die mise-en-scène .....	132
4.4.2.4	Die uitbeelding van gebeure deur kamerahoeke en –skote.....	135
4.4.2.5	Meganiese distorsie van beweging as dramatiseringstegniek vir klimaksgebeure .....	138
4.4.2.6	Spanning in die gebeurelyn opgebou deur stemgebruik, klanke en musiek .....	138
4.4.3	Ruimtebeelding .....	141
4.4.3.1	Konkrete en abstrakte ruimtes deur lig en donker uitgebeeld.....	141
4.4.3.2	Kleur as suggestie van atmosfeer.....	143
4.4.3.3	Mise-en-scène as tegniese raamwerke vir ruimtebeelding.....	144
4.4.3.4	Die verhouding van karakters met ruimte uitgebeeld deur diepte en volume.....	146
4.4.3.5	Meganiese distorsie van beweging as destabiliseringstegniek vir psigiese ruimtes .....	148

4.4.3.6	Konkrete, psigiese en simboliese ruimtes gerepresenteer deur geluide en musiek .....	149
4.4.4	Tydsbeelding .....	151
4.4.4.1	Gebeure in relasie tot tyd, uitgebeeld deur die tegniek van montage .....	151
4.4.4.2	Die tydsillusie wat diepte en volume as tydsbeeldingstegniek skep .....	157
4.4.4.3	Manipulering van tyd deur meganiese distorsie van beweging.....	158
4.4.4.4	Tydsbeelding deur musiekritmes .....	158
4.5	Gevolgtrekking .....	159
<b>HOOFSTUK 5: 'n Vergelyking tussen die roman en die film.....</b>		<b>160</b>
5.1	Inleiding.....	160
5.2	Doel.....	160
5.3	Sub-doelwitte.....	161
5.4	Metode .....	161
5.5	Transformasie van roman na film: 'n vergelyking.....	162
5.6	Formaat van die roman en film: struktureel-tegniese aspekte.....	162
5.7	Representasie van die roman en film: narratiewe aspekte.....	167
5.7.1	Variante en konstantes ten opsigte van die narratiewe aspekte: verteller en fokalisasie.....	167
5.7.1.1	Variante en konstantes: die subjektiewe waarneming/verteller .....	167
5.7.1.2	Variante en konstantes: die objektiewe waarneming/verteller .....	170
5.7.2	Variante en konstantes: die verhaal in die roman en die film.....	172
5.7.2.1	Variante en konstantes: karakterisering.....	172
5.7.2.2	Variante en konstantes: gebeure .....	178
5.7.2.3	Variante en konstantes: tyd.....	187
5.7.2.4	Variante en konstantes: ruimte .....	192
5.7.2.5	Tema.....	198
5.8	'n Sintese van die variante en konstantes tussen die roman en die film.....	199
5.9	Model vir transformasie .....	200
5.10	Afgeleide transformasieprosedés.....	200
5.11	Kontemporêre relevansie van <i>Vallen en Falling</i> .....	202
5.12	Gevolgtrekking .....	203
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>		<b>205</b>

## TABELLE

TABEL 5.1:	Struktureel-tegniese aspekte: variante.....	166
TABEL 5.2:	Struktureel-tegniese aspekte: konstantes.....	166
TABEL 5.3:	Verteller en fokalisasie: variante .....	171
TABEL 5.4:	Verteller en fokalisasie: konstantes.....	172
TABEL 5.5:	Narratiewe aspekte - karakterisering: variante.....	176
TABEL 5.6:	Narratiewe aspekte - karakterisering: konstantes.....	177
TABEL 5.7:	Narratiewe aspekte - gebeure: variante.....	185
TABEL 5.8:	Narratiewe aspekte - gebeure: konstantes .....	187
TABEL 5.9:	Narratiewe aspekte - tyd: variante .....	192
TABEL 5.10:	Narratiewe aspekte - tyd: konstantes.....	192
TABEL 5.11:	Narratiewe aspekte - ruimte: variante.....	197
TABEL 5.12:	Narratiewe aspekte - ruimte: konstantes.....	198
TABEL 5.13:	Temas: konstantes.....	199

## FIGUUR

FIGUUR 5.1:	Grafiese voorstelling van die transformasie van die roman na die film.....	201
-------------	--	-----

# HOOFSTUK 1: Konteks en navorsingsontwerp van die studie

## 1.1 Inleiding

*Vallen* van die Vlaamse outeur Anne Provoost is in 1994 gepubliseer en word in dieselfde jaar met talle Belgiese en Nederlandse toekennings bekroon. *Vallen* word in meer as tien ander tale vertaal, en resensies en artikels oor die roman en die outeur verskyn in byna elke Belgiese tydskrif en koerant. Provoost word deur Linders (1994) beskryf as "een meester in het afwisselen van spanning, sfeer, beschrijving en actie". Die Vlaamse regisseur Hans Herbots, wat, soos Provoost, in Antwerpen woon, besluit om die jeugroman te verfilm vanweë die betekenisryke beelding en boeiendheid van die verhaal. Volgens Herbots (aangehaal deur Platevoet, 2001) is die aktualiteit van die onderwerpe in *Vallen* ook 'n dryfveer vir die transformasie van die jeugroman na film, *Falling*. Herbots beskryf *Vallen* as "een sleutelverhaal over een jongen die zonder dat goed te beseffen in een stroomversnelling geraakt" en hy is gefassineer deur die verleiding van ekstremisme (Butstraen, 2001). Uiteindelik is daar ook saam met die Engelse klankbaan van *Falling* klankbane en onderskrifte in verskillende ander tale. Die roman en die film bereik dus menige leser en kyker deur die medium van woord en beeld.

Omdat film oor die algemeen populêr is, bereik dit dikwels 'n groter aantal kykers as die roman, en is dus een van die belangrikste en magtigste mediums van ons tyd. Dis 'n algemene verskynsel dat die getal lesers van 'n bepaalde boek toeneem nadat 'n film van so 'n boek verskyn het. Op hierdie wyse het die gewildheid van die *Harry Potter*-reeks van J.K. Rowling aanleiding gegee tot die verfilming daarvan. Die films het weer 'n terugwerkende gevolg dat die verkoop van *Harry Potter*-boeke toeneem, met ander woorde kinders se belangstelling in die variante en konstantes tussen die twee genres word ook geprikkel.

'n Groot aantal romans word dus uiteindelik verfilm. Die groot invloed wat films het, word deur Foster (1994:14) toegeskryf aan die emosionele direktheid daarvan: films, soos romans, vertel ook stories, maar onder andere in die taal van drome (beelde, kleur, beweging, klank, lig), wat 'n direkte invloed op die onbewuste van die kyker het. Filmbeelde getuig van die direkte teenwoordigheid van objekte, wat nie voorkom by die gebruik van woorde nie (Whitlock, 1990:22). Film is dus 'n representasie van die reële werklikheid, en is soos 'n venster op die lewe – alhoewel nooit 'n spieëlbeeld van die lewe nie.

In hierdie studie word daar gefokus op tekstransformasie, en wél vanaf roman na film, spesifiek aan die hand van *Vallen* van Anne Provoost. Hierdie jeugroman word as teks

gebruik weens die relevansie daarvan vir die leser en/of kyker as individu in sy/haar spesifieke konteks binne 'n multikulturele samelewing. 'n Driedelige kluster onderwerpe, naamlik die skuld van die verlede, liefde en multikulturaliteit vorm die hoofokus in die bestudering van *Vallen*. Hieruit ontstaan vraagstukke rondom identiteit en botsende ideologiese standpunte.

## 1.2 Kontekstuallisering

In hierdie studie is *transformasie* en *vergelyking* die hoofterme van die teoreties-wetenskaplike ondersoek. Transformasie is die omskakeling van die woorde op papier na die beelde op die skerm en klank in die klankbaan. Die tekste word vergelyk en die variante en konstantes tussen die verskillende mediums word bepaal.

In die bestudering van die tekstransformasie word ondersoek ingestel na die wyses waarop betekenis gegenereer word. Om betekenisemoontlikhede optimaal te kan aandui het die kyker die vaardigheid nodig om visuele beelde te interpreteer. In die film word gekommunikeer deur estetiese vormtaal, wat bestaan uit twee komponente: een wat op die konseptuele aspekte gerig is (konseptuele vormtaal)<sup>1</sup>, die ander op tegniek (tegniese vormtaal), (Kuijers, 1986:23). Konseptuele vormtaal is die verbeeldingryke insigte soos onderliggende konsepte, motiewe en temas wat in die lees- of kykproses na vore kom. Die tegniese vormtaal is die fisiese, komposisionele aspekte van die roman en die film. Hierdie twee komponente is uiteindelik die integrale bestanddele van die estetiese werklikheid. Metz (1974:47) sê in hierdie verband: "It is not because the cinema is language that it can tell such fine stories, but rather it has become language because it has told such fine stories." Kuijers (1986:23) beskou die vormtaalelemente as integrale bestanddele van die estetiese werklikheid, dus: hoe beter die beeld "gelees" kan word, hoe beter is die interpretasie en begrip. Die interaksie tussen tekste en ontvangers word dus deurgaans as van deurslaggewende belang beskou. In die leesproses as dekodeering is die mens voortdurend besig om te soek na sin/betekenis. Op soortgelyke wyse word die film ook "gelees" en dus gedekodeer, aangesien tekens en kodes in 'n film funksioneer om bepaalde betekenis en effekte te genereer. Die leser en die kyker word deur 'n boek en 'n film soos *Vallen* en *Falling* respektiewelik gestimuleer tot 'n kritiese wyse van lees en kyk. Die roman en die film is dus twee verskillende genres wat gekenmerk word deur verskillende semiotiese sisteme, naamlik tekens (woorde) op papier en tekens (beelde en klank) op en van die skerm.

---

<sup>1</sup> Kuijers (1986:23) gebruik die term *visionêre vormtaal*, maar vir die doel van hierdie studie word gebruik gemaak van die term *visuele vormtaal*, waarby sowel konseptuele vormtaal as tegniese inbegrepe is.

In *Vallen* word die betekenis en die effekte geïnterpreteer om 'n beeld te gee van die samelewingskonteks waarin dit as roman en (later) ook as film funksioneer. Kennis van die tegniese aspekte (byvoorbeeld die gebruik van tegniese elemente soos beligting, kleur, beweging en klank) is essensieel sodat ingeligte interpretasies gemaak kan word aangaande die tekste en die kontekste waarin dit funksioneer. Die roman en die film word dus respektiewelik beskryf vanuit die posisie van die implisiete leser en implisiete kyker. Die interpretasies is egter ook 'n aanduiding van die moontlike effek van die roman en die film op die reële leser en kyker.

Die vernaamste wyse om beter te verstaan watter betekenis en effek 'n film het, is om te weet hóé betekenis en effek geskep word (Gianetti, 1999:7). Hierdie semiotiese benadering veronderstel drie komponente waarvolgens tekste geanaliseer kan word, naamlik sintakties (ontwikkelende patrone in die roman en beelde in die film), semanties (betekenis wat aan sintaktiese aspekte geheg word), en pragmaties (die gebruike en effek van die boodskap word bestudeer) (Van der Westhuizen, 1997:79-104). Die outeur/regisseur gebruik 'n bepaalde vorm waarin sy/haar idee vergestaltung vind. Die vormgegewe idee genereer bepaalde betekenis(-se).

Die transformasie van die tekste sluit dus in teken en betekenis in die semiotiese sisteme van die roman en die film. Die roman funksioneer in die semiotiese sisteem as 'n makroteken, waarmee die outeur 'n bepaalde idee wil oordra. Op dieselfde wyse funksioneer die film as 'n makroteken wat deur die vormende invloed van die regisseur betekenisnuanses op filmiese wyse oordra.

Deur die analise van die transformasie van die tekste word die representasieprosedés wat die tematiek rondom multikulturaliteit uitbeeld, bepaal.

### **1.3 Aktualiteit**

*Vallen* en *Falling* is 'n akuele jeugroman en film, omdat die onderwerpe en temas in die tekste binne die ervaringsraamwerk van die hedendaagse adolessent is. Hedendaagse multikulturele kwessies word in *Vallen* en *Falling* uitgebeeld, en sodoende verkry die tekste besondere universele waarde. In die tekste word uitgebeeld hoe multikulturaliteit, wat 'n wêreldwye verskynsel is (Segers, 1997:277), aanleiding gee tot 'n groeiende bewustheid van die positiewe en negatiewe implikasies van globalisering. *Vallen* en *Falling* representeer die ervarings van adolessente wat in 'n "global village", waar almal bure is, leef. Binne hierdie wêreld ontstaan nuwe ervarings en geleenthede, maar terselfdertyd ook gepaardgaande

onsekerhede en konflikte. Die konflikte word in die tekste uitgebeeld deur die wyse waarop sekere groepe ander rasse, nasionaliteite en kulture as 'n bedreiging ervaar.

Aktuele kwessies soos armoede, klasseverskille, rassediskriminasie en die proses van globalisering word in die roman en die film uitgebeeld. Aanhalinge wat spesifiek hiermee in verband gebring word, is byvoorbeeld: "Waar rijke vakantiegangers zijn komen goedkope werkers, zei hij, en omgekeerd" en "Heel Arabië eet uit onze pannen." (82.)<sup>2</sup> Hierdie verskynsel van immigrante wat van armoede en onderdrukking vlug, word nie net in Europa aangetref nie, maar ook in Suid-Afrika en in talle ander wêrelddele. Soos immigrante van verskeie lande uit Afrika en die Midde-Ooste na Europa gaan, so word Suid-Afrika die toevlugsoord vir immigrante van veral Afrika-lande. In hierdie konteks gesien, word die relevansie van die jeugroman *Vallen* en die film *Falling* vir Suid-Afrika baie duidelik. Die multikulturele en multirassige omgewing wat hierdeur geskep word, maak die kwessie van identiteit egter nog meer gekompliseerd as ooit tevore.

In *Vallen* en *Falling* word die kwessie van identiteit op 'n besondere wyse uitgebeeld in die wyse waarop Lucas, 'n adolessent, in sy identiteitsvormingsproses worstel met verskeie dilemmas. Die grootste dilemma waarin Lucas verkeer, is sy betrokkenheid by 'n regse ekstremistiese groep. Hy word by die aktiwiteite van die groep betrek en word die sondebok van 'n aantal misdrywe, maar terselfdertyd is hy ook die slagoffer deurdat hy deur die retoriek van die groep mislei word. Die gevaar van ekstremisme kom dus duidelik in die verhaal na vore. Lucas beseft eers die erns van sy dilemma as sy meisie, 'n Jodin, deur die ekstremiste bedreig word. Hy moet dan die bepalende keuse maak van wie hy werklik is en wie hy werklik wil wees.

Tydens hierdie studie word daar dus aangesluit by die universele diskoerse oor multikulturaliteit, globalisering en kulturele identiteit, ten einde die uitwerking daarvan op die hede en die toekoms te kan vasstel. Daar kan dus ook 'n parallel getrek word tussen die situasie in Europa en dié van ander lande in die wêreld, onder andere ook Suid-Afrika.

#### 1.4 Probleemstelling en probleemvrae

Die roman en die film het elk sy eie moontlikhede en beperkinge. Tydens transformasie van die roman na die film moet die produksiespan in ag neem dat die film 'n beperkte verteltyd het. Aan die ander kant is daar 'n hele aantal moontlikhede by die film, soos die spesiale

---

<sup>2</sup> Bladsynommers tussen hakies verwys na Provoost, A. 1997. *Vallen*. Antwerpen : Houtekiet/Fontein.

klank- en visuele effekte wat emosionele reaksies by kykers skep. Die transformasie van die roman na die film gee aanleiding tot sekere probleemvrae.

In die eerste plek kan die analise en interpretasie van die tekste nie gedoen word sonder 'n struktuur nie. Omdat interpretasies gemaak word, is dit ook nodig om ander relevante dissiplines te betrek. Spesifieke uitgangspunte, soos die narratologie, die ontwikkelingspsigologie en die kommunikasieteorie word gebruik om die jeugroman en filmteks *Vallen* van Anne Provoost te analiseer en interpreteer.

Transformasie impliseer verandering, en in hierdie studie word bepaal watter veranderinge plaasvind. Tydens die transformasieproses gaan sekere gedeeltes van die roman "verlore", maar terselfdertyd word ook sekere gedeeltes bygevoeg. Dit wil ook voorkom of die film 'n meer gekommersialiseerde medium is. Tydens die filmverwerking word die smake van die teikenmark in ag geneem sodat die film nie 'n finansiële verlies is nie.

Die transformasieprosedés behoort ook bepaalde implikasies vir die moontlike interpretasies van die film te hê. Uiteindelik kan die tematiese relevansie van *Vallen* en *Falling* vir 'n multirassige en multikulturele land soos Suid-Afrika ook bevreagteken word. Die moontlike tematiese parallele wat tussen Europa (spesifiek België en Nederland) en Suid-Afrika getrek kan word, word in oënskou geneem.

Die navorsing sentreer dus rondom die volgende vrae:

- Hoe kan die narratologie, die ontwikkelingspsigologie en die kommunikasieteorie gebruik word om die jeugroman *Vallen* en die filmteks *Falling* van Anne Provoost te analiseer en interpreteer?
- Watter veranderinge vind plaas in die transformasie van die jeugroman na die film?
- Watter implikasies het die transformasieprosedés vir die potensiële interpretasies van die film?
- Watter relevansie het die tematiek van *Vallen/Falling* vir 'n multikulturele land soos Suid-Afrika?

## 1.5 Sentrale teoretiese argument

Teksverwerkings impliseer altyd transformasie. Die roman word tot draaiboek verwerk en die verwerking berus op 'n interpretasie van die roman. Dieselfde gebeur wanneer die regisseur en die akteurs die draaiboek vertolk. Tydens die produksieproses verander die draaiboek

egter op 'n konstante basis. Selfs wanneer die akteurs uiteindelik die draaiboek deur hul spel vertolk, verander die draaiboek weer eens, omdat akteurs dikwels gegewens in die draaiboek spontaan verander. Die draaiboek is dus baie veranderlik en word nie in hierdie studie by die transformasie betrek nie.

Die film as eindproduk behou bepaalde elemente en aspekte van die roman, maar ander elemente en aspekte word in die transformasie- en visualiseringsprosesse aangepas. Die konstantes en variante in hierdie prosesse word in die studie beskryf en die invloed daarvan op interpretasie word beredeneer.

Op grond van die analise en interpretasie van *Vallen* (die roman en die film) word die moontlike affektiewe effek, die tegniese aspekte en die tematiek duidelik. Deur die analise word die ontwikkelende patrone en die beelde geïnterpreteer. Die interpretasies is die implikasies vir die implisiete leser/kyker.

## 1.6 Doelstellings

Die hoofdoelstelling van hierdie navorsing is om die transformasie van *Vallen* as roman na die filmweergawe daarvan, *Falling*, te ondersoek. Hierdie hoofdoelstelling kan soos volg verfynd word:

- Die eerste doelstelling van hierdie verhandeling is om 'n analise en interpretasie van die romanteks en filmteks te maak met behulp van die narratologie, die filmteorie, die resepsieteorie en die ontwikkelingspsigologie.
- Die tweede doelstelling is om uit die analise die veranderinge wat plaasvind in die transformasie van roman na film uit te wys en te beskryf, en sodoende die variante en konstantes tussen die roman en die film aan te dui.
- Uiteindelik word die relevansie vir Suid-Afrika van die teks kursories ondersoek deur 'n parallel te trek tussen die multikulturele Europese konteks (wat in *Vallen* aan die lig gebring word) en die multikulturele Suid-Afrikaanse konteks.

## 1.7 Terreinafbakening

Tydens die navorsing is daar op die volgende tekste gekonsentreer:

- *Vallen* as jeugroman (Anne Provoost)
- *Falling* as film (Produsent: Tharsi Vanhuysse, ERA-films)

Die roman en die film is geanaliseer en geïnterpreteer deur gebruik te maak van 'n seleksie van teorieë en terme wat van toepassing op die tekste is. Die narratologie word as uitgangspunt vir die analise van die roman en die film gebruik. Tydens die analise van die film word die filmteorie ook gebruik. 'n Intertekstuele vergelyking tussen die tekste word gemaak en daarom word teorieë soos die resepsie-estetika en die semiotiek betrek. Die tematiek in die tekste word geïnterpreteer deur 'n interdisiplinêre benadering, waarby dissiplines soos die ontwikkelingspsigologie, sosiologie en die filosofie betrek word. Die mees relevante terme binne elke dissipline is geselekteer om 'n raamwerk te skep vir die analise en interpretasie van die tekste.

## **1.8 Navorsingsmetodes**

Die navorsingsmetodes is gegrond op drie hoofstappe, naamlik:

- die teksanalise, interpretasie en evaluering van die jeugroman
- die teksanalise, interpretasie en evaluering van die filmaspekte
- die intertekstuele vergelyking van die roman en die film.

Die tekste (roman en film) is eers afsonderlik bestudeer en daarna intertekstueel vergelyk sodat variante en konstantes bepaal kon word. Die tekste is vergelyk deur gebruik te maak van die narratiewe elemente (gebeure, karakters, tyd en ruimte) (Brink, 1989:47). Ter ontleding van die filmiese teks is die distinktiwe filmiese elemente ook verreken, naamlik (1) lig en kleur, (2) twee-dimensionele ruimte, (3) drie-dimensionele ruimte, (4) tyd/beweging, en (5) klank (Zettl, 1998:11).

Die tekstransformasie word geanaliseer en bestudeer deur gebruik te maak van die narratologie. Die klem lê egter op begrip en insig in die verskillende tekste: dit kom daarop neer dat daar 'n analise en interpretasie gedoen word oor die wyses waarop verhalende inligting in die verskillende tekste getransformeer, gerepresenteer en geïnterpreteer word.

Die breë benadering van die ondersoek is gevolglik intertekstueel, en relevante intertekste wat in 'n bepaalde lees- of kykerservaring oormekaarskuif sodat 'n bepaalde interpretasie gemaak kan word, word geïdentifiseer en betrek. Die vergelyking tussen die roman en die film is ook intertekstueel omdat die twee tekste, wat tot verskillende genres behoort, as intertekste by mekaar aansluit deur die komplekse wisselwerking tussen die roman en die film.

Insigte wat tydens die navorsing in onderhoude en kursusse in Europa verkry is ten opsigte

van die produksie en resepsie van die roman en die film, word in die interpretasies geïntegreer. Tydens hierdie navorsing in Europa is die kundigheid en sieninge van lede van die produksiespan betrek, soos die reële skrywer van die roman, Anne Provoost, en die regisseur, Hans Herbots. Lesings van vakkundiges soos dr. Hans van Driel, dosent aan die Universiteit van Tilburg en Marc Bekaert, dosent aan die Universiteit van Antwerpen, is bygewoon. Deur middel van die onderhoude en kursusse is tegniese en teoretiese inligting versamel vir die analise en interpretasie van die jeugroman en die film. Waarnemings van, en onderhoude aangaande die Europese konteks maak dit moontlik om die tekste in 'n kontemporêr-relevante kader te plaas en 'n parallel tussen die Europese en Suid-Afrikaanse konteks te trek.

## 1.9 Terminologieverklaring

Enkele terme in die titel van die verhandeling word vervolgens kortliks omskryf.

*Transformasie:* Volgens die beginsels van transformasie sluit die roman en die film intertekstueel by mekaar aan, maar die een kan ook veranderend op die ander voortbou (Malan, 1992:188). Tydens transformasie word nagegaan *hoe* bepaalde verhalende inligting in verskillende genres weergegee en geïnterpreteer word. *Transformasie* behels nie 'n evaluerend-vergelykende werkswyse nie, omdat films nie *substitute* is vir romans nie, en andersom. Die roman en die film word as tekste op sigself beskou en in hulle eie reg binne hulle eie kommunikatiewe raamwerke van tegnieke en strategieë ondersoek.

*Identiteit:* Die term *identiteit* verwys na die psigologiese identiteit van die individu en spesifiek die adolessent (Louw, 1992:394; Kroger, 1989:15). Identiteit is egter 'n komplekse begrip wat uit verskillende komponente bestaan, byvoorbeeld histories-gefundeerde identiteit, persoonlike identiteit, asook kulturele identiteit wat deur die interaksie met die samelewing gevorm word – die mens in relasie met ander (Wielemans, 1993:81). Die implikasies wat die veranderende wêreld (globalisasie) vir al die aspekte van die identiteit van die jong mens inhou, word in die tekste belig.

## 1.10 Hoofstukbeskrywing

Hoofstuk 1 is die argitektoniese ontwerp wat die raamwerk van die studie skets.

Die tweede hoofstuk van die verhandeling lê 'n teoretiese begroning vir die analise en interpretasie van die tekste. Relevante terme en teorieë word geïdentifiseer wat 'n strukturele en sistematiese analise moontlik maak, naamlik die narratologie en die filmteorie. Verder

word identiteitsteorieë van verskillende dissiplines, soos die ontwikkelingspsigologie en kultuurstudies, bespreek.

In die derde hoofstuk word die roman - *Vallen* - geanaliseer en geïnterpreteer aan die hand van hoofsaaklik die narratologie.

Die vierde hoofstuk konsentreer op die analise en interpretasie van die film - *Falling* - binne die raamwerk van veral die filmteorie.

In die laaste hoofstuk word variante en konstantes, soos dit blyk uit 'n vergelyking van die twee gekose tekste van die twee genres, aangedui en geïnterpreteer. Die gevolgtrekking met betrekking tot die verbande tussen die teksinterpretasie, die tegniese filmaspekte en die metodologie; asook die relevansie van die tematiek word in hierdie hoofstuk aangebied.

### **1.11 Samevatting**

In hierdie hoofstuk is die rasionaal vir die studie aangetoon, naamlik 'n ondersoek na die transformasie van roman na film. Verder is die studie binne 'n spesifieke konteks geplaas, wat aandui van watter invalshoeke die transformasie benader word (metodologie). Die aktualiteit van die studie is aangedui binne die konteks van die studie. Die probleemstelling en die doelstelling is ook in die navorsingsontwerp vervat.

Die kompleksiteit van die invalshoek, naamlik "identiteit" en die moontlike fasette, interpretasies en problematiek wat daarmee in verband gebring word, is aangedui.

Vervolgens word in Hoofstuk 2 die teoretiese begroning vir die analise en interpretasie van die roman en die film vervat, waarin relevante terme en teorieë betrek en bespreek word.

## HOOFSTUK 2: Teoretiese begronding

### 2.1 Inleiding

In hierdie verhandeling word aangetoon hoe bepaalde konstantes en variante in 'n analise, interpretasie en vergelyking van *Vallen* (jeugroman) en *Falling* (film) na vore kom. Die vergelyking van die twee mediums word voorafgegaan deur 'n analise van die roman en die film met die narratologie as vertrekpunt. Die narratologiese benadering word aangevul met insigte uit die resepsieteorie, die psigologie, die ideologiesekritiek en die filmtegniek. Die bepaalde tegnieke in die afsonderlike tekste genereer bepaalde betekenis, wat lei tot veelvoudige interpretasiemoontlikhede. Ideologiese kwessies en vraagstukke kom sodoende na vore wat ook die verhouding tussen die binnetekstuele en buitetekstuele werklikheid aandui.

Hierdie hoofstuk dien as die teoretiese begronding sodat analise en interpretasie ten opsigte van die roman en die film, asook in die vergelyking van hierdie twee tekste, gemaak word.

### 2.2 Doel

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n raamwerk te ontwerp waarvolgens die roman en die film op 'n literêr-wetenskaplike wyse afsonderlik geanaliseer kan word, om uiteindelik 'n vergelyking tussen die gekose tekste uit die verskillende genres te tref.

Die volgende sub-doelwitte word in hierdie hoofstuk voor oë gehou:

- Die teoretiese vertrepunte word gespesifiseer en die relevansie daarvan vir die studie word gemotiveer.
- Die invalshoeke of benaderings van die studie word uitgelig, soos bepaal deur die ontvanger (adolesent as veronderstelde leser en kyker) van die tekste.
- Die temas wat uit die roman en die film ter sprake kom, word bespreek om die tematiese relevansie van die tekste bekend te maak.

### 2.3 Metode

Eerstens word 'n uiteensetting gegee van die hoofkonsepte van die literêre teorieë, wat as vertrepunte van hierdie studie gebruik word. Tweedens word die narratologie as literêr-teoretiese basis bespreek, waarin verskeie relevante terme vir die vergelyking van die roman

en die film ter sprake sal kom. Hierdie terme is verteenwoordigend van verskeie literêre teorieë, byvoorbeeld die resepsie-estetika wat as uitgangspunt vir die studie bespreek word, omdat die ontvanger van die teks 'n belangrike rol speel in die interpretasie van die teks. Verder word die semiotiek betrek, omdat dit die verhaal as tekensisteem beskryf. Vervolgens word die elemente en aspekte van die verhaal gebruik met die oog op teoretiese besinning oor die verhaal *Vallen*. Die filmnarratologie word daarna bespreek sodat die filmiese elemente uitgestippel kan word. Verder word die ontwikkelingspsigologie as die verwysingsraamwerk vir die studie gebruik, omdat die tekste veral op die adolessent gerig is. Laastens word die twee sentrale onderwerpe van die studie, naamlik multikulturaliteit en identiteit, bespreek.

## 2.4 Relevante literêre teorieë

Die vergelyking van die variante en konstantes in die transformasie van roman na film behoort voorafgegaan te word deur 'n deeglike analise van die teoretiese uitgangspunte van die verskillende mediums. Die literêre teorieë in die eerste plek word as invalshoeke vir die analise van die tekste gebruik. Die narratologie word aangevul met insigte van ander relevante dissiplines, wat in die volgende afdeling in hierdie hoofstuk bespreek word. Die terme wat by die verhaalteorie ter sprake kom, word bespreek om die raamwerk waarin die tekste geanaliseer word, aan te dui.

## 2.5 Verhaalteorie: narratologie

Die bestudering van die transformasieproses van die roman na die film is die hoofdoel wat hierdie studie voor oë het. *Vallen* as roman (woordteks) en *Falling* as film (beeldteks) is albei verhalende, fiktiewe tekste en daarom word die verhaalteorie gebruik by die analise van die tekste. Die terrein van die verhaalteorie is geweldig omvangryk en daarom word 'n eklektiese werkwyse gevolg – spesifieke gedeeltes van verskillende teorieë word gebruik met die oog op 'n vergelyking tussen die roman en die film.

Die verhaalteorie is met alle soorte verhalende tekste gemoed, maar nie alle aspekte van die verhaalteorie is op alle verhalende tekste van toepassing nie. Daar word dus primêr aandag gegee aan die teorieë wat die *vorm* of die struktuur van die teks(-te) as uitgangspunt neem, naamlik die narratologie, waarby die semiotiek betrek word.

Tydens die analise en vergelyking van die roman en die film word die narratologie dus as teoretiese vertrekpunt gebruik. Verhaalelemente en -aspekte, soos uiteengesit deur Mieke Bal in haar werk, *De theorie van vertellen en verhalen* (1990), word uiteengesit met die oog

op die teksanalises en interpretasie.

Die verskillende verhaalelemente en -aspekte word bespreek vanuit die resepsieteorie intertekstueel tussen roman en film, bespreek. Die variante en konstantes tussen die twee mediums word dan uiteindelik binne die raamwerk van die narratologie bepaal. Die wyse waarop betekenis uit die teks gegeneer word, word ondersoek, ten einde ook die moontlike effek wat dit op die werklike leser en die kyker (veral die adolessent) kan hê, vas te stel.

## 2.6 Resepsieteorie en semiotiek

Die resepsieteorie word as 'n invalshoek vir die analise van die roman en die film gebruik, omdat die resepsieteorie in die eerste plek die ontvangs van die teks deur die leser ondersoek. Die resepsieteorie is van toepassing op die jeugroman (*Vallen*) en die film (*Falling*), wat kontemporêre literatuur is en spesifiek op adolessente gemik is. Die resepsieteorie sluit gevolglik ook in die besonder by die ontwikkelingspsigologie aan, wat interdisiplinêr by die analise van die tekste betrek word.

*Vallen* as jeugroman en die film *Falling* is onderskeidelik gerig op die leser en die kyker. Die skrywer en die regisseur skep 'n kommunikasieproses waardeur 'n boodskap aan die ontvanger oorgedra word (Segers, 1972:20). Alhoewel die resepsie-estetika die literêre teks vanuit die beleving van die leser ondersoek, word die totale proses van produksie, oorbring en resepsie van tekste dus in ag geneem by die literêre kommunikasie (Segers, 1972:25). Die begrip *resepsie* moet dus in die ruimste sin van die woord gesien word, en wêl met al die aktiewe elemente daarin, dit wil sê dit gaan nie bloot oor die passiewe ontvangs van 'n teks nie, maar veral ook oor die reproduksie, verwerking, aanpassing en die gestaltegewing of konkretisering daarvan deur die leser (Rossouw, 1992:427). Die benadering tot die jeugroman *Vallen* en die film *Falling* is dus gefokus op die wisselwerking tussen die teks en die leser, of die verhouding teks-leser, en meer spesifiek op die effek van die teks op die ontvanger.

Iser (soos betrek deur Rossouw, 1992:428) meen dat fiksie 'n kommunikasiestruktuur is waarin die teks 'n bepaalde werking of effek het, terwyl die betekenis deur die leser tot stand gebring moet word. Betekenis kom dus op 'n subjektiewe wyse tot stand en daarom is betekenis nie absoluut nie. Die leser/kyker is 'n aktiewe deelnemer aan die proses van betekenisvorming in verhouding met die teks. Die wyse waarop betekenis gevorm word, word beïnvloed deur die kulturele repertoire en die kennis van sosiale kodes by die leser en kyker. As die leser/kyker met die kulturele agtergrond van die skrywer of vervaardiger identifiseer, sal die enkodering van tekste in 'n groot mate ooreenstem met die dekodeering

van die leser/kyker. Barker (2000:33) beskryf die resepsie van die teks soos volg: "The text may structure aspects of meaning by guiding the reader, but it cannot fix the meaning, which is the outcome of the oscillations between the text and the imagination of the reader."

Die resepsie van die teks berus op die rol van die implisiete leser, die werklike leser en die geïntendeerde leser (Segers, 1972:15). Die analise van *Vallen* as jeugroman en film is toegespits op die resepsie van die tekste deur die implisiete leser, en is nie empiries of eksperimenteel van aard nie. Die term *resepsie* verwys volgens Bal (1988:112) na die direkte of indirekte reaksie van die leser/kyker op die teks. Met die gebruik van resepsie-analise word interpretasies van die tekste (jeugroman en film) gemaak, en sodoende word betekenis uit die teks gegenereer. Onder "interpretasie" word verstaan: sistematiese teksverklaring waardeur gestreef word na bevredigende betekenis-toekenning (Bal, 1988:112). Die leser/kyker word in die betekenisvormingsproses gelei of beïnvloed deur sy kennis van die taal, sy kennis van die wêreld, sy persoonlike ervarings en vooroordele, en sy verwagtinge ten aansien van literêre tekste en genres (Bal, 1988:113).

Die *manier* waarop betekenis in die jeugroman en film tot stand kom, is dus van besondere belang, soos die gebruik van besondere narratiewe en kinematografiese tegnieke onderskeidelik. Die *semiotiek* bied 'n instrument om te analiseer hoe betekenis tot stand kom. Een van die onderdele van die semiotiek word die *teken* genoem. Die teken is die waarneembare element van die werklikheid wat bemiddelend optree tussen die mens en die wêreld om hom heen. Betekenis ontstaan via die bemiddeling van die teken (Eco, 1984:45).

Betekenis kom tot stand deurdat die leser/kyker betekenis aan 'n *teken* toeken. Die teken bestaan uit 'n *betekenaar* en 'n *betekende*. Die betekenaar is die medium van tekens byvoorbeeld 'n klank, 'n beeld, die "merke" op papier wat woorde vorm. Die betekende word verstaan in terme van die konsepte en betekenis wat daar rondom gevorm word (Barker, 2000:67). Monaco (1981:132) gebruik die terme *paradigmaties* (inhoud) en *sintagmaties* (vorm) om konnotatiewe betekenis (interpretasie) te beskryf. Volgens Monaco (1981:132) is dit juis hierdie sintagmatiese aspek wat film verskillend maak van ander kunsvorme, omdat redigering en montage die vorm van die film kan verander.

Tydens die vergelykende studie van die roman en die film word die handeling en materiële voorwerpe (tekens) geïnterpreteer deur die konvensionele betekenis wat aan bepaalde tekens geheg word. So word die verhouding tussen die tekens in die verskillende tekensisteme van die roman en die film beskryf.

Semiotiek is 'n vorm van strukturalisme, maar strek oor 'n wyer gebied. Waar die strukturaliste

die teks self bestudeer, is die semiotiek gerig op die hele kommunikasieproses. Semiotiese en resepsie-estetiese ondersoeke vul mekaar aan: die semiotiek behels die teoretiese fundering van die kommunikatiewe relasie outeur-leser-teks, terwyl die resepsie-estetika voortbou op die fundering deur pragmatiese ondersoek (in die geval van hierdie studie – 'n teoreties-pragmatiese ondersoek).

## 2.7 Terme

Die geselekteerde terme wat in hierdie afdeling bespreek is, is terme wat sentreer rondom die betekenisvormingsprosesse in sowel in die roman as die film; asook op die transformasieproses van een genre na 'n ander. *Intertekstualiteit* is 'n belangrike term vir hierdie studie, omdat die tekste met mekaar in wisselwerking is en die betekenis van die tekste respektiewelik juis opgesluit lê in die ooreenkomste en verskille wat dit ten opsigte van mekaar vertoon. Transformasie behels egter nie slegs die beskrywing van ooreenkomste en verskille nie, maar ook die *interpretasie* van die ooreenkomste en verskille. Die *temas*, wat uit die *onderwerpe* in die teks vloei, word deur die leser of kyker geïnterpreteer. Die verskillende tekensisteme van die roman en die film lei tot verskillende *interpretasiemoontlikhede*.

Die geselekteerde terme wat aangewend word vir die analise van die roman *Vallen* word vervolgens bespreek.

- **Intertekstualiteit en interpretasie**

Intertekstualiteit is soms 'n problematiese term, omdat dié konsep toenemend meer betekenis kry (Agger, 2002:2). Sedert die laat negentiende eeu het film as 'n nuwe medium verskyn en later is dit opgevolg deur televisie en die Internet. In hierdie studie word die benutting van die omvang van die term *intertekstualiteit* egter beperk tot die intertekstuele verhouding tussen die roman, *Vallen* en die film, *Falling*. Alhoewel die intertekstuele studie beperk is tot die vergelyking tussen die roman en die film, is die *interpretasie* van die tekste gegrond op die ervaringsraamwerk van die leser en/of kyker. Hiermee word dus aangesluit by die sieninge van Julia Kristeva (soos betrek deur Malan, 1992:188) dat betekenisgenerering intra- en ekstratekstuele verhoudinge van die teks insluit. Hierdie opvatting is veral van toepassing op 'n analitiese benadering, omdat die verhoudinge van die elemente met mekaar in die teks beskryf word (intertekstueel) en die betekenis wat die leser en/of die kyker daaruit genereer, geïnterpreteer word met behulp van die ervaringsraamwerk van die leser en/of kyker (ekstratekstueel).

’n Intertekstuele vergelyking tussen die twee verskillende mediums maak dit moontlik om verskille en ooreenkomste tussen die tekste uit te wys. Die spesifieke kenmerke van sekere genres, in hierdie geval die roman en die film, is ’n interessante element wat in die intertekstuele vergelyking duidelik gemaak word. ’n Roman word dikwels aangepas in die transformasie na film, omdat sekere kenmerke van die filmgenre op ’n bepaalde historiese moment populêr is. Verskillende genres word dus gekenmerk deur verskillende kodes (“reëls”) en style. Agger (2002:9) maak in hierdie verband die volgende opmerking: “Genres talk to each other, they negotiate all levels.”

Die film is die getransformeerde vorm van die roman en is ’n interpretasie van die regisseur. Die kyker maak interpretasies van die film, en hierdie interpretasies is dikwels verskillend en onbeperk. Die interpretasies wat in hierdie intertekstuele vergelyking gemaak word, is dus móóntlike interpretasies.

- **Tema en onderwerp**

Die kunstenaar speel ’n rol in die ontwikkeling van die tema in ’n teks deur sy bepaalde wêreldbeskouing. Die tema staan egter nie buite die struktuur van die intrige nie en daarom het een teks ’n verskeidenheid temas. ’n Tema word beeldend voorgestel in die bewussyn van die leser of kyker, wat variasies van die tema tot gevolg het (Sollors, 1993:17).

Die tema word gewoonlik nie pertinent in ’n teks genoem nie, en dit is juis op hierdie wyse dat die onderskeiding tussen die tema en die onderwerp plaasvind. Die onderwerp word uitgelig deur die narratiewe elemente in die konkrete storielyn, met ander woorde daar gebeur iets met iemand op ’n bepaalde plek en tyd. Die tema word egter geabstraheer en ontstaan deur verwysing. Hierdie verwysing is gebaseer op die beginsel van die metaforiese teenoor die letterlike (Brinker, 1993:27-28).

Omdat die tema verband hou met algemeen-menslike problematiek, bevat dit ’n emosionele geladenheid wat ’n bepaalde effek op die leser (*in casu* ook die kyker) het (Du Plooy, 1986:104). Die siening van Sollors (1993:xx) sluit hierby aan in sy beskrywing van die tema as ’n formule in ’n metataal, wat bepaalde emosies by die ontvanger laat ontstaan. Brinker (1993:29) voer ’n soortgelyke argument en lê klem op die noodsaaklikheid dat ’n tema geïdentifiseer word, omdat opvallende elemente van die beeldende wêreld raakgesien word as modelle van die strukture van die reële werklikheid. ’n Bepaalde situasie het ’n sekere affektiewe effek op die ontvanger, hy maak dit deel van sy ervaringsraamwerk en sodoende kan dit tot beter begrip en insig van ’n teks lei.

Tydens die studie van die transformasieproses van tekste is tematiek van belang, omdat dit in verband gebring word met variante en konstantes (Sollors, 1993:xix). Die tema van die roman en die film is 'n samebindende faktor (konstante), maar word deur verskillende mediums gerepresenteer, naamlik woorde op papier en beelde op 'n skerm (variante). Dieselfde tema kan ook variasies toon in verskillende kulture. Dit is dus belangrik om in ag te neem dat die verskillende kulturele kontekste waarin die tekste funksioneer (Europese konteks en 'n Suid-Afrikaanse konteks) veelvoudige betekenismoonlikhede tot gevolg kan hê.

Sollors (1993:11) beklemtoon dat die tema nie gekonstrueer word uit die betekenis van die verskillende elemente (woorde en sinne) van die teks nie, maar wél uit die vorme van die geheel, soos die genres (byvoorbeeld roman en film). Die tema skep 'n ontmoetingspunt vir die verskillende tekste (*in casu* die roman en film), wat 'n konteks skep waarin die teks geïnterpreteer kan word (Brinker, 1993:23) en in hierdie opsig vind die analise met ander woorde intertekstueel plaas.

Die analise van die tema geskied verder ook op 'n interdisiplinêre wyse, omdat dit 'n ontmoetingspunt tussen die literatuur en onder andere die sosiologie, die psigologie en die filosofie is. Integrasie van artistieke en nie-artistieke tekste, fiksionele en nie-fiksionele tekste vind plaas (Brinker, 1993:26).

- **Motiewe**

Wanneer 'n motief herhaaldelik in 'n bepaalde werk voorkom en 'n bepaalde en organiserende invloed in daardie werk word, word so 'n motief 'n draer van die tema (Du Plooy, 1992:326). Vanhelleputte (1993:99) beskryf die funksie van die motief as hoofsaaklik pragmaties van aard, en in hierdie opsig kan dit ook veral aangewend word in die vergelykende studie van tekste.

'n *Leitmotiv* kom voor wanneer 'n bepaalde verhaalelement telkens herhaal word, sodat dit besondere betekenis verkry en 'n besondere funksie verrig (inhoudelik en/ofstruktureel) vir daardie bepaalde werk (Du Plooy, 1992:326).

Die gebruik van motiewe verhoog die konnotatiewe digtheid van 'n werk, want dit gaan eintlik om die betekenis van die motief. Wolpers (1993:81) is van mening dat die intrinsieke betekenis van die motief op twee vlakke funksioneer, naamlik 'n feitlike vlak (aksies, mense, plekke, gevoelens en idees) en 'n uitdrukkingsvlak (betekenis van elemente op feitlike vlak). Op grond van hierdie definisie kan daar onderskei word tussen verhaalmotiewe, wat op die

vlak van die gebeure en handeling gerealiseer word, en abstrakte motiewe, wat meer op die ontwikkeling van verskillende subtemas betrekking het (Du Plooy, 1986:327).

## 2.8 Narratiewe elemente en aspekte

As die elemente in 'n teks geïdentifiseer word, word die narratologie gebruik, omdat die narratologie 'n raamwerk skep waarvolgens die strukturele kenmerke van die tekste beskryf kan word. Die terrein van ondersoek van die narratologie is verhalende tekste, in hierdie geval die roman en die film, wat beskou word as betekenisvolle tekenstelsels (Du Plooy, 1986:285).

Gedurende die teksanalise word die narratiewe elemente, wat die onderdele van die storie is, bepaal en beskryf. Die aspekte, byvoorbeeld ritme, frekwensie en fokalisasie gee uiteindelik 'n bepaalde "kleur" of eiesoortigheid aan die teks (Du Plooy, 1992:151). Dit is dus juis die wyse waarop die aspekte in die roman en die film funksioneer wat die variante en konstantes in die elemente uitlig.

Elemente as die basiese semantiese eenhede in 'n verhalende teks kan onder andere beskrywend of verhalend van aard wees, maar hierdie elemente is die *inhoud*, die nie-artistieke materiaal waaruit die storie, die verhaal en die teks bestaan (Du Plooy, 1986:296).

Tydens die leesproses bestee die leser heelwat moeite om 'n logiese lyn in die teks te vorm en uiteindelik bring hy self so 'n lyn aan. Volgens Bal (1990:195) word die logiese samehang gekonstrueer deur die storielyn, die skakeling van elemente, dus as die onderdele van die *geskiedenis*.

Die term *geskiedenis* kan problematies wees, omdat dit die gegewe kan wees waarmee die verteller (of selfs die skrywer) begin en ook die gegewe waarmee die leser eindig (Brink, 1989:40). Die gegewens wat die verteller tydens die vertelaksie enkodeer, is dus hipoteties presies dieselfde as wat uiteindelik deur die leser gedekodeer word. Enkodering en dekodering is nie dieselfde nie en is juis 'n belangrike onderdeel van hierdie studie. Alhoewel die *geskiedenis* die vlak is waarop die verhouding van narratiewe elemente met mekaar ondersoek word, is dit nog nie die vlak van die verhaal as sodanig nie en word daar nie met die artistieke aard van die teks self gewerk nie. In hierdie studie word die term *storie* verkies, omdat dit die term is wat in die Afrikaanse literatuurwetenskap gebruik word vir die Nederlandse term "*geschiedenis*". Omdat nie slegs die verhoudinge tussen die narratiewe elemente (gebeurtenisse, akteurs, plek en tyd) ondersoek word nie, maar ook die wyse waarop die elemente georden is volgens die beginsels van chronologie, logika en kousaliteit,

word van die term *aspekte* gebruik gemaak wanneer die verhaalvlak ondersoek word (Bal, 1989:40).

### 2.8.1 Gebeure

Die gebeure in 'n verhaal word eerste van die verhaalelemente bespreek, omdat die gebeure seker die grootste dryfveer agter die funksionering van die ander aspekte is. Die gebeure bepaal die verloop van die verhaal en is nie slegs die fisiese handeling van karakters nie, maar ook die gedagtes en emosies van karakters. Gebeure skep wendinge in die verhaal wat dikwels groot spanningsmomente teweeg bring.

Brink (1989:47) beklemtoon dat geen aspek van 'n verhaal ooit werklik op sigself, in isolasie bespreek kan word nie. Elke moment hang saam met 'n ander: die begrip *gebeure* behoort ook deurentyd geïntegreer te word met figuur, ruimte, tyd, en die wyse waarop die implisiete outeur dit manipuleer om dit op 'n sekere wyse aan te bied.

Die gebeurtenis word gesien as 'n *proses*, die oorgang van een toestand na 'n ander, wat ondergaan word deur karakters (Bal, 1990:135). Hierdie oorgange sluit volgens Brink (1989:48-52) twee tipes gebeure in, naamlik statiese en dinamiese gebeure, wat die resultaat van 'n handeling aandui; en handelingskategorieë (nie-verbale handeling, verbale handeling, gedagtes en gemoedsbeweging). Gedagtes is die intellektuele gedagtegang van 'n karakter, terwyl gemoedsbeweging die emosionele aktiwiteit is. Die oorgange in die gebeurelyn het wendinge tot gevolg en word volgens Brink (1989:52) verkry deur die bepalende gebeure, wat keusemomente aandui, en verbindende gebeurtenisse, wat keusemomente aanvul.

Die wyse waarop die konkrete en abstrakte gebeure in die verskillende mediums gerepresenteer word, en verskillende wendinge tot gevolg het, lei tot verskillende betekenis- en interpretasiemoontlikhede.

### 2.8.2 Karakter

In hierdie studie word karakter/karakterisering gesien teen die agtergrond van bepaalde ontwikkelinge in die verhaal wat die karakter kan raak. In 'n literêre teks word die persona met spesifieke eienskappe toebedeel, in teenstelling met die tipiese essensie van menswees, waaroor dit in die nie-artistieke tekste (tekste met feitlike inhoud) gaan. Op hierdie wyse word 'n persona 'n *karakter*. Deur die invoer van verskeie kodes kan karakters en gebeure op verskillende vlakke betekenisvol wees, en deur meermalige kodering word 'n kompleks

verweefde stelsel van betekenis tot stand gebring wat eie is aan elke spesifieke literêre kunswerk (Du Plooy, 1986:143).

Die verskynsel waarvolgens 'n karakter gedentraliseer word tot 'n antiheld, word as van besondere belang beskou by die analise en interpretasie van veral die hoofkarakter in *Vallen*. Die karaktertipes, naamlik plat en ronde karakters, is verder ook van belang. Die plat (onveranderlike en voorspelbare) karakters het 'n uitwerking op die ronde (veranderlike en onvoorspelbare) karakters (Johl, 1992:200). Blok (soos gebruik deur Johl, 1992:200) onderskei tussen karakters wat "leef" en karakters wat "beleef". Hierdie "belewingsdrang" kry besondere betekenis in *Vallen* as jeugroman en is dus van belang vir hierdie ondersoek.

Die verhouding van die fiksionele karakters tot die empiriese werklikheid word ook onder die loep geneem. Die wyse waarop fiksionele karakters met woorde gekonstrueer en gekonkretiseer word (karakterisering), is ook 'n belangrike fokuspunt in die vergelykende studie. Karakterisering is die proses waardeur 'n karakter tot stand gebring word deur die wisselspel tussen enersyds storie, verteltekste en vertelproses en andersyds literêre konvensies, taal- en leesprosesse. Volgens Rimmon-Kenan (1983:59-66) word die eienskappe, denke en gevoelens van 'n karakter dus op 'n direkte wyse beskryf, byvoorbeeld deur die gebruik van adjektiewe en abstrakte selfstandige naamwoorde, en op 'n indirekte wyse, waar die eienskappe deur handeling, dialoog, uiterlike voorkoms en die omgewing gesuggereer word.

#### • **Informasietegnieke omtrent karakters**

'n Karakter begin as 'n oop ruimte in die teks, benoem deur 'n naam; daarvandaan word dit algaande op verskeie maniere in- en aangevul waarvolgens 'n leser 'n geheel opbou. Hierdie proses word deur Brink (1989:80-83) uiteengesit, waarin daar spesifiek verwys word na die verskillende tegnieke wat gebruik kan word om informasie in verband met karakters in die teks aan te bied.

'n Karakter se naam verwys dikwels na die eienskappe of kenmerke van so 'n karakter. Die aspek van herhaling gee ook informasie omtrent die spesifieke funksie van 'n karakter in 'n teks. Die herhaling kom voor in byvoorbeeld die uitsprake van die verteller, dialoog en handelende konteks. 'n Dialoogtoneel kan byvoorbeeld beeldend wees omdat die leser 'n beeldende voorstelling daarvan kan maak (Peters, 1980:69). Verder word karakters geken deur akkumulatie, met ander woorde die soort(-e) eienskappe wat geslag, ouderdom, geografiese en biografiese herkoms en emosionele neigings definieer. Transformasie is 'n inligtingstegniek, omdat dit die verandering en ontwikkeling van die karaktereieenskappe

behels. In die proses van transformasie wat 'n karakter van die een situasie tot die volgende mag ondergaan, word heelwat van die opvattinge omtrent die karakter beïnvloed deur ooreenkomste en verskille met karakters in vergelykbare situasies (vergelyking en kontras).

'n Verdere aspek van vergelyking en kontras word uitgewys deur Rimmon-Kenan (1983:67-70), naamlik die analogie wat byvoorbeeld tussen karakter en die omgewing aangedui kan word (byvoorbeeld landskap, geboue, die weersomstandighede). Dié faktore kan bepaalde faktore wees en die aard en ontwikkelingsmoontlikhede van die karakter in 'n teks begelei.

### 2.8.3 Tyd

In hierdie studie sentreer die bespreking van die tydsaspekte rondom die karakter en sy tydsbeleving van die konkrete ruimte (objektiewe ruimte) waarin hy hom bevind en die psigologiese ruimte (subjektiewe ruimte) waarin hy hom bevind (Keuris, 1992:544). In hierdie ondersoek word veral klem geplaas op die tydsbeleving deur die geheue van die karakter, wat lei tot 'n vervaging van die grense tussen die verlede en die hede van die karakter. Die spel met perspektiewe in die tydsbeleving van die karakter deur die tydsaspekte word dus 'n belangrike aanbiedingswyse in die teks. Genette (soos betrek deur Du Plooy, 1986:196) onderskei tussen drie tydsaspekte, naamlik *volgorde*, *duur* en *frekwensie*.

Die *volgorde* in die teks word bepaal deur *voortuitwysing* en *terugwysing*. Laasgenoemde kan voorkom binne die raamwerk van die storie ('n interne analepsis), verder teruggaan as die beginpunt van die storie as sodanig (gemengde analepsis), opsetlik eers later gapings in die storie *invul* of *aanvul* ('n voltooiende analepsis) en 'n reeds vertelde insident in die teks herhaal, byvoorbeeld om dit as 'n soort refrein sterker te beklemtoon (herhalende analepsis) (Du Plooy, 1986:197).

Die term *duur* hou verband met *ritme* (Genette, 1979:45). Laasgenoemde verwys nie net na die wisselende verhouding tussen 'n gegewe stuk tyd in die storie (byvoorbeeld 'n dag, 'n week) en die hoeveelheid teks wat dit beslaan nie ('n paragraaf, 'n bladsy), maar ook die vertelritme wat in die teks ontstaan (Brink, 1989:100). Hierdie ritmewisselinge staan bekend as *anisochronieë* (Du Plooy, 1986:199). Genette (1979:52-61) onderskei vier basiese vorme van verhalende beweging, naamlik ellips (iets wat klaarblyklik in die storie gebeur of moet gebeur, word nie in die teks vertel nie), beskrywende pouse ('n "stilstand" in die storie terwyl die teks voortgaan), toneel ('n insident in die teks korreleer so ná as moontlik met die werklike tyd van die storie) en die opsomming (as verteltyd korter is as die vertelde tyd).

Rimmon-Kenan (1983:56) beskryf frekwensie as die verhouding tussen die aantal kere dat 'n insident in 'n storie voorkom, en die aantal kere dat daar melding gemaak word van die insident. Rimmon-Kenan (1983:57-58) onderskei drie vertelwyses wat frekwensie betref, naamlik singulatiewe vertelling (een gebeurtenis word een keer vertel), herhalende vertelling (een gebeurtenis word verskeie kere vertel) en iteratiewe vertelling (een vertelling van 'n gebeurtenis wat verskeie kere plaasvind). Frekwensie kan verskillende funksies hê, byvoorbeeld doelbewuste oordrywing, onderbeklemtoning, beklemtoning, of dit kan 'n bepaalde narratiewe patroon tot stand bring (Du Plooy, 1986:201).

#### **2.8.4 Plek en ruimte**

Die konsep *plek* het betrekking op die fisieke, meetbare vorm van die ruimtelike dimensies. Die *plek* verwys gevolglik na die topologiese posisie waarin karakters funksioneer en waar die gebeurtenisse plaasvind (Bal, 1990:106).

Die verhaal word egter bepaal deur die wyse waarop die storie aangebied word. Hierdeur word plekke aan 'n waarnemingspunt gekoppel. Die plekke, gesien in verhouding tot die waarneming daarvan, word die *ruimte* genoem Bal (1990:106).

Die ruimte in 'n verhaal kan dus 'n konkrete omgewing wees of getematiseer (geabstraheer) word. Die konkrete ruimte dui op die mees konvensionele opvatting van ruimte as 'n *plek* (byvoorbeeld 'n huis, 'n kamer, 'n stad of die landskap) en/of 'n omgewing (byvoorbeeld die weerstoestand en klimaat). Die abstrakte ruimtes betree terreine soos die sosiale, politieke, ekonomiese en historiese omstandighede, waar menslike ervaring opgeroep word. Hierdie ruimtes kan staties of dinamies wees. As die handeling op een plek afspeel, is die ruimte staties, maar as karakters kan rondbeweeg, is die ruimte dinamies. Die verplasing van 'n karakter kan 'n oorgang van een ruimte na 'n ander wees. Dikwels word die ruimtes dan teenoor mekaar gestel. Die ruimte dien as 'n soort tussenfase wanneer daar verandering by die karakter plaasvind. Die verplasing geskied dikwels in sirkelgang, sodat die karakter weer terugkeer na die beginpunt (Bal, 1990:110).

Die voorafgaande paragraaf motiveer die relevansie van teorieë binne ander terreine tydens die analise van literêre tekste. Die ordening van die elemente op 'n bepaalde wyse vorm die verhaal en word as 'n teoretiese basis gebruik by die ontleding en vergelyking van die roman en die film. Die verhaalelemente word in die verhaal op 'n spesifieke wyse aangebied, en dit geskied deur die vertelinstansie. Die wyse waarop die elemente aangebied word, word bepaal deur die perspektief (ingesteldheid of standpuntinname) van die verteller.

Vervolgens word daar aandag geskenk aan die rol van die verteller en die wyse(-s) waarop die vertelinstansie in die teks manifesteer. Die verteller en fokalisasie word gelyktydig bespreek, omdat fokalisasie te make het met die visie waaruit gebeure weergegee word.

## 2.9 Vertelinstansie en fokalisasie

Wat die vertelinstansie betref, word die posisie van die verteller ten opsigte van die teks in oënskou geneem. Die relasie van die verteller tot die storie bepaal die fokalisasie. As die verteller byvoorbeeld binne die teks staan, met ander woorde self 'n handelende rol speel, is die vertelling beperk tot die verteller (karakter) se eie emosies en denke. Die vertelling is gebaseer op dit wat die verteller op 'n bepaalde stadium weet (Rimmon-Kenan, 1983:77-82).

In hierdie afdeling word die verband tussen vertelling en fokalisasie uiteengesit. Die wyse waarop die wisselwerking tussen vertelling en fokalisasie in die roman en die film plaasvind, is 'n belangrike onderdeel van die vergelykende studie. Die terme *vertelinstansie*, *verteller* en *fokalisasie* word vervolgens bespreek.

Bal (1990:27) beskou die vertelinstansie as die mees sentrale begrip vir die analise van die narratiewe teks, want die identiteit van die vertelinstansie, die mate waarin en die wyse waarop die identiteit in die teks aangedui word, gee die teks 'n spesifieke *gesig*.

Die verteller is die diskursiewe instansie wat die vertelling in 'n epiese teks tot stand bring: direk deur in die vertellerstekes aan die woord te kom om oor die storiegebeure en persoonasies te berig (Venter, 1992:564). Fokalisasie is die standpunt, perspektief of invalshoek van waaruit die vertelinstansie die gebeure *waameem*. Vertelinstansie en fokalisasie skep saam die ontwerp van die verteltegniek (Bal, 1990:113). Die verteller het verskeie funksies in die teks, soos vervolgens bespreek word.

### • Die funksies van die verteller

Eerstens funksioneer die verteller as 'n instansie in 'n proses. Dit is nie die verteller as 'n *persoon* wat in die eerste plek van narratologiese belang is nie, maar die *manier* waarop hy as 'n instansie, 'n agent, 'n faktor binne 'n hele proses van vertelling optree wat vanuit die teks beteken word. Die verteller is egter dikwels 'n narratiewe instansie, *deurdat* hy 'n storie laat ontstaan (*deur 'n stel tekens*), maar ook self in die storie be-teken kan word (Brink, 1989:159).

Die kommunikasieproses in die teks word deur die verteller aan die gang gehou deur middel van die *dialog* wat met die leser gevoer word, met ander woorde die vertelling. Verder word die *leesinstruksies* in 'n teks deur die verteller verskaf met behulp van die wyse waarop karakters en gebeurtenisse in 'n hiërargiese patroon *voorrang* van betekenis bo ander kry.

Dit wil dus voorkom of die verteller 'n soort ordeningsfunksie het in die wyse waarop vertel word, maar die *houding* van die verteller teenoor die teks word ook bekend, byvoorbeeld ironiserend, tragies of bevooroordeeld. Terselfdertyd het die verteller ook 'n ideologiese funksie, omdat die verteller strategieë gebruik om 'n lewens- en wêreldbeskouing of lewensvisie in sy verteltekste oor te dra (Van der Westhuizen, 1997:80, 100-104). Die vertelinstansie impliseer dat daar ook 'n ontvanger of 'n toehoorder is, wat weer die kommunikasiemodel oproep waarmee die teoretiese hoofstuk geopen is.

- **Die identiteit van die verteller**

Volgens Van der Voort (1991:44) kan die identiteit van die verteller op veral twee maniere bekend gemaak word, naamlik die verhouding verteller-personasie en die posisie van die verteller.

Wanneer die verteller in die teks gekarakteriseer word deur die onderskeid van die eerstepersoonverteller (ek-verteller) of die derdepersoonverteller (hy-verteller), word die verhouding tussen die verteller en die karakters bekend, met ander woorde: 'n verhaal kan vertel word *in* die eerste of derde persoon of *oor* die eerste of derde persoon. Die verteller wat dus oor homself vertel, en self as 'n karakter in die storie aanwesig is, word 'n *homodiëgetiese verteller* genoem. So 'n verteller verskyn dus binne die vertelde wêreld en word 'n *intradiegetiese* (interne verteller) genoem (Genette, 1980:189).

Die tydsafstand tussen die storie en die vertelling is 'n belangrike element in die studie omdat die tydsafstand 'n agternaperspektief tot stand bring waarin die vertellershede en die vertelde verlede in mekaar vloei.

- **Die manier van vertel**

Van der Voort (1991:47) gee 'n uiteensetting van die drie vertelsituasies, afhangende van die manier waarop die vertelling geskied.

Die verteller tree op as 'n ontwerper of skepper (*auctor*) in die ouktoriële vertelsituasie en staan buite en *bo* die vertelde wêreld om op 'n afstand die karakters vanuit sy eie persoonlike

visie te beskryf, kommentaar te lewer en hulle te beoordeel. Die verteller is by die personale en neutrale vertelsituasie as't ware agter die vertelde wêreld verskuil en lewer geen persoonlike kommentaar nie. Die personale verteller en die neutrale verteller verskil egter in dié opsig van mekaar: in die geval van die personale vertelsituasie word die innerlike van die karakter vanuit die gedagte- en gevoelswêreld van die karakter self belig; in die geval van die neutrale vertelsituasie lê die klem juis op die buitewêreld en die uiterlik waameembare handeling en gesprekke van die karakters.

- **Fokalisasie**

Genette tref 'n duidelike onderskeid tussen die verteller en die fokalisator deur die vraagstelling: *wie vertel en wie sien in die verhaal?* (Van der Voort, 1991:50).

Alhoewel hierdie twee funksies wel kan saamval (wanneer 'n verteller alles vanuit sy eie gesigspunt vertel), kom dit ook dikwels voor dat 'n verteller die visie weergee van een of meer karakters (Van der Voort, 1991:51).

Fokalisasie is die relasie tussen die waarneming (van die verteller of karakters) en die waarneming wat aan die leser bekend gemaak word (Bat, 1990:118). Tydens die analise van die verhaal is dit dus nodig om rekening te hou met die subjek sowel as die objek van fokalisasie: *wat gefokaliseer word in 'n verhaal, hang af van wie die fokalisator is* (Van der Voort, 1991:51).

Die subjek van die fokalisasie, die fokalisator, is die punt van waaruit die verhaalwêreld gesien word. So 'n punt kan byvoorbeeld berus by een karakter (objek), of enige ander aspek van die verhaal, byvoorbeeld voorwerpe, landskappe, gebeurtenisse. Wanneer die fokalisator saamval met 'n karakter, sal dit die karakter tegnies gesien tot voordeel strek. Die leser kyk saam met die karakter en sal in prinsipe geneig wees om die visie wat deur die karakter voorgehou word, te aanvaar (Bal, 1990:118).

Die begrip *fokalisasie* het sowel betrekking op (1) fisiek-sintuiglike waarneming, as (2) die terrein van gedagtes en gevoelens waaruit bepaalde menings en opvattinge bekend word. Tydens fisiek-sintuiglike waarneming *sien* of *kyk* iemand konkreet met sy oë. In die tweede geval behoort *sien* en *kyk* benader te word vanuit figuurlike betekenis (Van der Voort, 1991:51). Rimmon-Kenan (1983:77-82) onderskei drie fasette van fokalisasie, naamlik perseptueel, konseptueel en ideologies. Persepsie is gebonde aan plek en tyd en die waarneming is beperk. Die konseptuele faset van waarneming impliseer 'n bepaalde beperkte kennis en ook 'n bepaalde beperkte emosionele spektrum van die fokaliseerder,

omdat hy deel is van die gerepresenteerde verhaalwêreld. Die ideologiese fasel verwys na die wêreldbeskouing van die interne verteller en fokaliseerder wat in die teks na vore kom.

Die aanduiding van die diskrepansie tussen die “weet” van die ek-verteller en die onwetenskap van die hoofkarakter gaan dikwels met vooruitwysings gepaard, waarin die ek-verteller inligting oor die toekoms van die hoofkarakter reguleer – ’n toekoms wat vir die hoofkarakter self nog onbekend is (Musarra, 1983:15).

Die narratologie is ’n teorie wat verhalende tekste omskryf (Du Plooy, 1986:275) en is gevolglik nie slegs relevant vir die analise van die roman nie, maar ook vir die analise van die film. Die mikpunt van hierdie studie is die vergelyking van die roman en die film ten opsigte van die estetiese elemente en aspekte. Die estetiese elemente transformeer idees in betekenisvolle boodskappe (Zettl, 1998:ix). Met die oog op vergelyking is dit dus van belang dat die filmteorie betrek word, sodat aangetoon kan word hoe die verhaalaspekte op ’n filmies-tegniese wyse aangebied word.

## 2.10 Filmnarratologie

Terwyl die filmkyker na ’n film kyk, probeer hy begryp wat op die doek afspeel. Tydens hierdie proses konstrueer die kyker ’n verhaal en die film het uiteindelik ’n betekenis-effek op die kyker. Vervolgens gaan daar uitgebrei word oor hierdie proses van verhaalkonstruksie en die betekenis-effek op die kyker, asook die verskillende visuele en ouditiwiese elemente wat daartoe aanleiding gee.

Daar is baie min Afrikaanse bronne oor filmteorie beskikbaar en daarom moes Afrikaanse terminologie self geskep word vir sekere filmiese terme. In die gevalle waar reeds bestaande Afrikaanse terme betrek is, is gebruik gemaak van Gouws en Snyman se boek *Om beter te kan sien: ’n gids tot visuele geletterdheid* (1995). Daar word in hierdie hoofstuk telkens melding gemaak daarvan as terme uit laasgenoemde bron ontleen is.

Heelwat filmterme wat in hierdie hoofstuk, asook in Hoofstuk 4 en Hoofstuk 5, gebruik word, is eie skeppinge. Hierdie terme is gebaseer op die terminologie van Zettl se *Sight Sound Motion: Applied media aesthetics* (1999), Gianetti se *Understanding movies* (1999) en Casetti se *Inside the gaze* (1998). Hierdie bronne is die hoofbronne wat in die bespreking van filmteorie gebruik word. ’n Hele aantal ander bronne word egter ook gebruik ten einde ’n sintese uit verskillende bronne te maak.

## 2.11 Tegniese elemente in film

Selfs wanneer die primêre doel van kommunikasie die oordrag van informasie is, dra die sender by tot die wyse waarop die spesifieke boodskap ontvang sal word (Zettl, 1998:10). In dieselfde opsig speel die media 'n belangrike rol – nie net ten opsigte van die verspreiding van 'n boodskap nie, maar ook ten opsigte van die wyse waarop dit oorgedra word of die konteks waarbinne die kommunikasie plaasvind. Sowel die enkodering (produksie) as die dekodering (resepsie) van die boodskap is in 'n groot mate die implementering van die tegniese en estetiese moontlikhede en vereistes van die medium (Zettl, 1998:11).

In hierdie gedeelte word daar dus aandag geskenk aan verskillende tegniese elemente in die film en die wyse waarop die elemente betekenisvorming en betekenseffek beïnvloed.

Zettl (1998:11) identifiseer vyf fundamentele en kontekstuele *beeld-elemente* in die film, naamlik (1) lig (beligting) en kleur; (2) twee-dimensionele ruimte; (3) drie-dimensionele ruimte; (4) tyd/beweging; en (5) klank.

### 2.11.1 Lig (beligting) en kleur

Vir die vertoon van televisie- en filmbeelde is lig 'n onontbeerlike noodsaaklikheid. In kontras hiermee word lig in die teater byvoorbeeld gebruik om die verhoog sigbaar te maak of om 'n bepaalde atmosfeer te skep. Die *materia* van teater (die komponente van teater) is akteurs en objekte in die werklike ruimte en tyd van die verhoog, maar die *materia* van film is lig. Lig word slegs sigbaar as dit gereflekteer word (Zettl, 1998:17).

Beligting is die doelbewuste manipulerings van lig en skadu vir spesifieke kommunikasie-doeleindes (Zettl, 1998:17). Die gebruik van lig is sterk bepalend vir die realiteitsindruk (Bekaert, 2000:59). Die twee belangrikste estetiese beligtingstegnieke is (1) skerp beligting ("high-key lighting") en (2) sagte beligting ("low-key lighting") (terme ontleen aan Gouws en Snyman, 1995: 33-34). 'n Verdere beligtingstegniek belangrik vir die bestudering van die film is oorbeligting. Laasgenoemde word veral gebruik om baie dramatiese gebeure uit te beeld, byvoorbeeld nagmerries (Gianetti, 1999:21).

- **Die funksies van lig**

Die basiese funksie van lig is die skep van beelde en tonele, en die manipulerings en artikulasie van perspektiewe en opvattinge van die samelewing. Die beligting laat 'n mens met ander woorde op 'n spesifieke manier sien en voel. Dit kan ook 'n konteks vestig vir 'n

mens se ervarings, 'n raamwerk wat bepaal hoe 'n mens moet voel oor 'n sekere gebeurtenis. Deur die gebruik van beligting kan die konkrete omgewing uitgebeeld word, maar ook die innerlike omstandighede (emosies) (Zettl, 1998:18).

Aspekte soos *ligkontraste* en *skadu's* bepaal hoe die konkrete en psigiese ruimtes *be-teken* word. Hierdie aspekte dra dus by tot die simboliese, dramatiese en atmosferiese funksie van die beligting in die film (Bekaert, 2000:63).

Skaduwees verhelder en intensiveer die vorme en teksture van mense en objekte en dra by tot betekenisgewing in die film. Zettl (1998:20-29) gee die volgende uiteensetting van soorte skaduwees en die effek daarvan. Die verbindende skaduwee (eie term) is deel van die objek en bepaal die basiese vorm en tekstuur van 'n objek. 'n Werp-skaduwee (eie term) kan deel van of los van 'n objek wees. Werp-skaduwees word byvoorbeeld gebruik om 'n bepaalde lokaliteit te suggereer, soos in die geval van die skaduwees van tronkstrafies om 'n tronk aan te dui, en om atmosfeer te skep. Lig-skadukontras ("falloff") dui die helderheidskontras tussen die lig- en skadukante van 'n objek, asook die skaal van verandering van lig na skadu. Die primêre tipes lig-skadukontraste is sagte beligting en skerp beligting. Helderheidskontras het veral 'n dramatiese en/of simboliese funksie. Wanneer 'n gesig byvoorbeeld met sagte beligting belig word, kan 'n verskeidenheid interpretasies daaruit vloei, afhange van die konteks waarin dit voorkom.

- **Konkreet-georiënteerde funksies**

Konkreet-georiënteerde funksies dui die vorm van 'n objek en die lokaliteit daarvan ten opsigte van die omgewing aan. Verder word tekstuur uitgebeeld en die beheer van lig-skadukontras is uiters belangrik in die uitbeelding van tekstuur. 'n Gesig met plooië en rimpels sal byvoorbeeld sterk beklemtoon word deur sagte beligting, terwyl 'n gladde, vlekkelose gesig beklemtoon sal word deur skerp beligting.

'n Derde konkreet-georiënteerde funksie is die uitbeelding van tyd: Dag word met helder beligting uitgebeeld, terwyl nagbeligting meer gedemp is. Die tyd van die dag word aangedui deur die lengte van die werp-skaduwees (sowel vroeë oggend as laatmiddag toon lang skaduwees). Seisoensaanduiding word deur blouërige beligting vir winter son gerepresenteer. Die son bereik die aarde in wintertyd met 'n lae hoek en daarom is winterskaduwees langer.

- **Psigies-georiënteerde skaduwees**

Die psigies-georiënteerde funksies het betrekking op die emosies van die kyker. Die emosies word beïnvloed deur stemming en atmosfeer.

Gedurende skerp beligting is daar geen of nouliks enige skaduwees. Hierdie beeld gee 'n helder indruk. Nuusateljees en komedies word op hierdie wyse verlig om 'n gevoel van energie en opwinding te skep.

Sagte beligting bewerkstellig sterk kontraste. Beligting is selektief om die agtergrond en 'n gedeelte van die toneel donker te laat vertoon. Hierdie tipe beligting suggereer dikwels belangrike simboliese betekenis in die teks, soos in Hoofstuk 4 uiteengesit word.

Die rigting van die opvallende lig bepaal die posisie en omvang van die skaduwees en skep gevolglik ook verskillende effekte, wat op die psigologiese gerig is. Die wyse waarop skadu's in 'n film gebruik word, is belangrik vir die bepaalde atmosfeer wat geskep word tydens sekere tonele. Enkele voorbeelde word vervolgens uiteengesit, maar dit is belangrik dat in ag geneem word dat verskeie betekenismoonlikhede met die filmiese tegnieke verkry kan word. Wanneer die ligbron min of meer van agter die kamera lig uitstraal (*voorlig*), is die skadu's heeltemal of gedeeltelik agter die onderwerp versteek en maak dus goeie kleurweergawe moontlik (Bekaert, 2000:60).

Die ligbron kan ook aan die bo-, onder-, agter- of sykant van die onderwerp geplaas word. As 'n objek van agter of van die kant belig word, val die skadu's in die rigting van die kamera en 'n driedimensionele ruimte word gesuggereer. 'n Bepaalde stemming word met hierdie tipe beligting gesuggereer. Beligting van bo het nie 'n atmosferiese funksie nie, omdat die skadu's baie kort is. Wanneer 'n objek van onder belig word, word 'n onnatuurlike, teatrale en fantasieagtige effek geskep. As die bron van lig die gesig van onder belig, is die skaduwees teenoorgesteld van hul veronderstelde posisies en veroorsaak dit onmiddellik 'n gevoel van disoriëntasie by die kyker. Die gesig vertoon ongewoon, spookagtig en angswekkend. Wanneer die primêre ligbron van bo gebruik word, kom die gesig *normaal* voor (Bekaert, 2000:60-61).

Spesifieke effekte word nie slegs in 'n film verkry deur die rigting waaruit beligting plaasvind nie, maar ook deur die soorte beligtinge wat gebruik word.

Bekaert (2000:64) maak melding van die volgende soorte beligtinge en die funksies daarvan. Die Engelse terme in hakies is ontleen aan Zettl (1998:33) en word telkens in ooreenstemming met die Afrikaanse terme, wat self geskep is, gebruik.

Effekbeligting is soos die skerp lig van buitelig-son en 'n hooflig ("keylight") word gebruik. Al die ander tipes beligting is ondergeskik aan die effekbeligting en word slegs genuanseer deur effekbeligting. Invullig ("fill light"), dikwels aangevul deur diffuse invullig, word gebruik om die skadu's (veroorzaak deur die effekbeligting) op te helder of te laat verdwyn. Die invullig word dus gebruik om *gevoel* of simboliek (dieptestruktuur) in die teks voort te bring. Aksentbeligting ("kicker light") dien om bepaalde persone of voorwerpe van die agtergrond te isoleer deur hul vorm te beklemtoon. Dit geskied meestal met teenlig, waardeur die kontoere benadruk word. 'n Simboliese en/of psigologiese afstand tussen die objek/karakter en die ruimte word deur hierdie tipe beligting gesuggereer.

- **Kleur**

Kleur is 'n bepalende faktor vir die beeld op die skerm en spesifieke kleure, of spesifieke kleurgroepe, beïnvloed die kyker se perspektiewe en emosies op 'n besondere wyse.

Kleure het 'n simboliese funksie: Kleur kan onder andere lewe, dood, haat en liefde simboliseer, maar sulke simboliese assosiasies word sosiaal en kultureel aangeleer en verskil gevolglik van kultuur tot kultuur en ook van tyd tot tyd (Zettl, 1998:64). Kleursimboliek kan ook verskil binne verskillende kontekste: Wit as 'n religieuse simbool dui op reinheid en vreugde, maar in oorlogtoestande word 'n wit vlag gebruik om op oorgawe te dui (Zettl, 1998:64). Simboliese assosiasies ten opsigte van kleur kan dus nie in isolasie beskryf word nie, omdat dit terselfdertyd funksioneer in die konteks van ander variante in die film.

Die warm kleure (rooi, oranje, geel, groengeel en groen) en koue kleure (blou, blougroen, persblou, pers en rooipers) skep sekere assosiasies wat 'n bepaalde indruk skep en 'n spesifieke effek tot gevolg het. Volgens Branigan (1984:94) is kleur een van die vernaamste wyses waarop spesifieke betekenis aan 'n toneel in die film gegee word. Warm kleure straal meer energie uit en skep 'n meer opwindende gevoel, terwyl koue kleure 'n groter gevoel van kalmte en rustigheid skep (Zettl, 1998:57). Sekere tinte van blou kan egter as *warm* ervaar word en sekere tinte van rooi kan as *koud* ervaar word. Rudolf Arnheim, 'n bekende persepsiepsigoloog en kunsteoretikus, meen egter dat dit nie die primêre kleur is wat 'n koud-/warm-effek bepaal nie, maar eerder die tint daarvan (Zettl, 1998:57).

Die warmte en koudheid van kleure bepaal die psigologiese beleving van kleure: Donker tinte word geassosieer met dreiging, verval en dood, terwyl ligte kleure lewe en hoop suggereer (Bekaert, 2000:67).

Kleure word effektief in film gebruik om stemming te skep of te intensiveer. Kleur kan besondere effekte skep vanweë die koppeling daarvan aan temperatuur en die uitwerking wat die uitstraling van estetiese energie het (Zettl, 1998:68). Vervolgens word aandag geskenk aan die volgende filmiese elemente waardeur betekenis gegeneer kan word.

## **2.11.2 Mise-en-scène**

*Mise-en-scène* was oorspronklik 'n Franse term wat in teaterterminologie die *plasing op die verhoog* beteken het. Dit het verwys na die rangskikking en ordening van al die visuele elemente van 'n teatrale produksie binne die ruimte van die verhoog. *Mise-en-scène* is egter meer gekompliseer by die filmmedium. Die filmmaker rangskik ook 'n aantal objekte en mense in 'n gegewe driedimensionele spasie. Sodra die georganiseerde objekte en mense gefotografeer is, word dit omgesit in 'n tweedimensionele beeld (Gianetti, 1999:42).

Die *mise-en-scène* het dus met die ruimtelike aspek van film te doen en sluit die tweedimensionele, driedimensionele en vierdimensionele velde in. Omdat die film 'n visuele medium is, is dit belangrik om in ag te neem dat elke skoot binne 'n bepaalde agtergrond of ruimte opgestel word. Selfs as die agtergrond *neutraal* is, byvoorbeeld 'n wit muur, lewer dit kommentaar op wat die kyker sien (Gouws & Snyman, 1995:34).

### **2.11.2.1 Die tweedimensionele veld (kragte binne die skerm)**

Die tweedimensionele veld van die tegniese elemente van die film is gerig op die area van televisie- en filmskerms. Die filmskerm in hierdie geval bring 'n nuwe gekonsentreerde spasie tot stand – 'n estetiese veld waarin 'n spesifieke gebeurtenis uitgesonder en geïntensiveer word. In hierdie veld is daar drie strukturele eienskappe wat 'n rol speel, naamlik die aspek ratio, beeldgrootte, en deduktiewe en induktiewe benadering in die bepaling van die opeenvolging van beelde (Zettl, 1998:74).

*Aspek-ratio* is die fisiese grootte van die skerm, terwyl die beeldgrootte bepaal hoe die objekte oor die algemeen, maar veral karakters binne die beeldruimte voorgestel word (Bekaert, 2000:29).

Die ruimte tussen karakters en objekte op die skerm is een van die hooftegnieke van kommunikasie in die film. Die wyse waarop karakters in die ruimte gerangskik is, dra inligting oor omtrent sosiale en psigologiese verhoudinge. Aan dominante karakters word gewoonlik meer ruimte toegeken, behalwe as die verlies van mag en sosiale aansien van so 'n karakter uitgebeeld word. Die hoeveelheid ruimte wat aan 'n karakter toegeken word, dra ook by tot die dramatiese belang van die karakter (Gianetti, 1999:68).

Die *deduktiewe en induktiewe benadering* in film het te make met die opeenvolging van beelde op mekaar. Met hierdie tegniek kan sekere inligting verswyg word, en gevolglik die nuuskierigheid van die kyker prikkel of selfs spanning skep. 'n Deduktiewe visuele benadering vind plaas wanneer die kamera van die algemene tot die spesifieke beweeg, met ander woorde van die oorsigtelike tot die gedetailleerde. Die kamera kan byvoorbeeld 'n oorsigtelike beeld gee van 'n stad, maar dan op 'n spesifieke huis fokus. Die induktiewe benadering is die beweging van die kamera van die spesifieke na die algemene. 'n Aantal spesifieke objekte word gewys, byvoorbeeld 'n grassnyer, 'n saag, spykers, 'n leer. Daarna word die geheelbeeld gewys, in dié geval 'n stookkamer vir buitgereedskap.

- **Kragte binne die skerm: ruimtelike strukturering**

Die strukturering van die tweedimensionele veld behels ook die beheer van verskillende kragte binne die skerm, wat die aard van die ruimtelike strukturering bepaal. Die strukturering van hierdie kragte word natuurlik geskep deur die kamerahoek en die kamerabeweging. Die belangrikste aspekte wat by die ruimtelike strukturering binne die skerm na vore kom, is *lyne* en *magnetisme van die raam* (Zetti, 1998:111). Met laasgenoemde word verwys na die kante van die skerm en veral die hoeke wat die objekte binne die raam as't ware intrek. Die plasing van objekte ten opsigte van die raam, en die funksionering van lyne binne die skerm kan verskillende psigologiese effekte skep en verskeie simboliese suggesties losmaak in die film.

Horisontale lyne suggereer gewoonlik kalmte en normaliteit. Vertikale lyne suggereer gewoonlik mag, formaliteit en krag. 'n Kombinasie van horisontale en vertikale lyne (gelyk met die grond) reflekteer die normale wêreld waarin mense leef. Die beklemtoning van horisontale en vertikale lyne verleen 'n sekere mate van stabiliteit aan die beeld. Horisontale lyne weeg swaarder in die oog van die kyker en suggereer veral rustigheid en stabiliteit. 'n Vertikale liniêre struktuur skep 'n assosiasie met eerbied, gesag en strengheid (Bekaert, 2000:53).

'n Diagonale lyn wat van links onder tot regs bo strek, word gesien as 'n opwaartse helling; 'n diagonale lyn wat van links bo tot regs onder strek, word as 'n afwaartse helling aanvaar. Dit

impliseer dat die kyker van die linkerkant na die regterkant van 'n prent kyk.<sup>3</sup> Omdat die regterkant van die skerm die eindpunt van die kyker se blik is, is hy ook geneig om meer aandag te gee aan 'n objek aan die regterkant van die skerm as aan die objek aan die linkerkant van die skerm.

Diagonale lyne gee 'n dinamiese beeld en word dikwels gebruik om spanning of onstabiele te bewerkstellig (Bekaert, 2000:55). Die boonste punt van die diagonale lyn vertoon ook swaarder. Wanneer twee persone in 'n diagonale lyn vertoon word, sal die een aan die bopunt sterker en meer dominerend vertoon (Gianetti, 1999:63). Diagonale lyne word ook dikwels gebruik om innerlike verwarring of onrus uit te beeld, byvoorbeeld diagonale traliewerk in 'n tronktooneel om frustrasie en onrus uit te beeld (Gianetti, 1999:64).

Die magnetisme van die raam word op verskillende maniere gebruik om 'n spesifieke *boodskap* te intensiveer. Wanneer twee persone byvoorbeeld skuins teenoor mekaar sit, kan 'n nabyskoot gebruik word sodat hulle afsonderlik teen die linker- en regterkant van die raam sit. Hierdie tegniek skep 'n illusie van verwydering en suggereer, of intensiveer, selfs die idee dat die persone byvoorbeeld kwaad is vir mekaar.

Die area naby die bokant van die skerm suggereer idees wat te doen het met mag, outoriteit en aspirasie. Wanneer 'n objek boaan die skerm geplaas word, wil dit voorkom asof dit al die visuele elemente onder hom beheer, en daarom word outoritêre persone meestal op hierdie wyse gefotografeer. 'n Onaantreklike persoon kan gevaarlik en meerderwaardig vertoon teenoor ander wanneer hy boaan die skerm geplaas word. Wanneer objekte onderaan die skerm geplaas word, suggereer dit die dominansie daarvan, byvoorbeeld 'n paleis of 'n bergpiek (Gianetti, 1999:50). Die areas naby die onderkant van die skerm suggereer daarteenoor onderdanigheid, kwesbaarheid en magteloosheid (Gianetti, 1999:51).

Die linker- en regterkante van die skerm skep die indruk van onbelangrikheid, omdat dit verwyder is van die middel, wat gewoonlik die meeste aandag trek. Objekte en figure naby die kante is letterlik naby die donkerte buite die skerm. Regisseurs maak dikwels gebruik van hierdie plasingstegniek om simboliese idees (die onbekende, die onsigbare en die vreeswekkende) deur karakters en objekte gestalte te laat kry (Gianetti, 1999:51).

---

<sup>3</sup> Die neiging na regs is veral in Westerse films gebruiklik wanneer progressie voorgestel word; in talle Oosterse films is daar 'n geneigtheid om van regs na links te beweeg om progressie voor te stel.

### 2.11.2.2 Die driedimensionele veld: diepte en volume

Die filmmaker gee gestalte aan die film in drie dimensies. Daar is drie stelle komposisionele kodes, naamlik die geometriese vlak van die beeld, die geografie van die gefotografeerde ruimte (die vlak is parallel met die grond en die horison); en die vlak van dieptepersepsie (Monaco, 1981:152).

Driedimensionaliteit in die film behels hoofsaaklik twee aspekte, naamlik (1) diepte en volume, asook (2) waarneming en perspektief. Omdat *waarneming* en *perspektief* betrekking het op die posisie van die kamera in relasie tot 'n objek en die ruimte, word dit onder hierdie afdeling bespreek, met spesifiek 'n uiteensetting van die bepaalde hoeke/perspektiewe van die waarneming.

- **Diepte en volume**

Die wyse waarop die kameralens gereguleer word, bepaal die diepte- en volumewaarneming. Digte skote (term ontleen aan Gouws en Snyman, 1995:30) en wye skote (eie term) kan verskillende diepte- en volumewaarnemings tot gevolg hê. Die beweging van die lens staan in filmterminologie as inzoom en uitzoom bekend – 'n aksie wat naby- en verskote bewerkstellig.

Die digte skote skep meestal 'n gevoel van beknoptheid. Indien 'n menigte op straat deur middel van digte skote verfilm word, is die effek dat mense hulle individualiteit verloor: dit suggereer ooreenkoms in gedrag en kollektiewe mikpunte (Zettl, 1998:173).

Die wye skote vergroot ook grootte-verhoudinge. 'n Objek lyk baie groter as dit naby die kamera is as wanneer dit van selfs 'n kort afstand gesien word. Hierdie *boodskap* wat oorgedra word deur die diskrepansie in grootte, word bepaal deur die konteks. Verskillende uitbeeldings kan verskillende psigologiese *boodskappe* voorstel, waarvan die volgende 'n aantal voorbeelde is (Zettl, 1998:174).

Die afstand tussen die kamera en die objek is bepalend vir die *beeldgrootte*. Dit bepaal hoe groot objekte oor die algemeen, maar veral die karakters, binne die beeldruimte voorgestel word. Die toeskouer kan hom gevolglik beter inleef in die psiges van die karakters namate die kamera hul gesigte van nader wys (Bekaert, 2000:29).

Zettl (1998:189) onderskei vyf visuele benaderings wat die beeldgrootte bepaal, wat ook ooreenstem met die uiteensettings van Gouws en Snyman (1995:31-32). Die terminologie wat gebruik word, is ontleen aan die laasgenoemde bron.

Tydens die *groot langskoot* lê die nadruk op die omgewing, die geografiese ruimte waarin die gebeure gesitueer is, met of sonder karakters (Gouws & Snyman, 1995:32). Die groot langskoot het dikwels 'n beskrywende funksie, wat meestal die geval is by die aanvang van die film. Verder toon hierdie tipe skoot die relasie van die karakters met die ruimtelike omgewing aan, waar die klem nie meer op die aksie val nie, maar konnotasies skep. So kan hierdie beeldgrootte die eensaamheid van die karakters of hul nietigheid binne die ruimte waardeur hul omring word, suggereer (Zettl, 1998:189).

'n *Langskoot*, waarin die karakter voluit getoon word met heelwat omringende ruimte, laat die karakter op die voorgrond tree (Gouws & Snyman, 1995:32). Die klem lê dus op die beweging (of die handeling) van die karakter in die ruimte. Tydens die *mediumskoot* word die karakter slegs van die kop tot net onder die gordel getoon (Bekaert, 2000:32). Omdat daar nie 'n spesifieke punt is wat benadruk word nie, dui hierdie opname op neutraliteit (Zettl, 1998:189). Dit word dikwels gebruik by tonele waarin twee karakters 'n dialoog met mekaar voer (Bekaert, 2000:32).

Die *nabyskoot* benadruk gesigsuitdrukking (Gouws & Snyman, 1995:31; Zettl, 1998:189). Die kyker het oogkontak met die karakter en kan homself afvra waaraan die karakter dink of wat die objek van sy blik is. Die gedagte van die karakter is belangrik vir die intrige. Die relasie wat die karakter met sy omgewing het, word nie getoon nie en gevolglik skep die kyker self 'n soort imaginêre ruimte rondom die afgebeelde omringende ruimte. Tydens die *ekstra groot nabyskoot* word die kyker se aandag op detail gevestig, byvoorbeeld die opname van 'n oog wat die hele beeldruimte vul (Gouws & Snyman, 1995:31; Zettl, 1998:189). Die herhaalde gebruik van 'n detailopname (filmritme) kan byvoorbeeld die oorgang van een toneel na 'n ander aandui (Bekaert, 2000:33).

- **Waarneming en perspektief**

Waarneming en perspektief is aspekte wat met die verteller in verband gebring word.

Die waarnemingspunt (*point of view*) het verskillende betekenis, afhangende van wie dit gebruik en in watter situasie dit gebruik word. Dit verwys in die eerste plek na die kamera wat die indeksikale vektor van 'n persoon of persone op die skerm simuleer. Die waarnemingspunt kan egter ook verwys na 'n spesifieke karakter se perspektief, die wyse

waarop die karakter die storie sien ontwikkel. Dikwels kan die perspektiewe van die outeur of die regisseur in die film ingeweer wees (Zettl, 1998:190).

Daar is 'n verskil tussen die waarnemingspunt en die perspektief: Die waarnemingspunt verwys eenvoudig na dit waarna die kamera kyk en vanwaar dit kyk. Perspektief is die *bevooroordeelde* kyk van die kamera, dit het nie stegs 'n beskrywende funksie nie, maar lewer ook kommentaar (Zettl, 1998:190). In die filmnarratologie word met perspektief dieselfde bedoel as wat met fokalisasie in die narratologie bedoel word. Die perspektief van die kamera is met ander woorde ook die wyse waarop inligting vir die kyker gereguleer word. Gedurende filmanalise word dus met die term *waarnemingspunt* verwys na perspektief, soos duidelik gemaak deur die kamera, 'n karakter, die regisseur; of 'n kombinasie daarvan.

Die bespreking van die waarnemingspunt is beperk tot die volgende twee aspekte (Bekaert, 1995:79-80; Gouws & Snyman, 1995:31-33; Zettl, 1998:190-198) (alfabeties georden).

Die eerste aspek is *waarneming van bo en van onder*. Wanneer die kamera opkyk na die objek of persoon of gebeurtenis, vertoon die objek of persoon sterker en magtiger as wanneer die kamera op 'n gelyke vlak of van onder kyk. Wanneer die kamera afkyk, is dit in 'n *meerderwaardige* posisie en gevolglik laat dit die persoon, objek of gebeurtenis nie so magtig en sterk vertoon nie (Gouws & Snyman, 1995:32-33; Zettl, 1998:198).

Die tweede aspek wat die waarneming bepaal, is *oor-die-skouerskote* (term ontleen aan Gouws en Snyman, 1995:31). In hierdie skote kyk die kamera oor die skouer van die persoon naaste aan die kamera na die persoon wat na die kamera kyk. Die proses word dan ook omgekeer, soos dikwels die geval met dialoogvoering is. Psigologiese toenadering kan byvoorbeeld uitgedruk word deur in die verloop van 'n oor-die-skouerskoot geleidelik na 'n nabyskoot te evolueer. Die persoon naby die kamera beweeg tydelik na die buite-skermruimte. Wanneer die oor-die-skouerskoot geleidelik evolueer tot 'n langskoot, kan dit weer dui op vervreemding (Bekaert, 2000:79).

Behalwe vir die tegniese waarneming deur die kamera-oog gaan daar vervolgens ook aandag gegee word aan die narratiewe verteller. Sodoende sal die relasie tussen die verteller en die kamera ook duidelik word.

Casetti (1998:70-71) beskryf die rol van die kyker/toeskouer in die proses van waarneming en onderskei vier waarnemingspunte. As 'n mens die vier waarnemingspunte bespreek, kom die gesigspunt (*point of view*) vanselfsprekend weer ter sprake. Die waarneming van 'n toneel geskied op drie maniere: wat gewys word, wie dit wys en wie gewys word.

Laasgenoemde verwys nie na individuele persone nie, maar na beginsels van tekstuele konstruksie, met ander woorde binne die teks figureer daar op 'n abstrakte vlak *operateurs* wat die *selfkonstruksie* van die teks bepaal. Hierdie *operateurs* kan ook *subjekte* genoem word. Dit is dus nie individuele persone wat ter sprake is nie, maar *operateurs* wat in 'n film gerepresenteer word in gepersonifieerde vorm (*ek, jy, sy, hy of dit*).

Die *jy* wat byvoorbeeld gesuggereer word deur 'n direkte kyk in die kamera verwys nie na 'n spesifieke persoon onder al die kykers nie, maar eerder na die aard van die film as 'n representasie (Casetti, 1998:46). Die gesigspunt ("*point of view*") is dus die punt van samevloeiing van die volgende: die punt vanwaar gesien word, die punt waardeur gewys word, en die punt wat gesien word.

Die wisselwerking tussen die operateurs word vervolgens beskryf onder die terminologiese benamings (Casetti, 1998:136). Die Afrikaanse terme wat hier gebruik word is eie skeppinge.

Artikulasie ("enunciation") is uitdrukking/weergawe. Die kinematografiese uitdrukking is 'n toepassing van die film se uitdrukkingsmoontlikhede, die wyse waarop die inhoud geartikuleer word. Die artikuleerder ("enunciator") is die implisiete *ek ("I")* van die film. Dit is 'n abstrakte instansie van vertelling binne die film. Die artikuleerder ("enunciator") stuur die uitdrukking ("enunciation") in die rigting van sy bestemming. Die implisiete kyker ("enunciatee") is die geïmpliseerde ontvanger van die boodskap, die geïmpliseerde *jy ("you")* in die film. Alhoewel die een aan wie die film gerig word ("enunciatee") 'n abstrakte instansie binne die film is ('n ideale gesigspunt), kan dit ook verband hou met die liggaam van die werklike toeskouer.

- **Waarnemingspunte**

Waarneming en perspektief word verder bespreek aan die hand van die waarnemingspunte ("gazes") soos uiteengesit deur Casetti (1998:47-50, 138). Dit sluit in objektiewe waarneming, subjektiewe waarneming en oënskynlike objektiewe waarneming. Die vierde tipe waarnemingspunt, naamlik die tersydespraak, is nie in hierdie studie van toepassing nie, omdat die tersydespraak nie in die film *Falling* aanwesig is nie.

Tydens *objektiewe waarneming* ("gaze") is die implisiete artikuleerder en die implisiete kyker op gelyke vlak, in dié opsig dat nie een van die twee bekend gemaak word nie. Die implisiete kyker het die posisie van 'n getuie - die een wat gelei word en toegelaat word om te sien. Dít wat in die raam verskyn, is dan soos 'n anonieme skoot ("nobody's shot"). Vanuit die waarnemingspunt van die toeskouer behels objektiwiteit dus: 'n volledige kyk wat die toneel

in fyn besonderhede ondersoek, 'n diëgetiese kennis wat gesentreer word rondom inligting wat uit die storie na vore kom, en 'n vaste oortuiging waarin geen van die feite betwyfel word nie. Die objektiewe perspektief verwys gevolglik na die konkreet- waarneembare in 'n filmtoneel.

Tydens *subjektiewe waarneming* is die toneel so gestruktureerd dat ons die karakter sien wat kyk, en dan sien wat gesien word deur die oë van die karakter. Die *implisiete kyker* vind vergestaltung in 'n karakter. Ons sien, saam met die karakter, slegs wat aan ons gewys word. In die subjektiewe kyk is daar met ander woorde twee momente ter sprake, naamlik waarin ons 'n karakter sien wat kyk; en waar ons deur die oë van die karakter sien. Omdat die karakter nie self werklik sien wat hy gewys word nie, is dit waarneming sonder intensie. Die kennis van die toeskouer is intradiëgeties van aard, gegrond op die ervaring van die karakter. Die oortuigings van die karakter word oorgedra aan die toeskouer, maar hierdie oortuigings sal bepaal word deur die geloofwaardigheid van die karakter.

Die *oënskynlike objektiewe waarneming* vind vergestaltung deur baie hoë kameraskote sodat die objekte op die grond 'n abstrakte beeld vorm. Hierdie hoë skoot het dieselfde struktuur as 'n objektiewe skoot, maar as gevolg van die kamerahoek vind verdraaiings plaas en word die balans versteur, wat nodig is vir 'n objektiewe perspektief. Daar word beweeg van 'n hoek wat korreleer met menslike visie/waarneming na 'n onmoontlike objektiewe kyk. Die werking van die implisiete artikuleerder en die implisiete kyker is duidelik: *Ek is die een wat kyk en jou laat kyk*. Die tegniese apparaat word hier op 'n besondere wyse aangewend deur byvoorbeeld gebruik te maak van kamerahoeke, kleur en beligting. Casetti (1998:56) verduidelik dat hierdie tegniese elemente nie soseer die narratiewe inhoud duidelik maak nie, maar eerder 'n invloed het op die affektiewe.

Daar kan dus 'n onderskeid getref word tussen die reële kyker en die implisiete kyker, maar dit word slegs toegepas by die analise van die aspekte van waarneming en fokalisasie (vergelyk 4.3.2). In die res van die verhandeling word met die term *kyker* verwys na die implisiete kyker en die reële kyker, ten einde interpretasies van die filmteks te maak en die moontlike effek daarvan op die kyker (adolesent) te bepaal.

- **Kamerahoeke**

Verskillende kamerahoeke word gebruik om verskillende effekte te verkry. Die hoek waaruit 'n objek gefotografeer word, dien dikwels as 'n outoritêre kommentator op die onderwerp. As die hoek klein is, skep dit subtiele kleuring van emosies. Indien die hoek egter ekstreem is, kan dit die betekenis van 'n beeld representeer. Die hoek word natuurlik bepaal deur die plek

van die kamera (Gianetti, 1999:12).

Volgens Gianetti (1999:13) is daar vyf basiese hoeke wat die regisseur se houding teenoor die objek of figuur in die teks kan uitbeeld. Die verskillende effekte wat deur kamerahoeke verkry kan word, word soos volg uiteengesit. Die Afrikaanse terme is ontleen aan Gouws en Snyman (1995:32, 33, 36), tensy anders aangedui.

Wanneer 'n gebeurtenis van reg bo gefotografeer word, word 'n *lugskoot* ("bird's eye view") gebruik. Omdat 'n mens selde vanuit so 'n posisie waarneem, kan die objekte en gebeure onherkenbaar en abstrak lyk en kan dit dus disoriënterend wees vir die kyker. Dié skoot stel die kyker in staat om as't ware bo die gebeure te sweef, en vanuit so 'n outoritêre posisie vertoon die karakters mieragtig en onbelangrik. Die *hoëhoekskoot* ("high angle shot") gee die kyker 'n gevoel van 'n algemene oorsig en is dus nie so ekstreem soos die *lugskoot* nie, en daarom ook nie so disoriënterend nie. Hoë hoeke verminder die hoogte van objekte wat gefotografeer word en sluit gewoonlik die vloer of grond as agtergrond in. Die hoë hoek word dikwels effektief gebruik om 'n gevoel van rustigheid of verveeldheid te skep. Die landskap of omgewing se belangrikheid vermeerder en dit lyk soms asof dit die mense as't ware wil insluk. 'n Mens vertoon onskadelik en onbelangrik vanuit hierdie posisie en daarom word dit ook dikwels gebruik om inligting oor 'n karakter se selfbeeld oor te dra.

Sekere filmmakers, soos die navolgers van die realistiese tradisie, vermy ekstreme hoeke, omdat dit te manipulerend en beoordelend is. Die *sigvlakskoot* (eie term) of "eye-level shot" word dan eerder gebruik, sodat die kyker die geleentheid kry om sy eie opinie te vorm omtrent die tipe mense wat gerepresenteer word.

Die teenoorgestelde van die hoëhoekskoot is die *laehoekskoot* ("low angle shot"). Dié skoot vermeerder hoogte en word gebruik om vertikaliteit te suggereer, byvoorbeeld om 'n kort persoon se hoogte te vermeerder. Die hoogte (en nie die lengte) van die persoon word beklemtoon om aan hom/haar 'n outoritêre of magtige posisie toe te ken. Beweging kry meer spoed en veral gewelddadige tonele skep vanuit 'n laehoekposisie 'n verwarrende en onordelike gevoel. Die omgewing word gewoonlik geminimaliseer en die lug of 'n plafon is die enigste agtergrond. Die laehoekskoot vermeerder die belangrikheid van 'n onderwerp, omdat dit in 'n dreigende posisie van bo die kyker inneem. Dit laat die kyker onveilig, onseker en gedomineer voel. As 'n persoon van onder gefotografeer word, kan dit 'n gevoel van vrees, ontsag en respek skep, en daarom word helde en belangrike figure op hierdie wyse gefotografeer.

Die vyfde tipe kamerasoot is die *vinnige swenk* ("oblique shot"). Hierdie skoot behels 'n laterale kanteling van die kamera. Wanneer die beeld geprojekteer word, draai die horison skuins, sodat dit lyk asof die mense na die een kant gaan val. 'n Vinnige swenk suggereer gewoonlik spanning, oorgang en dreigende beweging. Die natuurlike horisontale en vertikale lyne is omgekeer in onstabiele diagonale lyne, wat 'n disoriënterende funksie het.

### **2.11.2.3 Die vierdimensionele veld: tyd en beweging**

Een van die belangrikste eienskappe van die filmbeeld is beweging, en beweging vind plaas in tyd. Die strukturering van die vierdimensionele veld is die strewende daarna om 'n ruimtelike/temporale ordening te bereik (Zettl, 1998:207).

Die terme "movies", "motion", "moving pictures" suggereer almal beweging en uiteraard word die belangrikheid van beweging hierdeur oorgedra. Vervolgens word aandag gegee aan beweging in relasie tot die kamera, die beweging van die kamera self, asook die meganiese distorsie van beweging, soos uiteengesit deur Zettl (1998:207-306) en Gianetti (1999:95-121).

- **Beweging in relasie tot die kamera**

Omdat die oog ingestel is om van links na regs te lees, is fisiese beweging in dié rigting natuurlik vir die kyker, maar beweging van regs na links vertoon onnatuurlik en ongemaklik. Die protagonis is dikwels geneig om na die regterkant van die skerm te beweeg, terwyl die skurk na die linkerkant sal beweeg (Gianetti, 1999:95).

Beweging vind plaas weg van die kamera af of na die kamera toe. Omdat die kyker met die lens van die kamera identifiseer, kom dit voor asof dit 'n karakter is wat na die kyker toe of weg van die kyker af beweeg. As die karakter 'n skurk is, sal beweging ná die kamera aggressief en angswekkend voorkom, omdat die skurk 'n gevoel van bedreiging by die kyker kan skep (Gianetti, 1999:96).

Beweging weg van die kamera verminder die intensiteit en dit kom voor of die karakter op 'n afstand is. Wanneer die skurk sou wegbeweeg van die kamera, voel die kyker veiliger. In sommige kontekste vertoon so 'n beweging swak en suspisius (Gianetti, 1999:96).

Die afstand en die hoek vanwaar die beweging gefotografeer word, bepaal ook betekenis: Hoe langer en hoër die skoot, hoe stadiger lyk die beweging. Beweging van naby en lae hoeke lyk intenser en vinniger (Gianetti, 1999:97).

- **Beweging van die kamera**

Die beweging van die kamera maak objekte en/of figure op verskillende maniere waarneembaar. Daar is sewe basiese kameraskote (Gianetti, 1999:109), waarvan sommige al voorheen ter sprake gekom het. Slegs die skote wat op *Vallen* van toepassing is, word genoem. Die Afrikaanse terme is ontleen aan Gouws en Snyman (1995:36-37).

As die kamera stadig van die een punt na die ander beweeg word om 'n toneel helder af te neem, met ander woorde horisontale draaibeweging, word gebruik gemaak van 'n swenk ("panning shot"). Die horisontale draaibeweging vind plaas van 'n stilstaande punt, met die kamera gemonteer op 'n driepoot-staander. Die karakters en die objekte is dig teen mekaar en neem die hele skerm in beslag. Hierdie skoot word gebruik om die ruimtelike en psigologiese onderlinge verhoudinge van karakters en/of objekte met mekaar aan te dui. 'n Beknopte ruimte kan byvoorbeeld 'n eng lewensperspektief suggereer. Die vertikale draaibeweging van die kamera rondom 'n stilstaande as word 'n knik ("tilt shot") genoem en word, soos die swenk, veral gebruik om figure en objekte almal binne die skerm te plaas. Omdat dit 'n verandering van hoek is, is dit soms 'n teken van die verandering van 'n karakter se gemoedstemming. Wanneer 'n kamera byvoorbeeld op ooghoogte skielik afwaarts knik, skep dit die indruk van weerloosheid by die karakter in die beeld.

Soms word die kamera op 'n bewegende voertuig geplaas om bepaalde effekte te verkry, wat verskillende betekenismoontlikhede inhou. Die *spoor-skoot* ("dolly-skoot") word geneem van 'n bewegende voertuig ("dolly") en die bewegende figuur kan van voor, agter of van die kant afgeneem word. Wanneer die kamera 'n karakter of objek letterlik volg, veronderstel die kyker dat 'n belangrike openbaring of ontdekking langs die pad of aan die einde van die reis gemaak gaan word of dat die toeskouer die karakter op die voet deur die gebeure volg en met hom identifiseer. Die *kraanskoot* ("crane shot") is 'n volgskoot in die lug en kan in enige rigting beweeg. Die funksies en effekte daarvan is reeds onder 2.11.2.2. bespreek.

Die tegniek van *in- en uitzoom* behels nie die werklike beweging van die kamera nie, maar die effek daarvan op die skerm is soos dié van 'n uiters vinnige volgskoot of kraanskoot. Die gebruik van hierdie tegniek skep 'n gevoel dat die kyker skielik in 'n toneel ingedompel word of skielik van die toneel onttrek word – anders as die geleidelike beweging van spoor- en kraanskote.

Die *lugskoot* ("aerial shot") word gewoonlik vanuit 'n helikopter geneem en kan ook vanuit enige rigting plaasvind. Lugskote is minder beperk en vloeiend en skep 'n gevoel van rustigheid en vryheid.

- **Meganiese distorsie van beweging**

Die tempo waarteen gebeure in die film gefotografeer word, is 'n aspek wat interessante betekenis tot gevolg kan hê en ook 'n besondere uitwerking op die spanningslyn in die verhaal kan hê. Gianetti (1999:121) bespreek vyf basiese vorme van distorsie. Die eerste daarvan is animasie wat vir hierdie studiedoelendes nie bespreek word nie. Vinnige beweging en agteruit beweging word ook nie bespreek nie, omdat dit nie van toepassing op *Vallen* is nie. Die aspekte van stadige beweging en vriesraam word vervolgens bespreek.

Tydens *stadige beweging* ("slow motion") word die gebeure afgeneem teen 'n vinniger tempo as vier en twintig raampies per sekonde. Die tegniek voorspel gewoonlik tragedie. As gewelddadige tonele só verfilm word, skep dit 'n paradoksale effek van skoonheid. Met die tegniek van *vriesraam* ("freeze frame") word alle beweging op die skerm gestol. Wanneer 'n reeks gebeure onderbreek word met 'n vriesraam-skoot, vestig dit dadelik die klem op die stilstaande beeld.

#### **2.11.2.4 Die vyfdimensionele veld: klank**

Tydens die bespreking van klank word die teorieë van Gianetti (1992:92-93), Zettl (1998:307-318) en Bekaert (2000:94) op 'n geïntegreerde wyse betrek. Die verskillende funksies en moontlike effekte van klanke en musiek in die film word in hierdie afdeling uiteengesit.

Klanke en geluide bepaal die wyse waarop beelde in film geïnterpreteer word (Gianetti, 1999:92). Klanke in die film word doelbewus gebruik, terwyl geluide hoofsaaklik toevallig is. Tydens die filmopname gebeur dit dikwels dat geluide in die omgewing opgeneem word wat nie doelbewus is nie. Sulke geluide kan tydens redigering gesny word, maar dikwels word dit op die klankbaan gelaat, omdat dit die betekenisdigtheid van die spesifieke toneel, of selfs die hele film kan verhoog. Klanke en geluide kan 'n verskeidenheid interpretasies tot gevolg hê, maar vervolgens word die konvensionele betekenisassosiasies uiteengesit.

Harde geluide is kragtig, intens en angswekkend, terwyl sagte geluide delikaat en minder kragtig is. Geluide buite die skerm bring geluide binne die skerm in aksie en is dikwels angswekkend, omdat 'n mens geneig is om die onsigbare te vrees. Die ruimtelike karaktereenskappe van die omgewing kan deur die geluide en klanke bekend gemaak word. Geluide en klanke is ook effektiewe indikatore van horlosietyd en seisoene. Klanke kan 'n spesifieke situasie beskryf. 'n Blaffende hond kan 'n indeksikale teken wees van iemand wat die huis nader. Klanke kan emosies suggereer, die hardhandige hantering van eetgerei is

raserig en kan byvoorbeeld wys op frustrasie. 'n Stille skep spanning en voorspel 'n kragtige gebeurtenis.

Net soos klanke en geluide. gee musiek 'n bykomende dimensie aan die beeldmedium. Teorieë oor die gebruik van musiek in film is uiteenlopend. Die musiek in die film kan 'n sekere konnotasie bewerkstellig en 'n sekere stemming skep, omdat dit sekere beelde suggereer of oproep. Die musiek voeg dus bepaalde betekenisassosiasies aan die beelde toe.

Vervolgens gaan daar aandag gegee word aan die funksionaliteit van musiek in film en wél slegs relevante funksies vir *Falling*.

Die musiek kan in die aanvang van die film die genre bekend maak en die stemming van die film as 'n geheel suggereer. Die musiek kan voorspellings maak, veral as dit nie deur die dramatiese gebeure aangedui word en die kykers kan voorberei op 'n spesifieke gebeurtenis nie. Die musiek kan byvoorbeeld as waarskuwing dien vir dreigende gevaar. Karakterisering word gesuggereer deur komplekse musiek (komplekse karakter) en eenvoudiger melodieë (stereotipe karakter) (Zettl, 1998:345). Musiek skep ook 'n bepaalde stemming en atmosfeer. Musiek kan egter nie gevoelens en denke verbeeld nie, maar kan "forms of feeling" skep, wat 'n strukturele ooreenkoms met gevoelens kan toon (Peters, 1980:72). Gewoonlik word neutrale of opgewekte gebeure begelei deur opgewekte musiek, en hartseer gebeure deur musiek wat die hartseer stemming ondersteun (Zettl, 1998:320). Die tema kan uitgebrei of ondersteun word deur reeds bestaande musiek soos die gebruik van liefdesliedere in 'n romantiese drama. Die tema word dikwels ook aangevul deur musiek wat spesiaal daarvoor gekomponeer word.

Musiek het, wanneer dit gaan om die ekstradiëgetiese (musiek waarvan die bron nie in die beeld te sien is nie), 'n sterk konnotatiewe karakter. Hierdie konnotasie berus op die gekykte referensies en kodes wat algemeen kultureel-histories bepaal kon word, maar meestal berus dit ook op patrone wat binne die tradisie van die filmmusiek self ontwikkel word (Bekaert 2000:94).

## **2.12 Redigering**

Die filmmaker kan gekonfronteer word met onder andere die volgende drie vrae: wat om op te neem, hoe om dit op te neem en hoe om die opnames in te klee. Die eerste twee word geassosieer met mise-en-scène, en die laaste met redigering (montage).

In die Verenigde State van Amerika is die benaming vir die saamvoeging van geselekteerde tonele "editing" of redigering, en in Europa staan dit bekend as "montage", 'n woord wat ook in Afrikaans bekend is (Monaco, 1981:183). Die term *redigering* word in hierdie studie gebruik wanneer verwys word na die proses waarin skote op 'n bepaalde wyse aan mekaar verbind word.

Redigering word gebruik om kontinuïteit tussen tonele te bewerkstellig en ook om die tonele in 'n bepaalde tyd te laat inpas. Dit is 'n konstruktiewe proses, met die gebruik van *rowwe materiaal* en 'n proses van die samevoeging van opnames, asook eliminasië om 'n bepaalde struktuur te verkry (Monaco, 1981:185). Die kruismeng (term ontleen aan Gouws en Snyman, 1995:41) is 'n vorm van redigering waartydens tonele gesny word (met die behoud van tydruimtelike kontinuïteit) en op 'n spesifieke wyse op mekaar volg (Bekaert, 2000:75). *Kruismeng* is 'n redigeringsstegniek wat dikwels gebruik word, veral wanneer vooruit- en terugflitse in die film aangedui word.

Tydens redigering word verdere interpretasiemoontlikhede geskep. Die redigeerder werk nie meer met figure en objekte nie, maar met beelde. Die beelde word dus *gelees* om 'n bepaalde betekenis te genereer. Tydens hierdie proses word daar doelbewus klem gelê op sekere elemente om inligting oor te dra en spesifieke gevoelens by die kyker te laat ontstaan (Linder, 1976:63). Die sny en situering van tonele op spesifieke plekke sal uiteindelik ook bydra tot die geheelbetekenis van die film.

### **2.13 Teikengroep van die roman en die film**

Die primêre teikengroep van *Vallen* as jeugroman is adolessente, maar die filmweergawe is op verskeie wyses aangepas sodat dit tot 'n wyer, algemene publiek sou kon spreek. Tog is *Vallen* as roman en as film veral gemik op adolessente weens die prominensie van die veertienjarige Lucas met wie die jong leser/kyker hom/haar kan identifiseer. Die wêreld van die adolessent vind aansluiting by dié van Lucas omdat hy voortdurend te staan kom voor keuses. Die roman wentel ook rondom identiteit en kan vir adolessente van groot waarde wees in die fase van konsepvorming en identiteitsbewuswording.

Met die oog op die mediëring van die jeugroman en die film word gepoog om insigte te kweek in die eienskappe van literatuur en om by die leser/kyker 'n kritiese benadering van sy/haar norme en denkpatrone te vorm.

Die analise van die jeugroman en die film geskied binne 'n interdisiplinêre kader en dus kan nie alleentlik literatuurwetenskaplike teorieë gebruik word nie. Op grond van teorieë binne die

psigologie en sosiologie kan interpretasies binne die literatuur gevorm word. Die geïntendeerde leser kom met ander woorde ook ter sprake tydens die analise van die tekste. Die resepsie van die teks deur die adolessent en die veronderstelde effek daarvan op die leser/kyker impliseer dat die ontwikkelingspsigologie in die besonder as uitgangspunt gebruik word om bepaalde eienskappe of gedragspatrone neer te lê.

## **2.14 Die ontwikkelingspsigologie**

### **2.14.1 Adolessensie en identiteit**

Kennis van die profiel van die adolessent dra by tot insig in die wyse waarop die roman en die film deur die jong leser/kyker gekonkretiseer en begryp, ervaar en waardeer word. Provoost (soos aangehaal deur De Jonge, 1995:179) spreek haar uit oor *Vallen* as jeugroman: "Elk gestoord gedrag is volgens mij te herleiden tot de jeugd". Identiteit is 'n sentrale tema in *Vallen* en daarom is dit noodsaaklik om die ontwikkelingspsigologie te betrek.

Adolessensie is die ontwikkelingstadium tussen die kinderjare en volwassenheid. Die term *adolessensie*, wat afgelei is van die Latynse werkwoord *adolescere*, beteken om "op te groei" of om te groei tot volwassenheid (Louw, 1992:393). Vanuit 'n psigologiese oogpunt eindig adolessensie wanneer die persoon redelik seker van sy identiteit is, emosioneel onafhanklik van sy ouers is, 'n eie waardestelsel ontwikkel het, en in staat is om 'n volwasse liefdesverhouding en volwasse vriendskapsverhoudings aan te knoop (Louw, 1992:394).

Lewin (soos betrek deur Louw, 1992:339) beskryf die adolessente periode as 'n oorgangstadium waartydens die adolessent sy groeiplidmaatskap verander. Die adolessent bevind hom dus dikwels in 'n marginale posisie waarin daar kenmerkend onsekerheid bestaan ten opsigte van gedrag, doelwitte, sosiale status, verwagtings en verpligtings, wat kan lei tot identiteitsverwarring.

Tydens die toepassing van die ontwikkelingspsigologie word vier ontwikkelingsaspekte ten opsigte van die psige betrek, naamlik kognitiewe ontwikkeling, persoonlikheidsontwikkeling, sosiale ontwikkeling en morele ontwikkeling (Louw, 1992:11-14). Alhoewel liggaamlike ontwikkeling 'n baie belangrike rol speel in die ontwikkelingsfasies van die adolessent, word hierdie aspek nie bespreek nie, omdat dit nie 'n hoë prioriteit in die film geniet nie. Hierdie vier aspekte is egter voortdurend in interaksie met mekaar, omdat kognitiewe ontwikkeling oor die algemeen, persoonlikheids-, sosiale en morele ontwikkeling stimuleer. Kognitiewe ontwikkeling skep bepaalde vermoëns, byvoorbeeld die ontwikkeling van 'n implisiete persoonsperspektief, die vermoë om stelsels te evalueer, die vermoë tot introspeksie en die

ontwikkeling van 'n waardestelsel. Morele ontwikkeling word egter nie slegs kognitief bepaal nie, maar ook deur die fundamentele gedragspatrone van die psige. Die ontwikkelingsteorie van Freud word hier betrek om die dryfkragte agter keuses en besluite te motiveer. Tydens die bespreking van morele waardes word die leerteoretiese siening betrek, asook die ontwikkelingsfases wat deur Kohlberg by die adolessent geïdentifiseer word. Laastens word die rol van die ouers in die psigiese ontwikkeling van die adolessent bespreek.

### **2.14.3 Die invloed van die adolessent se kognitiewe vermoë op sy persoonlikheids-, sosiale ontwikkeling en morele ontwikkeling**

- **Teoretiese sienings van die psige**

Die adolessent se denkvermoë stel hom in staat om op 'n komplekse wyse oor homself en ander persone te dink en 'n implisiete persoonsperspektief<sup>4</sup> te genereer (Louw, 1992:422). Wanneer hy inligting oor 'n persoon kry, sal hy nie net op hierdie konkrete inligting staatmaak nie, maar dit in verband bring met inligting wat hy vroeër gekry het (Louw, 1992:423). Verder sal hy sy gedrag en dié van ander persone in die lig sien van die situasie of verband waarin dit gemanifesteer het, eerder as om te aanvaar dat gedrag altyd dieselfde betekenis inhou (Louw, 1992:423). Die adolessent is dus bewus van die kompleksiteit van die menslike persoonlikheid en gedrag, en van die interaksie tussen die verskillende kragte wat persoonlikheid bepaal (Louw, 1992:423).

Die adolessent ontwikkel geleidelik 'n al sterker vermoë om abstrak te dink en waardestelsels te evalueer. "Die adolessent se toenemende vermoë om hipoteties te formuleer, abstrak te dink en te besef wat kan wees en wat is, veroorsaak dat bestaande sosiale, politieke en religieuse stelsels krities beskou word" (Louw, 1992:432). Gesprekke word gevoer oor alternatiewe stelsels, of oor die voor- en nadele van bestaande stelsels, wat die adolessent in staat stel om sekere idees, waardes en ideale te ondersoek voordat hy dit sy eie maak (Louw, 1992:432).

Volgens Ericson (soos betrek deur Nielsen, 1987:145) behoort adolessensie 'n periode te wees waartydens die jongmens eksperimenteer met 'n verskeidenheid identiteite en ideologieë. Deur die proses van eksperimentering verkry die adolessent ontwikkelingsvaardighede om meer gesofistikeerde en realistiese perspektiewe te vorm.

---

<sup>4</sup> Die implisiete persoonsperspektief is 'n term wat in die psigologie verband hou met identiteitsvorming en verskil van die implisiete leser, implisiete outeur en fokalisasie wat in die verhaalteorie ter sprake kom.

Tydens adolessensie word die adolessent toenemend bewus van homself, asook meer introspektief en analities. Hy dink byvoorbeeld oor alle moontlike selfbeelde en vergelyk hierdie selfbeelde met die beeld wat ander van hom het en met die norme van die portuurgroep en die samelewing. Hy beskou homself dus introspektief en wat hy waarneem, word geanaliseer. Hierdie waarneming van die self lei dikwels tot selfkritiek. Omdat die adolessent ook kan onderskei tussen die werklikhede en die moontlikhede, word hy bewus van hoe dinge is en hoe dit kon gewees het. Dit kan aanleiding gee tot gemoedskommeling tussen depressie en ontevredenheid of vreugde en geluk (Louw, 1992:423).

Tydens morele ontwikkeling is een van die belangrikste take van die adolessent die vorming van 'n eie waardestelsel. Die verantwoordelikheid wat in die moderne samelewing op die individu rus om self sy waardes te bepaal, kan vir die adolessent probleme skep aangesien hy deur 'n groot verskeidenheid waardes gekonfronteer word (Louw, 1992:427). Die kognitiewe vermoë van die adolessent om hipoteses te stel, dit te ondersoek en sekere afleidings te maak, asook om abstrak te dink, stel hom in staat om oor alternatiewe waardes te dink en dit te beoordeel (Louw, 1992:427).

Kognitiewe ontwikkeling en morele ontwikkeling is bepaalde fasette van psigiese ontwikkeling. Dit is dus belangrik om die werking van die psige in ag te neem by die ontwikkeling van die adolessent. Volgens Freud se siening van die mens word alle gedrag hoofsaaklik bepaal deur die drange en morele reëls wat in die mens se psige gehuisves is (Louw, 1992:53). Freud se ontwikkelingsteorie is relevant omdat dit (buiten die psigo-seksuele aspekte van die mens) rondom die struktuur van die persoonlikheid gesentreer is. Die teorie van Freud is van belang vir die analise en interpretasie van die roman en die film, omdat die strukturele analise van 'n teks volgens Schrover (1991:146) op drie vlakke gerig kan wees, naamlik die psige van die skrywer, die karakterstruktuur van 'n karakter en die reaksie (respons) van die leser op 'n bepaalde teks.

Verskeie denkers lewer egter kritiek op Freud se teorieë, omdat hy nie kollektiwiteit by die beskrywing van die identiteit van die individu in ag neem nie. Psigoloë soos Ericson en Kohlberg word betrek, asook die insigte van ander resente psigoloë en filosowe, wat die individuele en kollektiewe fasette beskryf wat bydra tot die identiteitsvormingsproses. Verskillende denkers se teorieë word dus op 'n interdisiplinêre wyse betrek om die tekste (*Vallen en Falling*) te interpreteer. Die psigologie-teorieë word vervolgens uiteengesit.

Freud verdeel die psige in die *id*, die *ego* en die *superego*. Die *id*, waarmee die mens gebore word, is gebaseer op *die beginsel van plesier* en dit bevat al die drange en psigiese energie wat benodig word vir psigiese funksionering (Craig, 1996:57).

Die bevrediging van seksuele en aggressiewe drange is egter onderworpe aan die morele reëls wat deur die samelewing neergelê word. Hierdie situasie, naamlik die bestaan van drang-energie wat weens morele reëls en skuldgevoelens nie verbruik kan word nie, is die mens se basiese psigiese probleem (Louw, 1992:53). Die sukses van films met (suggesties van) seks- en geweldstonele kan waarskynlik toegeskryf word aan die behoefte om seksuele en aggressiewe behoeftes te bevredig. Drang-energie word by die kyker vrygestel deur die impak wat die visuele beelde het en skep 'n sensasionele gevoel by die kyker.

Die ego funksioneer op 'n bewustelike vlak en maak gebruik van prosesse soos *rasionele denke*, die uittoets van nuwe *metodes vir drangbevrediging*, asook die uitstel van drangbevrediging totdat 'n gunstige geleentheid hom voordoen (Louw, 1992:54). Die ego begin tydens die eerste jaar ontwikkel, en is die enigste deel van die persoonlikheid wat deur die hele lewe aan verandering onderworpe is. Freud, soos betrek deur Louw (1992:428), beskryf die *superego* as die deel van die persoonlikheid wat gesien kan word as die morele arbiter vir gedrag, oftewel die struktuur wat die immorele drange van die id inhibeer. Tydens adolessensie word die *superego* "geher-eksternaliseer", met ander woorde die waardes wat tydens die kinderjare in die *superego* opgeneem is, word bewustelik ervaar en word geëvalueer en getoets. Daar word grootliks staatgemaak op die waardes wat deur die ouers oorgedra is, maar unieke waardes van die individu word ook in hierdie fase deur die *superego* ingesluit (Louw, 1992:428).

Psigoanalitici soos Erikson wys daarop dat dit noodsaaklik is dat die adolessent sekere morele en religieuse waardes sy eie maak ten einde sy identiteitsontwikkeling te bevorder: Wanneer hy 'n persoonlike waardestelsel aanvaar het en getrou aan hierdie waardes is, bevorder dit 'n stabiele *selfsiening*, kennis van die self en kan die individu doelgerig lewe (Louw, 1992:428).

Moderne filosowe se benaderings tot die *psige* dui op 'n klemverskuiwing ten opsigte van die benadering van Freud. In die studie van selfkennis verskuif die klem vanaf 'n soeke na objektiewe selfkennis na 'n selfkennis wat gegrond is op sosiale konstruksie (Yardley & Honess, 1987:65). Die objektiewe benadering gaan van die standpunt uit dat sistematiese observasie en empiriese ondersoeke definisies van die self-as-struktuur kan formuleer.

Daarteenoor konstateer die sosiaal konstruktivistiese benadering van Mead (soos betrek deur Dunn, 1997:687) dat alle kennis van die self gegrond is op kollektiwiteit. Selfkennis ontwikkel dus deur die individu se betrokkenheid in die wêreld en sy interpretasie van informasie wat hy aangaande homself verkry deur ander. Die leerteoretiese siening, waarvolgens morele waardes aangeleer word, kom ook hier ter sprake. Die ouers en ander

volwassenes word nageboots en op hierdie wyse word die waardes van hierdie modelle, wat ook die kulturele norme behels, aan die adolessent oorgedra (Louw, 1992:428).

In die psigoanalise word dit dus ten doel gestel om die begeertes van die onbewuste duidelik te maak. 'n Teks word dan ook beskou as 'n kompromis tussen dit wat die skrywer bewustelik wil oordra en sy/haar onbewuste verlangens (Schrover, 1991:146). Die skrywer gebruik woorde om 'n verhaal te vertel wat op twee maniere gelees kan word: letterlik, maar tegelykertyd as 'n kriptiese boodskap van onbewuste verlangens en begeertes.

- **Kohlberg se teorie van morele ontwikkeling**

Kohlberg, geïnspireer deur Piaget, het geglo dat kinders deur verskillende fases van morele ontwikkeling gaan namate hulle kognitiewe vaardighede ontwikkel, naamlik die prekonvensionele vlak, die konvensionele vlak en die postkonvensionele vlak (Louw, 1992:357).

Kohlberg (soos betrek deur Louw, 1992:357) onderskei drie vlakke wat elk in twee stadiums verdeel word. Die vierde, vyfde en sesde stadium is veral van toepassing op die adolessent en die vroeë volwassene. Laasgenoemde ouderdomsgroepe is die beoogde teikenmark vir *Vallen* en word gevolglik meer breedvoerig bespreek.

Die prekonvensionele vlak is van toepassing op kinders met 'n ouderdom tussen vyf en nege jaar, en word dus nie bespreek nie. Die konvensionele en postkonvensionele vlakke is egter van toepassing op adolessente en word gevolglik breedvoeriger bespreek. Stadiums 3, 4, 5 en 6 van Kohlberg se ontwikkelingsfases kom ter sprake in die bespreking.

Stadium 3 word gekenmerk deur pogings om kritiek te vermy en goedkeuring te ontvang, terwyl die kind tydens stadium 4 korrekte gedrag assosieer met pligsvervulling, respek vir outoriteit en handhawing van die bestaande wet en orde. Morele waardes en beginsels wat geldig is en toegepas kan word, word nou, onafhanklik van die gesag van groepe of persone wat hierdie beginsels handhaaf, deur die individu gedefinieer (Louw, 1992:429-430).

Tydens stadium 5 word korrekte of verkeerde gedrag gedefinieer in terme van wette of vasgestelde reëls wat betrekking het op algemene regte en standaarde. Die individu se eie waardes en menings dien ook as maatstaf vir reg en verkeerd (Louw, 1992:429-430).

'n Noodsaaklike voorwaarde vir die bereiking van die postkonvensionele vlak is met ander woorde om krities te kan staan teenoor aanvaarde morele konvensies. Die portuurgroep is

ook van besondere belang in die laasgenoemde stadium, omdat die portuurgroep dikwels gesien word as 'n verwysingsgroep wat aan die adolessent die geleentheid bied om sy gedrag, behoeftes en doelwitte te evalueer. Die portuurgroep kan dikwels 'n negatiewe uitwerking hê op individualiteitsvorming, omdat daar 'n behoefte vir konformiteit bestaan. Onder groepsdruk kan dit gebeur dat die adolessent teen sy<sup>5</sup> beterwete betrokke raak by waaghalsige en a-sosiale gedrag. Die adolessent se waardes en oordele word dus dikwels nadelig beïnvloed deur 'n groep (Louw, 1992:441).

Aan die ander kant verskaf die groep sekuriteit en vriendskap, wat die adolessent selfvertroue gee en geborge laat voel (Coleman & Hendry, 1990:115).

Gedurende stadium 6 word gedrag ook volgens die individu se gewete of selfverkose, geïnternaliseerde, abstrakte etiese beginsels beoordeel. Hierdie beginsels is dus nie konkrete reëls nie, maar universele beginsels oor geregtigheid, gelykheid van menseregte en respek vir die waardigheid van die mens as *individu* (Louw, 1992:430).

Kohlberg se teorieë impliseer dat 'n kognitiewe ontwikkelingsvlak 'n noodsaaklike voorwaarde is vir die ontwikkeling van 'n morele bewussyn. Kohlberg sluit by Piaget aan met sy siening oor omstandighede wat morele ontwikkeling bevorder. Sy uitgangspunt is dat sosiale stimulasie 'n belangrike stimulant tot verdere ontwikkeling vorm. Hy stel dit ook verder dat die ontwikkeling van beginsels nou saamhang met die vermoë om verskillende rolle in die samelewing te vervul, waardeur 'n mens in staat is om vanuit verskillende oogpunte sosiale situasies en die morele vraagstukke daarbinne te beoordeel. Persoonlike ervarings van keuses en twyfel (konflikbeleving) stem die individu tot nadenke oor morele vraagstukke en bevorder sodoende die adolessent se morele ontwikkeling (Louw, 1992:430-431).

### **2.14.3 Die rol van die ouers in die persoonlikheids-, sosiale en morele ontwikkeling van die adolessent**

Die ouers en die gesinsituasie beïnvloed ook die persoonlikheids- en sosiale ontwikkeling van die adolessent. As gevolg van 'n toenemende strewe na onafhanklikheid wil hy ook self besluite neem sonder die ouers se hulp en leiding. Beets (1973:132) stel dit egter duidelik dat die adolessent tydens hierdie fase steeds op die ouers steun. Wanneer die kind van geboorte 'n gevoel van geborgenheid en veiligheid ervaar het, bestaan daar 'n fundamentele

---

<sup>5</sup> Voortaan word die manlike vorm gebruik wanneer daar na die adolessent verwys word met behulp van die voornaamwoorde *hy/hom*. Daarmee word egter na albei geslagte verwys.

vastigheid waarop die adolessent kan steun wanneer keuses en besluite uitgevoer word. Die ouers behoort die adolessent by te staan in die proses van sosiale rolverandering en die ontwikkeling van logiese, wetenskaplike en kritiese denkpatrone (die formeel-operasionele stadium).

’n Verdere faktor in die ontwikkeling van ’n selfstandige karakter by die adolessent is gerig op ’n psigo-analitiese benadering, wat verband hou met die emosionele skommelings en opstandigheid (“Storm en drang”).<sup>6</sup>

Die ouers se invloed op die vorming van identiteit by die adolessent is van kardinale belang, want wat in die adolessensie gebeur, word andersyds beïnvloed deur dit wat in die kinderjare plaasvind, maar andersyds ontwikkel die adolessent deur die perspektiewe van die ouers.

Dit is verder belangrik dat beide ouers deel is van die gesin, omdat daar oor die algemeen meer spanning in die enkelouer-gesin bestaan. Hierdie verhoogde mate van spanning hang saam met die volgende omstandighede.

#### **2.14.4 Die rol van waardes in die ontwikkelingsproses van die adolessent**

Volgens Hofstede (1991:8) is waardes van die eerste praktyke wat op ’n onbewustelike vlak deur die kind aangeleer word. Ontwikkelingspsigoloë meen dat die meeste kinders op die ouderdom van tien jaar ’n gevestigde waardestelsel het en dat dit daarna moeilik is om dit te verander.

Bezuidenhout (1994:17) beskryf waardes as die rigsgnoere van elke menslike handeling omdat dit verband hou met alles wat vir die individu betekenisvol, begeerlik, verkieslik en wenslik is. Die mens beskik oor logika (denke) en kan daarom onderskeidings maak en keuses uitoefen. Die keuses wat gemaak word, word bepaal deur die denkwyses van elke mens, en hierdie denkwyses word gerig deur die denkraam van elke mens.

Hoe ons *dink*, bepaal wat ons *doen*, *hoe ons leef* (Van der Walt, 1999:47). Individuele denkrames verwys na verskillende terminologieë, onder andere: *lewensvisie*, *geloofsvisie*, *lewensfilosofie*, *waardesisteme* en *lewens- en wêreldbeskouing* (Van der Walt, 1999:47). Waardes word beskou as die kern van kultuur (Hofstede, 1991:8).

---

<sup>6</sup> In Duits word die term “*Sturm und Drang*” met hoofletters geskryf (selfstandige naamwoorde word in Duits met hoofletters geskryf), terwyl ’n kleinletter vir *drang* in Afrikaans gebruik word.

Daar bestaan h noue verweefdheid van kognitiewe en affektiewe ervaring van waardes deur adolessente (Van der Spuy, 2000:62). Kognitiewe en affektiewe ervarings sal uiteindelik motiverend inwerk op die pragmatiese aktiwiteite; dit wat die individu dink, verstaan en voel, beïnvloed uiteindelik sy dade en skeppings.

Die waardes van jeugdiges in die vyftigerjare is in h groter mate gekenmerk deur konformerings en navolging van stereotiepe sosiale rolle. Daar is ook geglo in die wysheid van regerings en ander instellings (Louw, 1992:432). Tydens die sestigerjare het die waardes van jeugdiges grootliks verander omdat politieke en sosiale aktivisme toenemend veld gewen het. Louw (1992:432) beklemtoon dat jeugdiges wat as politieke en sosiale aktiviste opgetree het, in die minderheid was. Die sewentigerjare word in Suid-Afrika ook gekenmerk deur protesoptredes van jeugdige teen politieke en sosiale instellings, byvoorbeeld die Soweto-opstande in 1976 waar jeugdige geprotesteer het teen Afrikaans as verpligte onderrigtaal in alle skole, asook teen die Apartheidstelsel in sy geheel.

Alhoewel politieke en sosiale aktivisme in die negentigerjare afgeneem het, aanvaar hedendaagse jeugdige instellings en waardes nie onvoorwaardelik nie – hulle benadering tot die lewe is net meer pragmaties. Vir die adolessent in die meeste moderne Westerse lande is die volgende waardes belangrik: respek vir die individu ongeag ras, geloof en geslag; h bewustheid van sosiale verantwoordelikhede; en eerlikheid in interpersoonlike verhoudinge (Louw, 1992:433).

Protes en die toewyding om verandering te bewerkstellig kan aan die een kant gesien word as geregverdig, omdat dit wêl verandering in die samelewing kan stimuleer. Dit kan egter aan die ander kant ook gevaar inhou, omdat die meeste adolessente nog nie oor die nodige ervaring en rytheid beskik om hulle ideale op h realistiese wyse te stel en na te streef nie.

#### **2.14.5 Die ontwikkeling van onafhanklikheid**

Dit is h belangrike ontwikkelingstaak vir die adolessent om onafhanklikheid te ontwikkel sodat hy in staat is om volwasse verhoudings aan te knoop, h realistiese beroepskeuse te maak, h persoonlike waardestelsel en h identiteit te ontwikkel ten einde van homself as unieke outonome individu bewus te wees (Louw, 1992:447).

#### **2.15 Die vorming van identiteit**

*Vallen* is tematies gesentreer rondom identiteit. Die verhaal word in die *ek-vorm* vertel. Reeds in die aanvangstoneel van die verhaal gee Lucas te kenne dat hy dramatiese

ervaringe meegemaak het en betrek die leser by die ontwikkeling wat hy ondergaan in sy soeke na identiteit. Lucas kom in die verhaal voor as 'n tipiese adolessent, beïnvloedbaar, hipergevoelig vir blyke van vriendskap en erkenning, en veral uiters onseker oor wat hom te doen staan. Hy is voortdurend op soek na antwoorde rondom identiteit, met ander woorde antwoorde rondom homself en die wêreld waarin hy leef.

Die sentrale tema van *identiteit* maak dit dus noodsaaklik om vervolgens teoreties daaroor uit te brei.

### **2.15.1 Persoonlike identiteit**

Dit is onmoontlik om een absolute definisie van die begrip *identiteit* te formuleer. Daar bestaan 'n hele aantal omskrywings van die begrip sodat dit 'n verskeidenheid insigte teweeg bring (Du Preez, 1980:7; Kroger, 1989:15; Matteson, 1975:345). Volgens Louw (1992:459) sentreer alle kenmerke van 'n persoon se identiteit rondom die bewuste ervaring van wie hy is. Identiteit verwys dus na die individu se bewustheid van homself as 'n unieke, onafhanklike persoon met 'n bepaalde plek in die samelewing.

*Identiteit* word ook beskryf as 'n selfstruktuur wat 'n interne, selfgekonstrueerde, dinamiese organiserende van dryfvere, vermoëns, gelowe en die persoonlike geskiedenis is (Louw, 1992:459). As hierdie struktuur goed ontwikkel is, sal die individu bewus wees van sy uniekheid as persoon en terselfdertyd ooreenkomste tussen hom en ander herken. Hy sal ook bewus wees van sy vermoëns en beperkings, waardes, belangstellings en ideale (selfkennis). Woolfolk (1995:69) verwys ook na identiteit as die poging tot die beantwoording van die komplekse vraag "Wie is ek?"

Tydens adolessensie vind die grootste mate van identiteitsontwikkeling plaas as gevolg van liggaamlike rypwording en die ingrypende seksuele, morele, kognitiewe en sosiale veranderinge. Hierdie veranderinge bedreig die individu se eenheidsgevoel sodat hy dikwels ambivalensie ervaar (Louw, 1992:460). Hierdie ambivalensie word teweeggebring deur die dualistiese aard van die psige, soos vervolgens bespreek word.

- **Die vorming van 'n geheelbeeld van die self**

Met sy teorie van die ontwikkeling van die psige in identiteitsvorming, verduidelik Mead (soos betrek deur Shelley, 2004) die dualistiese eenheid van die self wat in die psige gevorm word. Waar die self vroeër gesien is as 'n *masjiën* en 'n *struktuur*, word dit nou eerder gesien as 'n *agent* en 'n *proses*. Hamlyn (1983:196) bevraagteken egter die benadering van selfkennis as

’n sosiale konstruksie. Hy beklemtoon dat interpersoonlike interaksie en verhoudinge belangrik is in die verkryging van inligting omtrent die self, maar dat *aktiewe betrokkenheid* essensieel is vir werklike selfkennis. Die een gedeelte van die self (die “I”-ek), verrig take sonder om selfrefleksie en -*evaluering* te doen. Die ander gedeelte van die self (die “Me”-my) tree in deur die proses van refleksie. Aksie en refleksie is twee fases wat deel is van dieselfde proses. Deur die neem en uitvoer van besluite word selfkennis verkry. In die proses van aktiewe betrokkenheid vind daar verandering by die *individu* plaas en hy verkry op só ’n wyse selfkennis (Markova, 1987:71).

Hamlyn (1983:196) meen dat die vermoë om besluite te kan neem, van die allergrootste belang is om selfkennis te verkry. Wanneer besluite geneem word, ontstaan daar ’n *retrospektiewe* reaksie by die adolessent – ’n herinterpretasie van sy besluite en lewensgebeure in die verlede, wat ’n wysiging kan meebring in die verstaan van die self.

Die gedagte dat *individue selfkennis* verkry word deur aktiewe ervaring en bemoeiing met die eksterne wêreld, is nie nuut nie. Kosik (soos betrek deur Markova, 1987:68) verwys na die gedagte van die odyssee wat algemeen voorgekom het in negentiende-eeuse Duitse letterkunde, filosofie en sosiale wetenskappe, wat gebaseer is op die Griekse digter Homeros se werk *Odusseia* (wat handel oor die verhale van die Griekse god van die reis, Odusseus. Hiervolgens word mense uitgebeeld as swerwers/reisigers wat met hulle reis deur die wêreld tot selfkennis kom en verandering ondergaan.

Gedurende hierdie “reis” of soektog na selfkennis vind daar op ’n konstante wyse in verskillende situasies selfevaluering plaas. Die adolessent ontwikkel ’n groter bewustheid van die self en vergelyk sy optrede met sy eie standaarde (Woolfolk, 1995:76).

## **2.15.2 Kulturele identiteit**

Omdat identiteit ’n sosiale konstruksie is, kan dit nooit buite ’n kulturele konteks geplaas word nie. Barker (2000:166) beskryf identiteit in hierdie opsig as ’n kern, wat deur middel van tekens ’n aanduiding gee van smaak, oortuigings, houdings en lewenswyses. Identiteit is dus persoonlik en sosiaal van aard en onderskei mense van mekaar.

Omdat identiteit binne ’n kulturele konteks gevorm word, is dit van belang om aandag te skenk aan die term *kultuur*. Wat is kultuur en waarom speel dit so ’n belangrike rol in die vorming van identiteit? Hofstede (1991:5) meen dat *kultuur* nie inherent aan elke mens is nie, maar aangeleer word en die mens programmeer om bepaalde denkpatrone, gevoelens en gedrag te openbaar. Die “programmering” vind plaas in die omgewing waarin die individu

grootword en lewenservaring versamel.

Inherente menslike gedrag (persoonlikheid) word met ander woorde bestuur of gemonitor deur kultuur. 'n Mens kan gevolglik aflei dat kultuur op alle terreine van die psige van die individu inwerk. Van der Walt (1997:3) beklemtoon verder dat daar *geen* aspek van 'n mens se lewe is wat nie deur jou kultuur beïnvloed en selfs bepaal word nie: "n Mens word daardeur gekarakteriseer, dit gee aan jou 'n unieke, eie identiteit."

'n Mens is normaalweg nie bewus van jou kultuur of dat dit vir ander eienaardig en onbegryplik kan wees nie. Erkenning van die geweldige groot rol wat kultuur en kultuurverskille speel, kan revolusionêre gevolge hê. Dit is belangrik om insig en kennis van 'n eie, en ander kulture te hê. Een van die beste maniere waarop die individu homself en sy eie kultuur beter kan leer ken, is om erns met ander kulture te maak (Van der Walt, 1997:3). Verstaan van die self en verstaan van ander kan nie van mekaar geskei word nie.

Deur die analise van die roman (*Vallen*) en die film (*Falling*) kan 'n mens uiteindelik ook uitkom by die tematiese relevansie van die tekste vir Suid-Afrika en behoort tematiese vraagstukke onder die loep geneem te word. Die jong lesers en/of kykers in Suid-Afrika worstel byvoorbeeld ook, soos Lucas, met vroeë oor skuld en vergiffenis ten opsigte van die verlede. 'n Belangrike tematiese aspek van die verhaal is die relevansie van die geskiedenis vir die hede; die geneigdheid van die mens om foute van die geskiedenis te herhaal. *Vallen* skep ook 'n ingesteldheid by die lesers en die kykers om van ander kulture te leer – 'n parallel kan getrek word tussen die multikulturele konteks in Europa en dié van Suid-Afrika.

Volgens Barker (2000:194-197) is etnisiteit, ras en nasionaliteit die vernaamste aanduidings van kulturele identiteit, omdat hierdie aanduiders wisselvallige en onstabiele skeppings is. Etnisiteit, ras en nasionaliteit word beskou as die belangrikste knooppunte van identiteit in moderne Westerse samelewings. Omdat *identiteit* een van die belangrikste tematiese aspekte van *Vallen* en *Falling* is, word omskrywings van die terme *etnisiteit*, *ras* en *nasionaliteit* gegee. Hierdie terme is gekoppel aan die aspekte van karakterisering en ruimte, wat nooit losgemaak kan word van identiteit nie.

Ras verwys na biologiese en fisiese eienskappe, wat aanleiding gee tot rasseklassifikasies. Een resultaat van rasseklassifikasie is *rassisme* wat plaasvind deur 'n proses van 'n sosiale en politieke magstryd. *Rassisme* sluit in sosiale, ekonomiese en politieke ondergeskiktheid en spruit uit ideologiese denke aangaande rasse.

Etnisiteit word gesien as 'n kulturele konsep wat gevorm word op grond van gemeenskaplike

norme, waardes, oortuigings, kulturele simbole en gewoontes. Etnisiteit word gevorm deur die wyse waarop ons oor groepsidentiteite praat en die wyse waarop ons met die tekens en simbole identifiseer waardeur etnisiteit gekonstitueer word. Etnisiteit is verder ook 'n verhouding-gefundeerde konsep, met ander woorde die identiteit wat 'n groep aan homself toeskryf, is afhanklik van dit wat die groep *nie* is nie. Nasionaliteit is volgens Hofstede (1991:12) die sisteem wat nasies van mekaar onderskei, wat eers in die middel van die twintigste eeu 'n wêreldwye bewustheid geword het. 'n Nasie vorm dus 'n histories ontwikkelde geheel, selfs as dit uit verskillende kulturele groepe bestaan.

Alhoewel nasies nie homogene, geïsoleerde entiteite is nie, is daar wel 'n tendens onder etniese, taal- en religieuse groepe om te veg vir die erkenning van hul eie identiteit of *nasionale onafhanklikheid*. Hofstede (1991:12) meen dat dié verskynsel toenemend voorkom sedert die begin van die twintigste eeu.

Tans bestaan daar in heelwat dele van die wêreld 'n paradoks: die paradoks tussen *nasionalisasie* en *globalisasie* (Segers, 1997:264). Aan die een kant bestaan daar 'n soeke na kulturele outentisiteit, om terug te beweeg na die wortels (herkoms), die *beskerming van kleiner tale*, kultuurtrots en die handhawing van nasionale tradisies; aan die ander kant is daar 'n ontplooiing van 'n gelykvormige wêreldkultuur waarmee soortgelyke lewenstyle aangeneem word in verskillende gedeeltes van die wêreld. Die paradoks lê dikwels opgesluit in slagspreuke soos "small is beautiful" teenoor "big is necessary and inevitable" (Segers, 1997:267).

Nasionaliste word gevolglik dikwels gesien as ekstremiste wat aangespoor word deur 'n emosioneel-gewelddadige ideologie en wat op 'n heroïese wyse veg teen 'n nasionale inval (Billig, 1996:15). Daar is steeds 'n neiging na die neerlegging van grense binne 'n geglobaliseerde wêreld. Die totale landoppervlakte van die wêreld (behalwe Antarktika) is verdeel in nasies en state. Billig (1996:15) verwys na nasionalisme as die mees suksesvolle ideologie in die geskiedenis; ideologieë soos Marxisme en Kommunisme is territoriaal gebonde, terwyl nasionalisme 'n internasionale ideologie is.

Omdat waardes die kern van kultuur is, word mense maklik daardeur aangeraak en gemanipuleer. Uiteindelik gaan dit nie oor die behoud van waardes nie, maar oor die behoud van domineringsisteme soos rassisme, seksisme, klassestratifikasie en imperialisme. Nasionalisme propageer dikwels 'n visie van vrede en vryheid, maar is in die geval van baie lande sinoniem met materialisme (Appadurai, 2000:236).

- **Globalisasie en multikulturaliteit**

*Globalisasie en multikulturaliteit* is belangrike tematiese terme vir hierdie studie, omdat dit beskrywend is van die wêreld waarin die twee jong hoofkarakters in *Vallen* en *Falling* leef. Die identiteit van die individu, en spesifiek die identiteitsvormingsproses van die adolessent, word deur die verskynsels van globalisasie en multikulturaliteit beïnvloed. Die hedendaagse adolessent moet sy rol in 'n multirassige en multikulturele omgewing vind, wat 'n moeisame proses kan wees. Voordat beskryf kan word waarom globalisasie en multikulturaliteit die identiteitsvormingsproses beïnvloed, is dit nodig om eers omskrywings van die terme te gee.

Globalisasie as die teenpool van nasionalisasie behels die ontbinding van die ou strukture en grense van nasionale state en gemeenskappe (Du Gay, 1997:12). Globalisasie impliseer ook die transnasionalisasie van die *ekonomiese* en *kulturele* lewe, met ander woorde 'n geglobaliseerde ruimte en gemeenskap waarin die wêreldbevolking die inwoners is en almal bure is.

In die globaliseringsproses word nuwe (*internasionale*) elemente gekombineer met ou (*nasionale*) elemente: globalisasie moet dus gesien word in terme van verandering en kontinuïteit. Globalisasie laat die wêreld te staan kom voor nuwe ervarings en uitdagings, maar hou ook onsekerhede in.

Die twee hoofterreine wat geraak word deur globalisasie is ekonomie en kultuur. Du Gay (1997:23) beskryf globalisasie as die organisering van ekonomiese produksie en die ontginning van markte op 'n wêreldskaal – 'n toenemende verskynsel sedert die sestiende eeu wat geassosieer is met die ekonomiese en imperiale uitbreiding van die groot magte.

In die laat twintigste eeu poog korporasies voortdurend om nasionale grense te deurbreek, omdat dit voordelig en bevorderlik is vir korporasies. Die *verandering* of die *nuwe* is nie geleë in die feit dat internasionale handel deel is van elke nasie se ekonomie nie, maar dat nasionale ekonomieë tans funksioneer as eenhede op 'n wêreldskaal (Du Gay, 1997:23). 'n Beslissende faktor wat uit transnasionale handel ontstaan, is die ontwikkeling van die informasie- en kommunikasietegnologie, geïntegreerd in 'n globale tegnologiese infrastruktuur. Die grense van tyd en plek word getransendeer sodat kommunikasie enige plek en enige tyd kan plaasvind.

Die ekonomiese faset van globalisasie is bespreek ter wille van 'n omvattende begrip oor dié term. Daar sal egter nie verder uitgebrei word oor ekonomiese globalisasie nie, omdat die tematiek vir die doel van hierdie studie merendeels gesentreer is om die kulturele aspekte

van globalisasie.

Volgens Huntington (1991:28) is die mees fundamentele verskille tussen groepe nie ideologies, politiese of ekonomies nie, maar kultureel. Groepe en nasies poog om hul identiteit te verifieer in terme van hul herkoms (voorvaders), religie, taal, geskiedenis, waardes en gewoontes. Hulle identifiseer met stamme, etniese groepe, religieuse gemeenskappe, nasies en op die wydste vlak, beskawings.

Nasies probeer dus hul identiteit bepaal vanuit 'n politieke uitgangspunt. Die *gewaarwording* van 'n unieke nasionaliteit is gegrond op die historiese geheue van 'n nasie (Yoshino, 1992:45).

Die blootstelling van verskillende kulture aan mekaar veroorsaak dikwels spanning en wrywing. Konfrontasie en botsings van kulture ontstaan deur die globaliseringsproses wat tans duidelik sigbaar is in die gespanne verhoudings tussen die Westerse en Arabiese lande.

Dit is nie slegs die Westerse wêreld wat vreemdelinge-angs teenoor die Arabiese lande openbaar nie, maar ook die Midde-Oosterse lande, wat menige Westerse land as 'n bedreiging ervaar. Die Iranese en Afgaanse regerings verbied byvoorbeeld die uitsaai van Amerikaanse satellietprogramme om "Westoksifikasie" ("Westoxification") in hul lande te vermy (Du Gay, 1997:18).

Daar is ook onderling konfrontasie in die Westerse wêreld, wat veral sigbaar is in die houding van Europa teenoor Amerikaanse kulturele uitvoere soos film- en televisieprodukte. Globalisasie word gevolglik dikwels in 'n positiewe lig gesien in terme van handelsbetrekkinge en ekonomiese ontwikkeling, maar word in 'n minder positiewe lig gesien as dit kruis-kultureel beskou moet word.

Suid-Afrika se hedendaagse bevolking is ook 'n goeie voorbeeld van multikulturaliteit, met 'n kompleksiteit van tale en kulture. Die verskillende Afrika-rasse, soos die Xhosas, Zoeloes, Tswanas en Ndebeles, praat verskillende tale en het verskillende kulture. Die bevolking bestaan verder ook uit Europeërs, Asiate en Arabiere. Sedert die koms van Westerse en Oosterse bevolkings na die suidpunt van Afrika in die sewentiende eeu het die genoemde rasse en kulture mekaar beïnvloed. Die Maleiers wat as slawe ingevoer is, is byvoorbeeld nie meer Maleiers nie, en die Europeërs kan hulself nie meer Nederlanders, Franse of Duitsers noem nie. Multikulturaliteit is gevolglik onteenseglik 'n universele historiese feit.

Invloede van ander wêrelddele en kulture op die Westerse wêreld is nie 'n nuwe verskynsel

nie. Stam (1997:191) beklemtoon dat al die hoogtepunte van die Europese ontwikkeling, naamlik die vroeë beskawings van Griekeland en Rome, die Christendom, die Renaissance en die Verligting ("Enlightenment"), momente van "kulturele vermenging" was. Die "Weste" is dus 'n kollektiewe erfenis van kulture: dit neem nie bloot ander kulture in nie, dit het juis ontstaan deur ander kulture.

Multikulturaliteit impliseer die herstrukturering en herkonseptualisering van die magsverhoudings tussen kulture. Dit is inderdaad 'n uitdaging vir die hiërargie wat bepaal dat sommige groepe ondergeskik is ("*minor*") en ander in beheer is en die norm is ("*major*") (Stam, 1997:195).

Die bedreiging lê vir die neokonserwatiewes, soos dit ook in *Vallen* uitgebeeld word (Benoit verwys telkens na "buitelanders"), in die intellektuele en politieke hergroepering wat behels dat *ondergeskiktes* meer mag uitoefen en uiteindelik intergemeenskaplike koalisies vorm.

Stam (1997:188) meen dat dit egter nie multikulturaliteit as sodanig is wat die polemiek onder neokonserwatiewes veroorsaak nie, maar die feit dat dit beslissende veranderinge vereis ten opsigte van die wyse waarop geskiedskrywing plaasvind, literatuur onderrig word, kunswerke geskep en die wyse waarop films gemaak word.

## 2.16 Slot

Die verskillende teorieë wat in hierdie hoofstuk bespreek is, dien as basis vir die ontleding van die tekste in die opvolgende hoofstukke. Die teorieë word geïntegreerd gebruik om betekenis en interpretasie uit die tekste te genereer en te beskryf. Ek stel nie 'n analisemodel voor nie, omdat dit uiteindelik uit die vergelyking van die twee tekste gaan blyk. Die studie gaan dus nie uit van 'n model nie, maar is modelgenererend.

## HOOFSTUK 3: 'n Analise van die jeugroman *Vallen*

### 3.1 Oriëntering

Literêre tekste is draers van kommunikasie, van boodskappe, en die betekenis word gekonstitueer in die spesifieke verhouding(s) van die teks tot sy kontekste (Rossouw, 1992:427). Die roman (*Vallen*) is as kunsvorm en kommunikasiemedium dus daarop gerig om met 'n groot aantal lesers te kommunikeer.

Die *werking* en die *betekenis* in die teks is sleutelbegrippe. Die werking het te make met die teks (*sintakties*), ervaring van die teks (*semanties*), en die betekenis wat deur die leser tot stand gebring word (*pragmaties*) – die proses van konkretisering.

Hierdie gelyktydige en voortdurende proses van die werking en betekenis in 'n teks impliseer dat die sintaktiese en semantiese komponente nie afsonderlik ondersoek kan word nie, omdat dit altyd in 'n bepaalde pragmatiese konteks plaasvind. Die teorieë wat in die vorige hoofstuk bespreek is, word dus deurgaans op 'n geïntegreerde wyse betrek in die analise en interpretasie van die roman.

In hierdie hoofstuk is die kontroversialiteit van die jeugroman *Vallen* ter inleiding bespreek. Tweedens volg respektiewelik uiteensettings van die doel, subdoelwitte en die metode van die navorsing in die hoofstuk. Derdens is die verhaal, *Vallen*, in hooftrekke geskets. Daarna volg is die teksanalise, waarin die wisselwerking tussen die narratiewe aspekte ondersoek en beskryf is, asook die bespreking gedoen is van die motiewe, die subtemas en die taalgebruik.

#### 3.1.1 *Vallen* – ter inleiding

*Vallen* is die tweede roman van Anne Provoost, waarmee sy in 1995, binne die tydsbestek van tien dae, drie toekennings ontvang, naamlik die *Woutertje Pieterse Prijs voor kinder- en jeugliteratuur*, die *Boekenleeuw* en die eerste *Gouden Uil* in die kategorie kinder- en jeugliteratuur. In 1996 wen sy ook die *Interprovinciale Prijs voor Jeugliteratuur*. Die roman is ook in verskeie tale soos Sweeds, Deens, Portugees, Noors, Duits, Frans, Fins, Engels, Spaans en Catalaans vertaal (Provoost, 2000).

Die sukses van *Vallen* is waarskynlik toe te skryf aan die intrigerende skryfwyse waardeur die jong leser moontlik meegevoer sou kon word, omdat veral die karakters boeiend en die

gebeure spannend is, en die adolessent tot kritiese denke kan inspireer.

*Vallen* is 'n verhaal van 'n jong seun, Lucas, wat 'n vakansie saam met sy ma in sy afgestorwe oupa se huis gaan *deurbring*. Gedurende hierdie vakansie word Lucas by regse ekstremisme betrek.

Die jeugroman neem aktuele, kontroversiële en universele kwessies onder die loep. Die jong leser word gestem tot nadenke wat betref sy plek en rol in die veranderende wêreld van multikulturaliteit en multirassigheid waarin hy/sy grootword. Die roman toon aan hoe Lucas, die hoofkarakter, hom laat insleep by regse-ekstremistiese aktiwiteite, wat hom en die mense om hom tot nadeel strek. Dit gaan dus in *Vallen* veral oor dilemmas, keuses en die gevolge van besluite.

### 3.1.2 Doel en subdoelwitte

Die doel van hierdie hoofstuk is om die jeugroman *Vallen* op 'n gestruktureerde wyse te analiseer en sodoende betekenis uit die teks te ontgin en uiteindelik die moontlike effek daarvan op die veronderstelde leser te bepaal.

Ten einde een van die doelwitte van die studie te bereik, naamlik 'n analise van die teks, word 'n skema ontwerp waarvolgens gestruktureerde analise kan plaasvind. Hierdie skema is op narratologiese insigte gebaseer en fokus veral op die estetiese aspekte van die teks.

Die elemente en aspekte, soos bespreek in Hoofstuk 2, word toegepas in die analise, met die oog op interpretasie. Die toepassing van die narratiewe elemente en aspekte in die verhaal is die subdoelwitte vir hierdie hoofstuk.

Die wyse waarop die elemente en aspekte geselekteer en gekombineer word in die vertelstrategieë van die implisiete outeur, word dus ondersoek. Die veronderstelde betekenis-effekte wat uit die ondersoek blyk, word beskryf. Met die subdoelwitte word die volgende voor oë gehou:

- die identiteit en rol van die verteller in *Vallen*;
- die posisie en rol van die fokalisor as reguleerder van teksinligting in *Vallen*;
- die openbaring van tematiese elemente deur karakterisering in *Vallen*;
- die kombinasie van gebeure in *Vallen* om die logiese funksie van oorsaak en gevolg te gee;
- die wyse waarop tyd die struktuur in *Vallen* bepaal, en

- die relasie van die karakters en gebeure in *Vallen* met die ruimtes waarin dit funksioneer.

### 3.1.3 Metode

Die belangrikste metode wat in hierdie hoofstuk gevolg gaan word, is 'n interdisiplinêre, geïntegreerde teksanalise. Na aanleiding van die analise is interpretasies en 'n evaluering van *Vallen* gemaak.

Die resepsie van die tekste (moontlike effek), na aanleiding van die analise en interpretasie van die tekste, word ondersoek. Die ontwikkelingspsigologie en die resepsie-estetika word dus as invalshoek vir die verhaalanalise gebruik om die moontlike effek op die adolessent as jong leser te bepaal.

## 3.2 Die verhaal in hooftrekke

*Vallen* is 'n verhaal wat hom gedurende 'n somervakansie in die suide van Frankryk afspeel. Tydens hierdie vakansie verander die vyftienjarige Lucas se lewe en word dit 'n somer van onthullings oor die oorlogsverlede van sy oupa, en van 'n parallelle tweestryd in Lucas se denke en emosies. Lucas kom ook onder die invloed van Benoît (waarvoor hy 'n duur prys betaal), wat gewelddadige optrede teen die immigrante en ander vreemdelinge propageer. Intussen raak Lucas verlief op 'n Amerikaans-Joodse meisie, Caitlin, wie se familie tydens die Tweede Wêreldoorlog slagoffers van onderdrukking en geweld was. Die verhaal word deur Lucas, wat optree as 'n ek-verteller, gerekonstrueer om die oorsake van die gebeure te agterhaal. Die verhaal word in 'n crescendo gekonstrueer en die taalgebruik word gekenmerk deur talle beelde en metafore. Temas soos identiteitsvraagstukke, keuses en besluitneming, rassisme, en die migrantevraagstuk in Europa kom na vore. Die motiewe in die verhaal is funksioneel, omdat dit die verlede en die hede verbind.

## 3.3 Teksanalise

*Vallen* word vervolgens as jeugverhaal geanaliseer en geïnterpreteer met inagneming van die verskillende, maar verbandhoudende en terseaktlike aspekte, soos uiteengesit en gemotiveer in Hoofstuk 2. Daar word gebruik gemaak van 'n metode van integrale beskrywing, sodat byvoorbeeld die ontwikkelingspsigologie en die resepsieteorie deurgaans in die bespreking van die verhaalaspekte verreken word.

Eerstens word die vertelwyse bespreek, omdat die verteller bepalend is vir die narratiewe

aspekte wat in die teks geanaliseer word. Verder berus die analise op die verteller en die fokalisator, omdat die verteller en die fokalisator bepalend is vir die wyse waarop die aspekte in die verhaal aangebied en inligting gereguleer word. Die implisiete outeur maak perspektiewe in die teks bekend wat die leser op verskeie maniere laat dink en "kyk".

### 3.3.1 Vertelwyse

Die teks vertoon realistiese trekke wat uit 'n hele aantal sub-plotte bestaan. Verder is die vertelstyl ook suggestieryk en gevul met simboliek, beelde en motiewe wat 'n diggeweefde tekstuur aan die verhaal gee.

Dit is opvallend dat die hoofstukke in *Vallen* nie genommer is of van opskrifte en titels voorsien is nie. Hierdie verskynsel verskaf kontinuïteit aan die gebeure en verhoed dat dit die episodes binne rigiede kategorieë plaas (Provoost, 2002). Dit gee die leser dus die geleentheid om die fiksionele wêreld sonder afkortings of onderbrekings te betree en te beleef. Van Duin (1995:152) wys daarop dat die struktuur ook verband hou met die tema van 'n oningeperkte denkwysie soos in Caitlin se uitspraak: "Niets is zo armoedig en fantasieloos als orde." (261.)

Die verhaal word deur Lucas vertel. Hy begin by die einde, kyk vervolgens terug op die afgelope gebeure, en neem dan 'n besluit. Die *ek*-vorm van die verteller gee die leser 'n beeld van Lucas se verwarde denkwêreld.

Die nuuskierigheid van die leser word aan die begin van die verhaal geprikkel deurdat die leser as't ware saam met Lucas langs die pad te staan en wag vir die ambulans waarin Caitlin huis toe gebring word. Die leser word meegesleur deur die gebeure deur die intens sintuiglike vertelwyse: "Ik volg hun beweging niet alleen met mijn ogen en mijn hoofd, maar met mijn hele lichaam door langzaam om mijn as te draaien, mijn armen slap naar beneden en mijn kin een beetje vooruit." (5.) Hierdie gebeurtenis word aan die einde van die verhaal verbind met presies dieselfde gebeurtenis: "Vanmorgen ben ik langs de rijweg gaan staan omdat ik voorvoelde dat Caitlin naar huis gebracht zou worden." (258.) Na afloop van hierdie koppeling word die verhaal na die chronologiese einde gestuur.

Die gebeure wat tussen hierdie verbindende punte plaasvind, ontplooi die gebeure wat aanleiding gegee het tot die klimaks en die afloop van die verhaal. Die verteller kondig aan dat daar 'n tydsprong gaan plaasvind, wat die teks op 'n spesifieke manier orden. Die aankondiging vind in Lucas se bewussyn plaas wanneer hy van die hospitaal terugloop huis toe:

Op de terugweg loop ik in mijn hoofd de hele tijd met Caitlin te praten. Ik probeer me het allereerste begin te herinneren en ik beseef dat ik daarvoor terug moet in de tijd, naar de voorbije winter. (17.)

Die leser weet dus reeds aan die begin dat daar 'n tragiese gebeurtenis plaasgevind het: As Caitlin uit die ambulans (wat op sigself 'n negatiewe konnotasie dra) gehelp word, word die leser bewus van 'n afgelope klimaks met die woorde van Lucas: "Nu zie ik duidelik dat haar linkervoet weg is." (7.)

Die implisiete outeur (wat die gesag aan die verteller delegeer) weef die spanningslyn in die verhaal deur die ordening van die gebeure. Deur die plasings van brokkies informasie oor wat gaan volg, bly die leser deurgaans die soektog na antwoorde voortsit.

Die anachroniese vertelwyse deur die *ek*-verteller gee die leser 'n beeld van Lucas se verwarde denkwêreld (Van den Broek, 1995:166). Dit gee ook die geleentheid aan die leser om die verhaal te rekonstrueer met die verkapte storielyn, soos wat 'n mens die stukke van 'n legkaart aan mekaar pas sodat dit uiteindelik 'n eenheid vorm.

Die verteller maak dikwels voorspellings, wat telkens waar word in die opeenvolgende gebeure; daar is sterk maar ook subtiële vooruitwysings in die verhaal. Voorbeelde van die voorspellingstegniek word gevind aan die begin van die verhaal wanneer Lucas op die ambulans wag omdat hy 'n *voorgevoel* gehad het. Hy spring met ander woorde die gebeure voor deur daar te wees voordat dit plaasvind. Vroeg in die aanloop van die verhaal maak Lucas 'n gevolgtrekking dat een daad die gebeure 'n negatiewe wending laat inslaan het. Pas na sy aankoms in Montourin, laat sny hy sy hare kort teen sy kop. Die vooruitlopende gevolgtrekking (suggestie) wat hieruit na vore kom, is vir die leser 'n voorspelling van spannende gebeure: "Het plakte in mijn nek en tegen mijn voorhoofd en ik wilde ervan af. Dat was een fout, weet ik nu." (23.)

- **Die vertelinstantie en die verteller**

Die bestaan van 'n teks impliseer ook die *ontstaan* daarvan. Die ontstaan behels die proses en die instantie waardeur die teks gekonstrueer is. Die identiteit van die verteller, die wyse waarop die identiteit in die teks aangedui word, en die keuses wat daarmee saamhang, gee aan die teks 'n spesifieke *gesig*.

Tydens die beskrywing van die verteller in *Vallen* word hoofsaaklik gefokus op die teksinterne vertelprosedés of strategieë wat gebruik word om sekere perspektiewe in die teks tot stand te bring, asook die identiteit van die verteller, waarvan die posisie teksintern is.

In hierdie bespreking word al die aspekte van die vertelinstantie en die vertelproses onder die loep geneem. Die interne verteller (Lucas) vertel die verhaal en is 'n spesifieke vorm wat die vertelinstantie aanneem. Die interne verteller is dus op sy beurt 'n instrument van die implisiete outeur, wat die proses van vertelling organiseer.

Die reële outeur vorm ook deel van die term *verteller*, maar aangesien hierdie studie bemoei is met die semio-strukturalistiese analise van die teks, word aandag geskenk aan die implisiete outeur wat binne die teks figureer.

- **Identiteit van die verteller**

In *Vallen* word die *ek*-vorm van die verteller deurgaans in die verhaal aangetref, beginnend in die eerste paragraaf: "Het moment dat Caitlin naar huis gebracht wordt, sta ik langs de weg" (5; kursivering MP) en eindigend in die laaste paragraaf van die teks: "Ik ga de kamer van mijn grootvader binnen en verschuif de schrijftafel. Ik ga erop staan." (264.)

Die verhaal word dus nie slegs in die eerste persoon vertel nie, maar oor die eerste persoon. Die verteller in *Vallen* (Lucas) vertel die verhaal oor homself en tree as hoofkarakter in die verhaal op. Omdat die verteller self binne die verhaal optree as karakter, word hy 'n homodiëgetiese verteller genoem. Brink (1989:153) verwys na die *ek*-verteller as 'n *interne verteller*.

Die interne verteller is besonder funksioneel in die jeugroman, omdat die jong leser die verhaal beleef deur die gedagtegang van die verteller, wat ook 'n adolessent is. Die *ek*-verteller is nie slegs op soek na antwoorde omtrent sy verlede nie, maar ook na die tweede *ek*. Musarra (1983:IX) dui aan dat die "ik/ik-relatie" dikwels ontstaan vanweë die regressiewe houding teenoor die tweede *ek*. Die *my* tree, soos beskryf deur Markova (1987:71), in om die *ek* te evalueer en dit vind plaas deur die proses van selfrefleksie. Die kontras tussen Lucas se insig in sy eie handeling (*my*) en die naïwiteit van die *ek*-figuur maak die leser dus bewus van die dualistiese karakter van die psige. Die selfrefleksie van die *ek*-figuur inspireer die leser om voortdurend sy denke en handeling te evalueer.

### 3.3.2 Die fokalisator

In *Vallen* is die fokalisasie karaktergebonde, omdat Lucas die hoofkarakter in die verhaal is en die leser terselfdertyd deur sy oë sien. Die verteller en die fokalisator val saam. Brink (1989:143) beskryf hierdie vorm van fokalisasie as interne fokalisasie, omdat die waarnemingspunt gesetel is in 'n karakter.

Volgens Brink (1989:141) kan fokalisering plaasvind op perseptuele, konseptuele en ideologiese wyse. Dit sluit aan by die indeling wat Van der Voort (1991:51) maak ten opsigte van fokalisasie, naamlik (1) fisiek-sintuiglike waarneming en (2) gedagtes en gevoelens waaruit bepaalde opvattinge bekend word.

Vervolgens word die plek en die rol van die fokalisator in *Vallen* uitgewys aan die hand van die genoemde aspekte.

- **Fisiek-sintuiglike waarneming**

Lucas is 'n interne fokalisator, onder andere omdat hy beperk is tot die hede van die karakters. Lucas se vertelling is retrospektief en hy weet wat aan die einde gebeur. Lucas openbaar dit egter nie aan die leser dat hy die gebeure ken nie, maar beperk sy persepsies tot dié van die mense in omgewing van Montourin en die klooster. Sy persepsies word ook beperk tot die besoek aan sy oupa se huis. Die wyse waarop inligting gereguleer word, bewerkstellig 'n sterk spanningslyn in die verhaal.

Lucas sien aan die begin van die verhaal hoe die ambulans voor die klooster stilhou terwyl hy deur die dakvenster kyk. As Caitlin uitklim, sien Lucas dat haar voet weg is (7). Die leser weet nie wat aanleiding kon gee tot die verlies van haar voet nie en talle vrae ontstaan in die bewussyn van die leser. Aan die einde sien Lucas weer die ambulans stilhou, maar die leser weet op hierdie punt waarom Caitlin se voet af is, omdat dit die eindpunt is van Lucas se retrospektiewe vertelling. Die leser reis saam met Lucas na die verlede en die inligting word gereguleer deur die vertelling sodat die gebeure op 'n boeiende wyse ingevul en aangevul word.

Wanneer Lucas by sy oupa se huis aankom en die slaapvertrek binnegaan, herinner hy hom aan die gestalte van sy oupa op die skryftafel voor die dakvenster. Hy het as kind die skuifgeluid van die tafel gehoor en dan geweet sy oupa staan weer op die skryftafel voor die venster. Sy oupa het nooit aan hom verduidelik waarom hy deur die venster staan en kyk nie en hy het ook nie gevra nie. Lucas en die leser weet eers veel later in die verhaal dat die

dakvenster h uitsig op die Joodse verstekelingte gehad het en hulle verraai het.

Lucas merk ná die inbraak op dat die televisie gesteel is (21) en hy is woedend daaroor, omdat die televisie die enigste middel was wat sy *verveeldheid sou verdryf*. Lucas weet nie dat die inbraak en die diefstal ook h manifestasie van die *problematiek rondom immigrante in Eerstewêreldlande* is nie. Gedurende die vakansie kom Lucas in aanraking met verskeie mense, soos die polisiebeampte, Alex en Benoît, wat hom toenemend bewus maak van die immigrante met opmerkings soos “Heel Arabië eet uit onze pannen” (82) en “al die bruinsmoelen hebben werk” (173). Lucas is nie ingelig omtrent die geglobaliseerde wêreld wat gekenmerk word deur *multirassigheid* en *multikulturaliteit* nie. Hy raak gevolglik maklik verstrik in Benoît se *retoriek*.

Lucas kap die boom voor sy oupa se huis tot Soeur se ontsteltenis af. Die boom is vir Lucas h uitsigversperring en hy is nie daarvan bewus dat die boom juis as h *versperring dien* tussen sy oupa se huis en die klooster nie. Die afkap van die boom gee *uitsig* en is metafories vir die “uitsig” wat Lucas daarna op die verlede kry.

Lucas sien Caitlin dans en hy onthou haar as die *dogtertjie met wie hy as kind graag gespeel* het. Hy is egter nie daarvan bewus dat Caitlin h Jodin is nie. Hy weet nie dat Caitlin se ma deur sy oupa se toedoen in h *konsentrasiekamp opgeneem* is nie. Lucas is dus onbewus daarvan dat sy oupa Ruth en Caitlin se *lewens negatief beïnvloed* het. Lucas bewonder vir Caitlin terwyl sy dans en is nie bewus daarvan dat hy, soos sy oupa, vir Caitlin gaan vermink nie.

Lucas luister na die gesprek tussen sy ma en Nadine. Hy hoor hoe sy ma se stem “trilde” en ontsteld is, omdat sy vir Lucas “wél vermoedens gegee” het (33). Monique weet wat die *waarheid* omtrent haar pa se verlede is, maar het vir Lucas sy lewe lank daarvan weerhou. Sy oningeligtheid lei daartoe dat hy in Benoît se strik beland. Die ironie: Monique meen dat dit veiliger is om nie vir Lucas van sy oupa te vertel nie, maar juis as gevolg van sy oningeligtheid neem hy verkeerde besluite soos sy oupa destyds die verkeerde besluit geneem het.

Die verhaal word reeds aan die begin op h besondere *sintuiglike wyse* vertel. Die gebruik van beelde, metafore en vergelykings gee *verdere uitbreiding* aan dit wat gesien word, sodat die leser h *tyd-ruimtelike oriëntasie* kan maak. h Voorbeeld hiervan is Lucas se *beskrywings* van sy omgewing in die aanvang van die verhaal:

lk drentel wat rond, knijp met mijn nauwelijks genezen vingers de uitgebloeide koppen van de geraniums op de vensterbanken af en wrijf de grasssprietten, die door de regen opnieuw hun groene kleur hebben, onder mijn schoensolen tot bruine worstjes. (5.)

h Verdere voorbeeld van besonder sintuiglike beelding is die volgende:

"Door de dichte wolkendeek lijkt het alsof het met klimrozen bedekte huis en het klooster beneden onder een reusachtig, waterdicht tentzeil staan." (5.)

Die plek en tyd word met ander woorde ervaar soos Lucas dit ervaar terwyl hy daar is. Die klooster is vir Lucas die gebou langs sy oupa se huis, maar later vind hy uit dat dit die plek is waar Jode tydens die oorlog versteek is en vyf nonne doodgeskiet is. Die ruimte van die klooster en sy oupa se huis word dus later h verbintenis met die verlede en word sodoende h ruimte van skuldgevoelens. Aan die einde van Lucas se vakansie word dit h meer positiewe ruimte as hy help om die asielseokers in die klooster te ontvang. Hierdie hulpverlening is ook h wyse van boetedoening, soos sy oupa ook vroeër die klooster van hout voorsien het as h wyse van boetedoening. Dit is dus ook h wyse waarop hy die (volgens die teksinterne ideologie van die roman) eksistensiële skuld van sy oupa dra en probeer betaal.

#### • Die terrein van gedagtes en gevoelens

*Vallen* is h intrigerende verhaal, juis omdat die leser tot aan die einde raaisels en vraagstukke moet probeer oplos. Die konseptuele waarneming is subjektief omdat die waarnemer se denke en emosies daardeur weergegee word. Aan die begin van die verhaal maak Lucas aan die leser bekend dat hy die enigste een in die omgewing was wat nie geweet het waarom Soeur en sy oupa mekaar vermy het nie.

Lucas weet dat daar h antagonistiese houding tussen Soeur en sy oupa is en nie hy of sy oupa het ooit die klooster binnegegaan nie. Hy weet ook dat hy nie met Caitlin mag gespeel het nie, maar hy weet nie wat die rede daarvoor was nie. Lucas het egter nie geweet van die wrokkigheid wat Soeur teenoor sy oupa voel nie en ook nie van die bitterheid van sy oupa nie. Lucas begryp dus ook nie Soeur se optrede nie.

As Lucas sy oupa se skilderye gaan verkoop, is hy nie bewus daarvan dat die oormaats gebruik van wit (lig) in sy skilderye sy oupa se eensaamheid en skuldgevoelens representeer nie. Die leser is afhanklik van die fokalisator vir inligting, en omdat Lucas nie weet wat die betekenis van die lig in die skilderye is nie, weet die leser ook nie. h Oop plek ontstaan in die

teks en inspireer die leser om verder te lees sodat oop plekke ingevul kan word.

Lucas kan in 'n gesprek met die haarkapster, Nadine, aflei dat sy oupa 'n omstrede figuur was. Wanneer Lucas se ma ontsteld is dat Nadine die onderwerp aangeraak het en as sy met Nadine in 'n telefoongesprek is, hoor Lucas haar stem "trilde omdat ze zacht probeerde te roepen" (33). Lucas weet egter nie waarom sy ma so driftig met Nadine praat en wat haar ware gevoelens oor sy oupa en die omgewing van die klooster is nie. Hierdie misterieuse gesprek is as't ware 'n aktivering van die gebeure uit die verlede en Lucas word as't ware "gedwing" om te sien. Hy word nie langer daarvan weerhou om die waarheid te "sien" nie.

Caitlin weet nie hoe Lucas werklik voel nie en oordeel op wat sy direk weet van sy optrede. Sy weet nie dat hy nie werklik rassistiese gevoelens teenoor die asielsoekers het nie. Caitlin is ook nie bewus daarvan dat Lucas haar liefhet nie en sy twyfel aan sy intensies toe hy haar voet afgesaag het. Alhoewel Lucas die molotov gooi en Caitlin se voet afsaag, is hy nie werklik 'n gewelddadige persoon nie. Die feit dat 'n karakter nie oor sekere inligting beskik nie, hetsy tyd- en plek bepaalde inligting of kennis en gevoel, lei daartoe dat sulke inligting op 'n bepaalde punt in die verhaal juis nié verskaf kan word nie. Dit lei ook soms tot dramatiese ironie as die leser iets weet wat die karakter nie weet nie. Die leser weet dat Lucas nie werklik rassisties en gewelddadig is nie en dat hy in sy naiwiteit in Benoît se strik beland het. Dit is ironies, omdat die leser vir Lucas nog 'n kans wil gun, tenwyl Caitlin egter vir Lucas verwerp op grond van sy daede, omdat sy nie weet dat hy eintlik ook self 'n slagoffer is nie.

Wanneer Lucas by Benoît se vriendekring ingesleep word, is hy nie bewus van Benoît se intensies nie. Hy weet ook nie dat Benoît nie werklik lojale gevoelens van vriendskap het nie. Hy is gefassineer deur Benoît se selfversekerde optrede en assosieer hom met Benoît en sy vriende: "met hen amuseer ik mij" (181). Lucas dink dat hy in die groep aanvaar is, maar hy bly die hele tyd eintlik 'n buitestaander. Dit lei tot dramatiese ironie, omdat die leser vroeg reeds agterkom dat Benoît nie werklik belangstel in Lucas se vriendskap nie, maar eerder vir Lucas wil gebruik. Lucas besef eers veel later dat Benoît "een gevaarlijk denker" is (246) en dat hy Lucas slegs betrek het om hom as 'n instrument vir die uitvoer van hulle misdrywe te gebruik.

Lucas se oningeligtheid is 'n belangrike tema in die roman. Lucas is kwesbaar vir Benoît se invloed omdat hy nie geweet het van sy oupa nie en omdat hy nie geweet het dat ekstremistiese denkwyses gevaar inhou nie.

Hierdie manier van fokalisasie gee die leser toegang tot die ideologiese gedagterewêreld van die karakter en laat hom sodoende identifiseer met die karakter se situasie. Dit skep 'n mate

van begrip en simpatie, want Lucas is op so 'n subtiele wyse in die ideologiese stroom meegesleur dat hy geglo het hy sou 'n bydrae maak tot 'n veiliger samelewing.

Die ideologiese fokus kom na vore in die wyse waarop waarneming en beoordeling beïnvloed word deur ideologiese denkpatrone. Lucas is onskuldig oor die ware aard van die ekstremistiese beweging waarby hy betrokke raak. Hy word in 'n mate onskuldig by geweld betrek. Vanuit die oogpunt van ekstremistiese beweging, is hulle optrede suksesvol as hulle 'n effek het, maar ander mense beskou hulle optrede as onaanvaarbaar. Die oupa wil sy kind se dood wreek teenoor die nonne wat beter daaraan toe is as hy in die oorlog - dit is vanuit sy hoek só gesien. Die nonne verberg weer Joodse kinders, en vanuit hulle hoek gesien, is die oupa die vyand.

Die fokus sien geselekteerde materiaal, die leser word toegelaat om spesifieke waarnemings te maak deur die fokus en word sodoende 'n spesifieke visie deur die karakter voorgedra wat deur die leser aanvaar word (Bal, 1990:118). Uit die teks kan afgelei word dat mense se siening van sake, die beoordeling daarvan en hulle reaksie daarop, ook wat die handeling betref, deur hulle ideologiese siening bepaal word. Wat dus as goed of sleg beskou word deur die fokus op 'n bepaalde punt in die teks, word deels bepaal deur die ideologiese denke van die karakters.

Die verteller is 'n instrument waardeur gefokus word, die verteller in *Valen* praat, doen en sien in die verhaal. Die verteller en die fokus kan nie van mekaar geskei word nie, omdat dit saam die ontwerp van die verteltegniek vorm.

### **3.3.3 Narratiewe elemente en aspekte**

Die teks word geanaliseer vanuit 'n narratologiese invalshoek sodat die strukturele kenmerke van die verhalende teks beskryf word. Dié invalshoek geld dus ook vir die analise van die film.

#### **3.3.3.1 Karakterisering**

Die akteurs wat in die storie handeling verrig en gebeurtenisse beleef, word in die verhaal gekompliseerde persoonlikhede, naamlik karakters (Bal, soos betrek deur Du Plooy, 1986:353), terwyl die karakterisering die prosesse en tegnieke impliseer waardeur karakters psigologies, emosioneel en ideologies gerepresenteer word (Johl, 1992:200). Die bespreking van karakterisering is dus vervolgens gerig op die aspekte wat teksintrinsiek geopenbaar word ten opsigte van die karakters.

Daar is 'n hele aantal karakters in die verhaal, van wie Lucas die hoofkarakter is wat die leser deur 'n groot versameling belangrike, betekenisgenererende motiewe lei. Tydens die analise van karakterisering in *Vallen* word daar dus oorwegend aandag gegee aan Lucas en die karakters met wie hy in direkte kontak tree. Die bespreking sentreer dus rondom die individualiseringsproses (waarmee nie dieselfde bedoel word as individiasieproses nie) van Lucas. Die ander karakters word nie elkeen afsonderlik ontleed nie en word slegs beskryf ten opsigte van die wyse waarop hulle Lucas se karakter beïnvloed.

Lucas neem verkeerde besluite en vind dit moeilik om keuses te maak, en dit het verreikende gevolge. Gedurende die ontwikkelingsfasies van die adolessent kom hy voor dieselfde struikelblokke as Lucas te staan. Deur die proses van identifisering met die karakters, veral die hoofkarakter, word die leser tot kritiese denke en gevolgtrekkings met betrekking tot die self gelei. Lucas se identiteitsverwarring skep 'n grondslag vir die internalisering van selfkennis.

'n Karakter word geken aan sy optredes, wat Brink (1989:78) as implisiete informasie tipeer. Lucas kom uit die verhaal na vore as 'n tipiese adolessent – beïnvloedbaar, hipergevoelig vir blyke van vriendskap en erkenning, en ook by tye uiters onseker oor wat hom te doen staan (Stuckens, 1994:141). Dit manifesteer in Lucas se *taalgebruik*. So sal hy telkens op vrae wat onsekerheid aanwakker, met 'n aarselende “ja, nee” antwoord (138, 156, 102). Lucas is ook nie in staat om standpunt in te neem nie. Wanneer Caitlin sy mening vra oor sy ma se weerhoudende optrede wat sy oupa se verlede betref, antwoord hy met die woorde: “Ik... Ik weet niet... Eigenlijk... Ik heb daar geen mening over.” (127.) Sy onvermoë om selfstandig te dink, veroorsaak dat hy 'n slagoffer van Benoit se retoriek word .

Wanneer Lucas sy hare kort laat sny, kyk hy in die spieël en sien sy eie weerkaatsing. Die spieël is simbolies van die mens se bewuste, wat oor die vermoë beskik om die realiteit van die sigbare wêreld te reflekteer; die spieël simboliseer ook die veelvuldigheid en gevolglike aanpasbaarheid van die siel by objekte waaraan dit blootgestel word (Cirlot, 1991:211). Die verandering in sy fisiese voorkoms reflekteer die verandering wat Lucas ondergaan. Lucas stel homself bloot aan 'n nuwe omgewing waarin hy betrokke raak by denkwyses en dae waarmee hy hom vroeër nie geassosieer het nie. Lucas se nuwe haarstyl is die kenmerkende styl van die Neo-nazi's. Hy besef later dat dit die bepalende moment vir die wending in sy lewe was. Dit is die aktivering van die proses van die soeke na die self en eksperimentering met verskillende rolle.

'n Mens vind dus 'n duidelike positiewe transformasie in Lucas se karaktereienskappe, wat sy karakter tipeer as 'n *ronde of dinamiese karakter*. Die reismotief kry dus ook gestalte in die

proses van psigiese transformasie. Lucas se reis op soek na selfkennis is egter nie tevergeefs nie, omdat hy na afloop van die gebeure selfevaluering doen en verantwoordelikheid neem vir sy daede.

Lucas smee twee hegte vriendskappe: die een met Caitlin en die ander met Benoît. Lucas bevind hom in 'n geïsoleerde kerngesin waarin sy ma sy enigste volwasse rolmodel is. Daar is nie 'n vaderfiguur of ouer broers en susters nie, wat hom ontnem van volwasse rolmodelle ten opsigte van sosiale en geslagsrolle. Die afwesigheid van 'n vaderfiguur maak Lucas kwesbaar om deur ander manlike figure beïnvloed te word. Benoît se charismatiese karakter is 'n sterk aantrekkingskrag vir Lucas.

Die rol van kommunikasie tussen ouers en kinders word in *Vallen* gemanifesteer deur die opvoedingsverskille tussen Lucas en Caitlin: Ruth het vir Caitlin ingelig oor gebeure in die verlede. Caitlin is bewus daarvan dat haar ma in 'n konsentrasiekamp was en sy het dikwels met Caitlin gepraat oor die gruwel van totalitêre regimes, (Stuckens, 1995:141). Die ingeligtheid gee aan Caitlin insig en selfversekerdheid, sodat sy die vermoë het om selfstandig te dink en haar eie keuses te maak.

Monique wil vir Lucas beskerm en isoleer van die gebeure in die verlede wat 'n invloed op hom kan hê. Die belangrikheid van kommunikasie word benadruk deur Lucas se woorde as hy sê: “Je maakt dezelfde fout als mijn moeder, Caitlin Meadows!... Je verzwijgt! Iedereen zet me voor aap. Niemand vertelt me wat.” (137.) Monique is vasgevang in 'n dilemma: Haar seun en haar pa was goeie vriende en sy poog om dit in stand te hou deur te swyg oor die gebeure in die verlede. Dit dra by tot Lucas se kwesbaarheid vir ideologieë, maar dit kon sy nie voorsien nie, en die leser het tog begrip vir haar dilemma. 'n Mens kom tot die gevolgtrekking dat die verswyging van die waarheid nie vir Lucas beskerm het nie, maar hom blootgestel het aan gevaar, ontugtering en verwarring.

Lucas se ma vind tot haar groot ontugtering uit dat sy ook nie kennis dra van haar verlede nie. Sy ontdek dat haar pa tot die einde van sy lewe verlief was op Soeur, die non van die buurklooster – haar pa het haar ma bedrieg. Sy moet dit verwerk en raak só verstrengeld in haar eie gedagte-worsteling dat sy nie bewus is van wat met Lucas gebeur nie.

Lucas is telkens in 'n posisie waarin druk op hom geplaas word om sekere take uit te voer. Die feit dat Lucas uiteindelik 'n deel gehad het aan Benoît se ideologiese perspektiewe deur die molotov te gooi, bring mee dat Caitlin dit moeilik vind om hom te vergewe. Deur sy eksperimentering kan Lucas homself differensieer ten opsigte van ander mense en denkwyses. Wanneer Benoît Lucas verraai deur hom aan die gereg uit te lewer, kom hy tot

die ontnugterende besef dat sy vriend eintlik die vyand is. Hy besluit om hom van hulle te distansieer, en sodoende ook van die verlede van sy oupa. Nadat Lucas verraaï is en byna in die tronk beland, ontstaan 'n retrospektiewe reaksie, met ander woorde 'n herinterpretasie van sy besluite en lewensgebeure in die verlede, wat 'n wysiging meebring in die verstaan van die self.

Karakters word geken deur dit wat hulle van hulself sê. Praat is 'n baie belangrike handeling in die verhaal. Dit gaan hier om die inhoud van dialoë en uittalings deur die verteller in die verhaal, en nie om die taalgebruik as sodanig nie. (Die taalgebruik word in 'n afsonderlike afdeling in hierdie hoofstuk bespreek; vergelyk 3.10).

Benoit is 'n meester op die gebied van retoriek, hy skets perspektiewe van die wêreld vir Lucas, en is 'n dryfveer wat Lucas beweeg tot aksie – dikwels destruktiewe aksies: “En okè, zei hij, 'ik geef toe, een cocktail gooien is een vorm van geweld. Maar soms is geweld te verdedigen... Ons geweld is geen doel op zich, enkel een middel... Je hoeft je nergens mee in te laten. Ik wil vooral dat je jezelf blijft en dat je uitsluitend meewerkt aan de dingen waarin je gelooft.” (174-175.)

In hierdie dialoog maak Benoit self bekend dat hy iemand is wat vir Lucas mislei. 'n Mens kan ook uit die teks aflei dat Benoit paradoksale uittalings maak, wat hom as 'n onbetroubare karakter skets. Hy beklemtoon dat Lucas slegs uit vrye wil betrokke raak en dat hy homself moet bly. Dit is ironies, omdat Lucas uit vrees vir verwerping as't ware “gedwing” word om betrokke te raak by dae wat nie Lucas se ware self weerspieël nie. Lucas word verblind deur Benoit se retoriese gesprekke aangaande vriendskap en lojaliteit: “Neem het van mij aan: je bewijst ons een geweldige dienst. Je laat zien dat je weet wat vriendschap betekent.” (174.) Deur sy betrokkenheid by Benoit leer Lucas om introspektief te kyk en om krities te dink, self te oordeel, insig te bekom en onderskeid te tref tussen reg en verkeerd. *Kyk en refleksie* word dus 'n motief in die verhaal wat betekenisvolle interpretasies oor identiteit ontken.

Nadat Caitlin in die ongeluk was en haar voet afgesaag is, is Lucas vasgevang in 'n greep van skuldgevoelens:

Ik keek naar mezelf en zag dat ik me in een kooi ter grootte van dit huis gewerkt had, niet alleen vanavond maar de hele week al, en dat niemand mij daaruit zou halen als ik mezelf niet bevrijdde. (233.)

Die woorde “Ik keek naar mezelf” is 'n aanduiding van Lucas se vermoë tot introspeksie, wat

hom in staat stel om *selfkennis* te verkry, dit wil sê h bewustheid van sy eie vermoëns en beperkings, waardes en ideale.

Lucas se introspeksie word ook gesimboliseer deur die wyse waarop hy na sy eie weerkaatsing in die blink hysbakdeure kyk: "De metalen deuren weerspiegelen mijn gezicht en mijn lichaam op een grillig vervormde manier." (14.) Lucas sien h verwronge beeld, wat sprekend is van die kritiese wyse waarop hy na sy denke en optredes kyk en dit veroordeel. Lucas se selfsiening is gedestabiliseer, omdat hy nie getrou was aan sy persoonlike waardestelsel nie (vergelyk ook in hierdie verband Louw, 1992:428). Volgens Markova (1987:71) is refleksie van die een komponent van die self (die ek) op die ander (die my) h proses van evaluering – *ek dink dus na oor myself*, of die ek dink oor sy/haar alter ego). Wanneer persoonlike en sosiaal konvensionele waardes dus uitgeleef word, sal aanvaarding van die individu en die res van die samelewing ontvang word, en gevolglik tot h beter selfbeeld lei.

Karakters word dikwels geken deur dit wat medekarakters van hul sê. Dit werk egter ook weerskante toe, soos dit die geval is met Caitlin se beskrywing van Benoît. Terselfdertyd gee dit ook informasie oor haar eie karakter.

Caitlin is die teenpool van Benoît. Caitlin toon veel meer karakterinsig as Lucas en kan selfstandig haar eie standpunte formuleer. Sy bemark byvoorbeeld dat Benoît h imponerende figuur is maar dat daar ook gevaar in sy karakter verskuil is. Sy tree op as h kritiese stem – h soort alter ego vir Lucas wat deur al die verskuilde intensies in Benoît se mooipraatjies sien.

Hierdie kritiek, waarin informasie aangaande Benoît gegee word, vind vergestaltung in die talie *dialoge* tussen Lucas en Caitlin: "Hij heeft zoveel overtuigingskracht dat ik met hem over niets durf te beginnen omdat hij op elk onderwerp voorbereid is. En hij is uitdagend... Hij praat te goed en te veel." (183.) Caitlin kom tot die gevolgtrekking dat sy karakter gekenmerk word deur woede en gewelddadigheid, dat hy nie opbou nie, maar afbreek (186). Sy maak ook h voorspelling van die strik waarin Lucas sou trap: "Hij weet nog niet goed wie, maar hij zal iemand laten betalen voor de dingen die fout lopen." (186.)

Lucas gee ook te kenne in watter lig hy Benoît sien: "Als journalist staat hij in het leven, en dat maakt hem zo interessant." (181.) Lucas verwelkom Benoît se skynbare vriendskap. Benoît self verander nie wesenlik nie, maar die blik op sy karakter word gewysig – sy masker val uiteindelik.

Naamgewing is 'n betekenisvolle faset van karakterisering. Alhoewel name nie altyd intensioneel aan karakters toegeken word nie, maak die leser assosiasies rondom name tydens die interpretasieproses soos vervolgens bespreek word.

Dit is opvallend dat Alex, Benoît se helper, vir Lucas Tin-Tin noem. Hierdie naamgewing is funksioneel in dié opsig dat Tin-Tin 'n Belgiese strokiesprentheid is wat 'n diens lewer en reddingsdade verrig (Provoost, 2002). Dit beskryf ook Lucas se fisiese voorkoms, aangesien Tin-Tin kort hare met 'n regop kuif het. (Tin-Tin staan in Afrikaans bekend as *Kuifie*). Lucas word deur Benoît gebruik om misdrywe te pleeg. Benoît laat hom glo dat hy deur gewelddadige optrede 'n diens vir sy volk lewer en hulle van die bedreiging van vreemde rasse en kulture *red*.

Volgens Van Huyssteen (2003) kan die naamgewing Tin-Tin 'n manier wees om te spot met iemand, omdat Tin-Tin 'n strokiesprentkarakter is. Alex dryf dus die spot met Lucas as hy hom Tin-Tin noem. Dit kan ook 'n verwysing wees na Lucas se avontuurlustigheid as adolessent. Daar is 'n ooreenkoms tussen Lucas en Tin-Tin, maar ook 'n paradoks. Soos Tin-Tin, word Lucas ook 'n prominente figuur deur die daede wat hy in die publiek verrig, maar anders as Tin-Tin is die kollig nie op hom gerig omdat hy 'n held is nie, maar omdat hy verdink word van misade wat gepleeg is. Die naam "Lucas" herinner ook aan die Bybelse Lukas, wat 'n mediese dokter was (Campbell, 1996). Daar lê dus ook ironie opgesluit in die naamgewing, omdat die Lucas in die roman, anders as die Bybelse Lukas, nie 'n geneser is nie maar 'n skender.

'n Opvallende klemlegging van Lucas se onselfstandigheid en onverstandigheid is geleë in die herhaaldelike voorkoms van die woord "*baby*". Die ontvangsdame by die hospitaal vra: "Is Lucas een baby?" (13.) Nadine vra ook vir Lucas: "Was je hare met babyshampoo?" (24.) Die sagtheid, onskuld en kwesbaarheid (waarmee babas gewoonlik geassosieer word) in Lucas se karakter word uitgelig.

'n Naam gee ook identiteit aan 'n individu en deur 'n bepaalde familienaam word individue dikwels geassosieer met individue in die voorgeslagte met dieselfde naam. Die naam Felix Stockx roep onmiddellik 'n bepaalde konneksie op, en die blote gebruik van die naam maak Lucas se oupa *teenwoordig* in die teks. Die feit dat die naam én van gebruik word, dui daarop dat Benoît en sy vriende hom goed geken het. Die leser kan deur sy verbintenis met Benoît, Alex en René afleidings maak ten opsigte van sy karakter. Die gebruik van sy oupa se naam is ook 'n tegniek om inligting te verskaf rondom Lucas se karakter.

Ironies genoeg probeer Lucas telkens om 'n naam (individu) in eie reg te wees en wanneer

Alex sy naam vra, antwoord hy "Lucas Beigne" (91) en identifiseer hom nie as byvoorbeeld Stockx se kleinseun nie. Hy distansieer hom as't ware van sy oupa se naam en soek vriendskap en aanvaarding vir wie hý is en nie waar hy vandaan kom nie.

Lucas se naam kry 'n negatiewe konnotasie as dit in die koerant verskyn. Hy word 'n "skinhead" en 'n "zeventienjarige" genoem (128). Lucas se ma onderstreep dié woorde omdat dit Lucas tipeer. "Skinhead" is die kenmerkende voorkoms van die regse ekstremiste in Europa en word geassosieer met destruktiewe optredes. Monique onderstreep hierdie woorde omdat dit haar tot kommer stem – kommer dat Lucas moontlik in sy oupa se voetspore gaan volg.

Naamgewing het in die verhaal besondere implikasies vir Caitlin se lewe. Sy is Joods, maar word nie 'n tipiese Joodse naam gegee nie "voor het geval die gesiedenis zich herhaalt" (187). Die naam dui in hierdie geval juis aan wat sy *nie* is nie. Nasionale identiteit skep dikwels vooroordele, en sodoende kom die kwessie van rassediskriminasie en kulturele identiteit ter sprake. Voorheen gemarginaliseerde swart en bruin mense in Suid-Afrika het in die verlede dikwels hulle tradisionele name prysgegee vir name wat bekend is in die Westerse kultuur. Dit impliseer dus dat 'n gemarginaliseerde met 'n tradisionele naam as't ware nie *bestaan* nie. Die wyse waarop die immigrante in Europa gemarginaliseer word, word opgemerk in die benaming van *die ander* as byvoorbeeld "bruinsmoelen" (173), "multikulturele rat" (204) en "vuile jodin" (200); "buitelanders (200)"; asook "mestkevers" (200).

Rassediskriminasie spruit dikwels uit die mite van wêreldoorheersing deur 'n bepaalde nasie of ras, soos Caitlin ook verduidelik:

Een politieke opvatting heeft hij niet. Je maakt hem wijs dat de gastarbeiders hem zijn geboorterecht, zijn flat, zijn job en zelfs de mooiste blanke meisjes ontstolen hebben. Als hij dat goed slikt, vertel je hem de laatste mythe, die van het joodse complot: dat alle problemen het gevolg zijn van een joodse samenzwering die als enige bedoeling heeft de hele wereld te beheersen. (186.)

Uit die teks word dit duidelik dat antagonisme teenoor ander rasse ontstaan uit die raamwerk van chauvinistiese vrese vir magsverlies en gebaseer is op materialistiese ideale. In *Vallen* word uitgebeeld dat 'n naam identifkasië met 'n sekere ras of nasie aandui, maar dit behoort nie die bril te wees waardeur daar na mense gekyk word nie. Respek en aanvaarding vir die individu en sy kultuur word in 'n multikulturele samelewing vereis om botsing te voorkom. Die multikulturele realiteit wat deur die roman gerepresenteer word, is hier om te bly en sal

waarskynlik intensiver (Fox-Genovese, 1999:8).

Lucas kry die karakter van 'n antiheld, deurdat hy as't ware *uitgelewer* word aan Benoît se nasionalistiese opswepery. In plaas daarvan dat hy sy eie "stem" ontwikkel, word hy gemanipuleer; en in plaas daarvan dat hy red, vernietig hy. Hierdie paradoksale optredes vorm ook 'n belangrike motief in die verhaal. As hy Caitlin se voet afsaag om haar uit die brandende motor te red, slaag hy wél daarin om haar lewe te red, maar terselfdertyd skend hy haar vir die res van haar lewe. Dit is ironies, omdat dit nie eers nodig was om haar voet af te saag nie – hy kon slegs die ysterstang opgelig het. As Lucas aan Caitlin sy deelname aan geweld erken, is daar 'n parallelisme met die persoon van sy oupa en word hy sodoende as antiheld vervolmaak.

Lucas se strewe na heldhaftigheid is geleë in die metaforiese verwysing na die aksietoneel van Schwarzenegger op die televisie. In die fiksionele wêreld van die film is byna alles moontlik, en die aksiehelde oorwin uiteindelik. Die werklikheid vereis egter meer verantwoordelikheid, en heldhaftigheid lê veral in sterk gemoraliseerde denke en optrede, en nie in fisiese krag nie. Dit spoor Lucas aan om (soos 'n held) te *veg* teen vreemdelinge. Lucas word sterk beïnvloed deur Benoît se nasionalistiese denke.

### 3.3.3.2 Gebeurebeelding

Vervolgens gaan aandag geskenk word aan die wyse waarop bepaalde gebeure kan dui op 'n toestand (statiese gebeure), maar ook hoe 'n toestand verander wanneer die handeling deur 'n agent uitgevoer word en 'n resultaat tot gevolg het (dinamiese gebeure) (Brink, 1989:48).

'n Statische gebeurtenis beskryf 'n situasie of 'n karakter. Aan die begin van die verhaal word so 'n toestand deur die verteller beskryf: "Caitlin ligt niet achteraan op de berrie, zoals drie weken geleden, toen ze met loeiende sirenes weggebracht werd." (5.)

Hierdie gebeurtenis ontsluit die verhaal, dit laat die leser wonder wat tot so 'n toestand aanleiding kon gee: Wat presies het gebeur? Waarom is die meisie met 'n ambulans weggeneem? Wat is Lucas se aandeel daarin?

Op die terrein van die dinamiese gebeure word vier handelingskategorieë deur Brink (1989:50-52) onderskei.

- **Nie-verbale handeling**

Lucas herinner hom aan die beeld van sy oupa wat op die skryftafel staan: "Ik gluurde naar binnen en zag dat mijn grootvader de schrijftafel onder het dakvenster geplaatst had. Hij stond op de tafel en gluurde ingespannen door het dakraampje." (22.)

In hierdie handeling is daar verandering van toestand deurdat sy oupa die skryftafel van sy gewone staanplek tot regoor die dakvenster skuif. Die volgende verandering is die posisie op die grond na 'n posisie van staan op die skryftafel en die loeraksie na buite.

Hierdie handelinge roep vrae op by die leser aangaande die karakter van Lucas se oupa. Dit laat Lucas en so ook die leser wonder wat sigbaar is vanuit die dakvenster en dit is ook die dekodering van 'n motief in die verhaal. Later skuif Lucas (net soos sy oupa) die tafel onder die venster om vas te stel wat sulke geheimsinnige gedrag by sy oupa uitgelok het. Soos wat dié handelende motief ontwikkel, gee dit inligting omtrent die oupa se verlede. Hy kon die verstekelinge in die kloosterkeider vanuit die dakvenster sien. Dit simboliseer ook die afstandelikheid (wrok) wat daar tussen hom en Soeur is, omdat hy die verstekelinge in die klooster verraaï het. Die enigste moontlike wyse waarop hy met haar in aanraking kan kom, is deur vir haar te kyk vanuit die dakvenster.

- **Verbale handeling**

Dialog is 'n besonder dramatiese gegewe in die verhaal. Met verbale handeling word die hele gegewe van interaksie en die kommunikasie (of gebrek daaraan tussen mense) betrek (Brink, 1989:51).

Dialog kom deurgaans in die verhaal voor. Die dialoë funksioneer dikwels as terugflitse in die bewussyn van die verteller. Die ideologiese retoriek van Benoît vind veral plaas in die vorm van verbale handeling. Hy beïndruk Lucas met die selfversekerdheid waarop hy antwoorde op alle vrae het. Lucas raak verstrengel in die netwerk van Benoît se nasionalistiese praatjies:

'Lucas, ' zei hij, en hij legde zijn hand op mijn schouder zoals ik hem bij Caitlin had zien doen, ' deze raad geef ik je als bezorgde vriend: gooi jezelf niet te grabbel. Verdedig jezelf. Zorg dat je je wapent en dat je de situatie waarin je verzeilt meester blijft. Zo niet leef je in angst... Ik weet wat jij wilt: je wil rechtvaardigheid en vrede. Maar zo is de wereld niet.' (189-190.)

Die verbale handeling is tekens 'n strategie om Lucas se onsekere denke te manipuleer. Binne hierdie dialoë is sterk oortuigingskrag ingebed en die leser vind dat hy hom met Lucas identifiseer. Benoît kom voor as 'n leiersfiguur wat lojaal is teenoor vriend en volk, en aanvanklik word die leser (verál die jong leser) as't ware saam met Lucas verlei.

Benoît weet wat die strewe van 'n adolessent is, naamlik selfkennis en selfstandigheid, die begeerte om raakgesien te word en om 'n rol te speel, om 'n plek te hê in die wêreld waarin hy leef. Só gaan Benoît te werk om Lucas betrokke te kry by misdade: "Dit is je kans. Je hebt gezegd dat je zeventien bent. Het is tijd dat je jezelf vormt, man, dat je risico's neemt, dat je iets doet." (195.)

Benoît se taalgebruik word ook aangewend om Lucas na sy valkuil te lok, byvoorbeeld: "Goeiemiddag mijn *waarde* vriend." (171.) Hierdie enkele opmerking is 'n verbale handeling, 'n gebeurtenis, omdat dit die idee by Lucas aktiveer dat hy aanvaar word en waardevol geag word. Dit is ironies dat Benoît vir Lucas 'n "waarde" vriend noem, want hyself verraai vir Lucas en vertel aan die polisie dat Lucas die ekstreme denker is.

Lucas besef dat Caitlin in moontlike gevaar verkeer in die teenwoordigheid van Benoît. Die gesprek waartydens hy haar teen Benoît waarsku, is 'n verbale handeling:

'Ga niet met Benoît om.'

'Doe ik tog niet.'

Nee, ik bedoel: ga echt niet meer met hem om.'

'Het advies geldt ook voor jou. Hij is even gevaarlijk voor jou als voor mij!'

'Dat is niet hetzelfde. Ik ben een jongen. Mij kan hij niet de baas; we staan op gelijke hoogte.' (210.)

Dit is 'n gebeurtenis waarin daar spanning opgebou word, omdat die leser kan aflei dat daar tekens van gevaar is. Een van die tekens is Lucas se blindheid vir sy eie kwesbaarheid onder die invloed van Benoît. Dit is handeling waarin hy Caitlin waarsku en advies gee – ironies, want die advies wat hy gee, volg hy self nie.

Verder is dit ook 'n handeling wat dui op Lucas se identifisering met 'n patriargale sisteem deur te dink dat hy in beheer is omdat hy 'n seun is. Benoît versterk hierdie denkwêreld deur woorde soos "(w)ij mannen" (188) en "jenzelf vormt, man" (195). Benoît en Alex het 'n negatiewe invloed op Lucas deurdat hulle stereotipeer en kategoriseer ten opsigte van ras en geslag. Stereotiepe en diskriminerende denke manifesteer veral in grappe, byvoorbeeld: "Wat is een Turk in een vuilnisblik? Een egoïst, want er is plaats voor meer Turken." (193.)

Lucas reageer op die volgende wyse: "Ik gliumlachte omdat ik het grappig vond en omdat ik hun pret niet wilde bederven." (193.)

Die leser is deurgaans onseker aangaande die verhouding tussen Lucas en Caitlin. Lucas se ware gevoelens manifesteer eers wanneer Caitlin in gevaar is en deur Benoît as 'n "multiculturele rat" bestempel word. Lucas tree verdedigend op met die woorde: "Raak aan haar en ik schiet je met je eigen pistool overhoop." (204.)

Tekens van romanse word gevind in die volgende gesprek tussen Caitlin en Lucas wanneer sy reageer op Lucas se waarskuwing teen Benoît:

'Een paar dagen terug', zei ze, 'heb ik hem eens goed gezegd wat ik van hem dacht. Je hebt gezien. Ik zag je gezicht achter het dakvenster.'  
'Ben je niet even bang geweest dat ik verliefd op hem geworden was?' vroeg ze bijna lachend.  
Nee, ja,' antwoorde ik.' (210.)

Hierdie gebeurtenis is 'n verbale handeling waarmee Lucas eintlik 'n liefdesverklaring teenoor Caitlin maak.

Die verhouding tussen Caitlin en Lucas verwys ook na die verhaal van Romeo en Juliet. Lucas en Caitlin mag byvoorbeeld nie met mekaar gespeel het toe hulle klein was nie, omdat hulle families vyandig teenoor mekaar was. Die gesprek tussen Lucas en sy ma is 'n aanduiding hiervan: "Waarom mocht ik vroeger nooit met Caitlin spelen?... 'Caitlin?' vroeg ze met hoog opgetrokken wenkbrauen. 'Het meisje uit New York dat bij Soeur logeert.'" (31.)

Die Romeo en Juliet-verhaal word 'n motief in die verhaal wat die verhouding tussen Caitlin en Lucas betref. Die verhaal eindig ook tragies wanneer hulle van mekaar moet afskeid neem.

Die verbale handeling vind plaas in die vorm van direkte rede en dit is die vernaamste wyse in die verhaal waarop ideologieë weerspieël word, karakterisering plaasvind, en die raaisels in die verhaal ontstaan en dan later beantwoord word.

- **Gedagtes**

Die intellektuele beredenering van handeling word dikwels weergegee deur die gedagtes van die verteller of die karakter.

Wanneer Benoît en Alex die jong Arabier gewelddadig toetakel, kyk Lucas toe en tydens dié dramatiese gebeure kom Lucas tot sekere insigte:

Terwijl ik stond te kijken kwam ik tot een besef dat me sinds die dag niet meer losgelaten heeft: dat het leven ondraaglijk is. Het doet aan alle kanten pijn, en hoe je je ook al kronkelt, je kunt niet aan de slagen ontsnappen. Je moet keuzes maken, en elke keuze is verkeerd. Ik stond in de Cercle en kon niet kiezen. Daarom bleef ik staan, wachtend tot het voorbij was. (168.)

Die etiese implikasies van geweld en aggressie word duidelik deur die wyse waarop dit in Lucas se gedagtes weergegee word. Die universele tema van keuses en besluite kom ook aan die lig as hy telkens daarmee gekonfronteer word. Hy moet kies of hy hom distansieer van of identifiseer met die gebeure wat voor sy oë afspeel. Sy onvermoë om die regte keuse te maak laat hom egter passief toekyk en daardeur word hy ook 'n deelnemer aan die gebeure.

Die besluite wat Lucas neem, is gebaseer op sy waardestelsel en sodoende word die leser se eie waardestelsel bevraagteken en geëvalueer. Die gevolge van sy keuses het 'n negatiewe uitwerking: sy betrokkenheid by 'n politieke ekstremistiese groep beweeg hom tot terreurdade en maak hom skuldig aan kriminele gedrag. Lucas se vriendskap met Caitlin word verbreek deur sy dade en sy vra Lucas om weg te gaan. Benoît se manipulerende gesprekke skep verwarring by Lucas, wat hom verkeerde besluite laat neem – besluite wat inderwaarheid teenstrydig met sy waardestelsel is.

Lucas (en die leser) besef dat 'n bepaalde keuse 'n bepaalde gevolg meebring. In die proses van identiteitsvorming ontstaan daar by Lucas identiteitsverwarring, omdat hy geen besluite oor homself of sy rolle (o.a. die rol van die seun, kleinseun, vriend, landsburger en geliefde) kan neem nie. Hy kan die verskillende rolle nie integreer nie, en wanneer hy deur teenstrydige waardestelsels gekonfronteer word, beskik hy nie oor die vermoë of selfvertroue om besluite te neem nie. Die toestand van verwarring wek angs, apatie of vyandigheid teenoor rolle of waardes. Woolfolk (1995:463) beskryf hierdie verwarring (oor die algemeen beskou) soos volg: "I ain't what I ought to be, I ain't what I'm going to be, but I ain't what I was."

- **Gemoedsbeweging**

Dié kategorie is dikwels moeilik onderskeibaar van die vorige, maar omdat daar 'n verskil tussen intellektuele en emosionele aktiwiteit bestaan (Brink, 1989:52), word dit apart

bespreek.

Wanneer Benoît dreig om wraak te neem op Caitlin, is daar talle tekens in Lucas se fisiese optrede wat op angs en woede dui. Gemoedsbeweging word geïdentifiseer in die volgende uitlating van Lucas: "Je steekt geen vinger naar haar uit,' zei ik. Ik geloof dat mijn stem trilde." (203.)

Lucas openbaar ook sy weerstand in die volgende gebeurtenis: "Je weet nog niet dat vrienden belangrijker zijn dan romantiek.' Ik sloeg zijn arm van mij af." (204.) Die handeling waarin Lucas Benoît se arm van hom weg pluk, is emosioneel gelaai en is 'n aanduiding van sy teenstand. Emosionele handeling is minder beheerbaar as intellektuele handeling en daarom word dit 'n bewys van Lucas se ware gevoelens, naamlik die weersin wat hy het in sy eie gewelddadige optrede (die gooi van die molotov), die weersin wat hy kry in Benoît en sy liefde vir Caitlin.

Sy ontsteltenis word verder uitgebeeld met die woorde: "Hoewel ik de weg naar huis op mijn duimpje kende, moest ik moeite doen om niet te verdwalen." (204.) Soos wat Lucas meegesleur word deur Benoît se retoriek en as't ware verdwaal op ekstremistiese paaie, so word Lucas meegesleur deur sy verwarde en ontstelde gemoedsbeweging op pad huis toe.

Die gebeure in 'n verhaal word aaneengeryg deur 'n aantal sub-plotte, wat 'n deurlopende procédé is om spanning op te bou (Holtrop, 1995:174). Uit die voorafgaande analise van gebeure kan die volgende sub-plotte of verhaallyne geïdentifiseer word:

- \* Lucas en sy ma bring die vakansie deur by sy oupa se huis waar ingebreek is. Hy neem kennis van die betrokkenheid van sy oupa by die uitlewering van Joodse vroue en kinders.
- \* Die ontmoeting met Benoît, wat nie slegs vroeë by Lucas laat ontstaan oor sy eie identiteit nie, maar ook ten opsigte van die multikulturele omgewing waarin hy hom bevind.
- \* Die verhouding tussen Lucas en Caitlin, wat herinner aan die Romeo en Juliet-verhaal, omdat hulle families antagonisties teenoor mekaar is.

#### • **Bepalende en verbindende gebeure**

Wat die gebeure in die verhaal betref, word laastens aandag gegee aan bepalande en verbindende gebeure (Brink, 1989:52-53).

Omdat keuses 'n belangrike tematiese onderdeel van die verhaal is, is daar talle keusemomente in die verhaal. Volgens Barthes (soos betrek deur Brink, 1989:53) is dit oomblikke wanneer daar 'n bewussyn van gevaar ontstaan.

Vervolgens word die bepalende gebeure in die verhaal geïdentifiseer en geanaliseer volgens die transformasies wat dit teweeg bring.

Wanneer Lucas sy kuif laat afsny en die res van sy hare kort, word dit 'n teken van sy assosiasie met 'n ekstremistiese beweging, aangesien die Neo-nazi's in Europa hulle op dié wyse onderskei. Nadine, die haarkapster, maak die opmerking: "Het zal je strenger maken. Niet meer leuk jongensachtig zoals nu." (94.) Die keuse wat Lucas maak, is 'n simboliese gebaar waarmee sy drastiese optrede ook drastiese gevolge ontketen: "Knip maar." (94.)

Benoît gee aan Lucas 'n opdrag om 'n boom, wat voor 'n pastorie staan waarin asielsoekers gehuisves word, tot in die helfte te saag. Hier vind 'n bepalende gebeurtenis plaas wat voorafgegaan word deur 'n reeks verbale handelingte waarin Benoît vir Lucas oortuig dat dit gedoen word ter beveiliging van die buurt. Lucas aanvaar die opdrag en voer dit uit: "Ik deed wat me opgedragen was: ik stapte uit, liep op de linde af en trok aan de starthendel van de kettingszaag." (161.) Die kettingsaag is 'n motief wat verbande lê tussen die verlede en die hede, maar ook tussen tonele waarin hy die saag gebruik. Lucas is reeds sedert hy 'n kind is, deur die kettingsaag geobsedeer. Dit simboliseer vir Lucas mag en selfvertroue. As hy dit kan gebruik soos sy oupa dit gebruik het, sal hy 'n man wees. Benoît versterk hierdie idee, want Lucas voel in die eerste instansie vir Benoît belangrik omdat hy in besit van die saag is. Lucas gebruik dus die saag om homself te laat geld as hy die boom saag én wanneer hy vir Caitlin wil red. Beide kere gebruik hy die saag onverskillig en ondeurdag. Ironie lê hierin opgesluit: Wat vir Lucas soos heldedade voorkom, is eerder wandade.

Simboliek lê ook opgesluit in die saag aan die boom voor die pastorie en die afsaag van Caitlin se voet, omdat dit dui op skeiding. Caitlin se voet word van haar been geskei; dit kan ook in verband gebring word met die skeiding wat Lucas teweegbring tussen kulture of rassegroepe wanneer hy die boom saag. Die saag van die boom is 'n aksie waardeur hy hom met regse ekstremisme assosieer, wat die klem lê op differensiasie van mense op grond van hul taal, ras, velkleur en kultuur. Die saag van die boom en die voet bring ook skeiding tussen Caitlin en Lucas.

Met hierdie keuse word Lucas 'n slagoffer; uit 'n psigo-analitiese oogpunt gee Lucas voorkeur aan sy aggressiewe drangenergie. Die stimulerende effek van geweld word gevind in die volgende beskrywing: "Het gejangk van de zaag stemde me rustig. Met een tikje spijt omdat ik

niet tot het einde mocht gaan, trok ik haar terug.” (161.) Die bevrediging van dié drange is egter onderworpe aan morele reëls wat deur die samelewing neergelê word (Louw, 1992:53) en gee dus aanleiding tot die skuldgevoelens wat Lucas aan die einde van die verhaal ervaar.

Die bepaalde keuse laat die verhaal h loop in h negatiewe rigting neem, die leser beseft dat Lucas hom pas in h web laat spin het waaruit hy nie maklik gaan ontsnap nie, en hy word h instrument om Benoît se ideologiese aggressiedrange teenoor ander rassegroepe (vreemdelinge-angs) te laat realiseer in die vorm van geweld.

Die keuse om die boom gedeeltelik met die saag te skend laat die verhaal ook so verloop dat dit uiteindelik by h positiewe funksie uitkom. Indien hy besluit het om hom te distansieer, sou hy waarskynlik nie verder deur Benoît geïntimideer kon word nie, maar dan sou Lucas waarskynlik nie die vermoë ontwikkel het om etiese beginsels te internaliseer nie. Lucas se persoonlike ervarings van keuses en twyfel laat hom nadink oor morele vraagstukke en bevorder sodoende die proses van morele ontwikkeling. Aan die einde van die verhaal beseft Lucas dat Benoît hom bedrieg het en dat Benoît se denke destruktiewe gevolge het.

Die denkwyse en opvattinge van elke mens bepaal die keuses wat gemaak word: Hoe ons *dink*, bepaal wat ons *doen* (Van der Walt, 1999:47). Lucas se denkwyse en opvattinge word beïnvloed deur dié van Benoît, en daarom lei dit tot optredes wat teenstrydig is met sy waardes.

Later in die verhaal kom Lucas te staan voor die keuse of hy die molotov gaan gooi of nie. Lucas huiwer, maar die gevolge van sy vorige keuses plaas hom in h greep, wat uitgebeeld word deur Benoît se woorde: “Je kunt nu niet weigeren... Je kunt het zinkend schip niet zomaar verlaten. Je hebt een *keuze* gemaakt. Je bent een eind weegs met ons gegaan en je kunt niet terug.” (201.) Benoît is die een wat Lucas se keuses vir hom maak.

h Gebeurtenis wat drastiese wending in die verhaal veroorsaak, vind plaas wanneer Lucas vir Caitlin uit die brandende motor bevry. Lucas moet alleen h keuse uitoefen en hy vind dit moeilik:

Er was niemand om advies aan te vragen. Het vuur gunde me geen tijd: het raasde in mijn oor en blies me angstaanjagend toe. Ik voelde me eindeloos eenzaam en wist dat – wat ik ook deed – dat gevoel me nooit meer zou verlaten. (216.)

Omdat dit h traumatiese gebeurtenis is, is dit egter baie moeilik vir Lucas om rasioneel te

dink en keuses teen mekaar op te weeg.

Op hierdie moment neem Lucas die besluit om Caitlin se lewe te red, al moet hy haar voet afsaag. Hierdie gebeurtenis plaas Lucas in die kollig. Aanvanklik word hy as 'n held uitgebeeld deur die media en vertel die hoofbrigadier van die brandweer aan hom dat hy moontlik spesiale erkenning vir dapperheid gaan ontvang (224). Later is sy optrede egter onder verdenking, omdat die polisie 'n moontlike verband sien tussen sy vorige gewelddadige optrede (die gooi van die molotov) en die afsaag van Caitlin se voet. Die beskuldigings word aangewakker deur Benoît se verraderlike woorde: "Lucas Beigne is een heethoofd... 'Omdat Caitlin joodse is, heeft hij wellicht sneller naar de kettingzaag gegrepen dan nodig was.'" (250.)

'n Verdere bepaling wat deur die gebeurtenis teweeggebring word, is die vernietiging van Caitlin se ideaal om 'n oudisie te slaag ten einde keuring te kry by 'n wêreldstandaard-dansskool.

Caitlin dink aan Lucas as haar redder en held, al vind sy dit eers moeilik. Sy is in staat om hom te vergewe vir die verlies van haar voet, maar as sy uitvind dat hy 'n molotov gegooi het, vind sy dit onvergeeflik: "Ik wil alles doen wat ik kan om me jou te herinneren als mijn redder, niet als iemand die me verminkt heeft... Net toen het me begon te lukken, kreeg ik dat van de brandbom te horen. *Mijn redder gooi molotovs.*" (263.)

By elke gebeurtenis wat tot dusver bespreek is, is daar 'n keusemoment wat implikasies van gevaar laat ontstaan: die gevaar van verleidende vriende, die gevaar van aandadigheid aan geweld, die gevaar van botsing met die gereg en uiteindelik die gevaar van verwerping deur geliefdes.

Die verbindende gebeure vul keusemomente aan en slaan die brûe tussen keerpunte (Brink, 1989:53). In *Vallen* bestaan daar 'n hele aantal verbindende gebeure wat in die tekstuur van die verhaal verweef is en inligting aan die leser oordra. 'n Mens sou tientalle voorbeelde kon noem, maar vervolgens gaan slegs twee voorbeelde bespreek word.

Caitlin vra vir Lucas om 'n beseerde duif in die kloosterkelder dood te maak omdat hy ly. Die kwessie van "geweld vir eie beswil" word 'n tematiese vraagstuk in die parallel wat dit met 'n latere gebeurtenis vorm: Benoît oorreed Lucas om 'n duif dood te maak omdat hy gevang sal word deur die katte (Van der Weg, 1995:176).

In die parallelisme kom duidelike kontrasterende optredes aan die lig, naamlik in die manier

waarop Lucas in die afsonderlike gevalle te werk gaan om die duif te dood. In die eerste geval is Lucas bang en gevoelig en gooi die duif te pletter met 'n verpalet, maar in die tweede geval gryp hy die duif met die hande en maak dit dood. Dit is 'n aanduiding dat geweld makliker uitgeoefen word namate dit toenemend toegepas word.

Dit vind ook aansluiting by Benoît se redenasie dat die buitelanders verdring moet word ter wille van hul eie voortbestaan: "We moeten ze beschermen tegen de westerse invloeden en ze naar hun geboortegrond terugsturen" (189) en "Een beetje materiële schade voor het goede doel." (188.)

Dit word uit die teks duidelik dat Benoît se intensies egter nie is om iemand te beskerm of te red nie – nie die duif óf die buitelanders nie. Sy enigste intensie is om mag uit te oefen, wat niemand tot voordeel strek nie.

Die tweede voorbeeld van 'n verbindende gebeurtenis is geleë in die wyse waarop Lucas transformeer tot die karakter van sy oupa.

Caitlin vertel vir Lucas omtrent sy oupa se verlede, hoe sy optrede gelei het tot die uitlewering van Joodse kinders en vrouens. Sy maak hom bewus van die voortlewing van sy oupa in sy karakter: "Je bent net als hij, Lucas Beigne... Je weet nergens van af. Je weet zelfs niet dat je verkild bent." (128.) So tree Lucas ook gewelddadig op teen die buitelanders.

Lucas staan telkens op die skryftafel sodat hy 'n uitsig op die klooster het, net soos dit die gewoonte van sy oupa was. Lucas word deur Caitlin verwerp as gevolg van sy daede, net soos sy oupa verwerp is deur Soeur vir wie hy eintlik lief was.

### **3.3.3.3 Ruimtebeelding**

Die ruimte in die teks skep 'n dimensie waarin die karakters gebeure ondergaan en laat plaasvind. In hierdie analise word aandag gegee aan die konkrete en abstrakte ruimtes in die verhaal en gevolglik ook die aspekte waardeur dit opgebou word. Die konkrete en abstrakte ruimtes konstrueer temas in die verhaal.

Ruimtebeelding in die verhaal word in die eerste plek bespreek ten opsigte van die atmosfeer wat bepaalde konkrete ruimtes kan oproep. Verder word gefokus op die kontras in die verskillende ruimtes. Daar word in die besonder gefokus op die kontras tussen die konkrete en die psigologiese ruimtes, omdat konflikte in die verhaal en die betekenis daarvan na vore kom. Die oorkoepelende tema van identiteit word ook deur die ruimtebeelding aan

die lig gebring.

- **Atmosfeer deur ruimtebeelding geskep**

In *Vallen* word atmosfeer op 'n meesterlike wyse geskep deur ruimtebeskrywings. Die wapenwinkel adem 'n onheilspellende en geheimsinnige atmosfeer:

De winkel was slecht verlicht. Alleen via de glazen deur kwam wat daglicht naar binnen, maar doordat de ruimte langwerpig was, was in het middelste en achterste gedeelte ervan kunstlicht nodig. Aan het plafond hingen her en der neonlampen die een flikkerend, flauw licht gaven. Het was moeilijk om het gezicht van de man te onderscheiden. (62.)

Die donker, beknopte ruimte gee 'n kloustrafobiese gevoel, wat ook simbolies word van Benoît en Alex se valkuil waarin Lucas gevang word. Die donker ruimte representeer psigologiese en politieke ruimtes van verset, angs, geweld en vernietigingsdrange van Benoît en Alex, asook Lucas se onsekerheid.

Die klooster adem 'n atmosfeer van antagonisme en is vir Lucas 'n ontoeganklike ruimte. Die luidrugtige, stormende ganse word die poortbewakers. Dit word duidelik in die verhaal dat die ganse aangehou word om die teenwoordigheid van vreemdelinge aan te kondig. Op hierdie wyse het dit as waarskuwing gedien tydens die versteking van Jode tydens die oorlog. "Poortbewakers" en "vreemdelinge" verwys ook na die regse ekstremiste wat die Arabiere en ander immigrante se ongewenste teenwoordigheid *aankondig* deur nasionalistiese retoriek en gewelddadige optrede. Nasionaliste poog om immigrante uit Wes-Europa te verdryf, maar dit blyk uit die verhaal dat dit waarskynlik net so moeilik is om die immigrante uit ontwikkelde lande te hou as wat dit tydens die Tweede Wêreldoorlog was om die Nazi's van Joodse verstekeling weg te hou.

Na afloop van die ongeluk besoek Lucas vir die eerste keer vir Soeur; hy betree die afgeslote en verbode ruimte. Hierdeur word die jarelange kommunikasiebuffer tussen hulle (Lucas, sy oupa en sy ma) en Soeur afgebreek en hierdeur ontstaan 'n nuwe wending in die verhaal. Die besoek word voorafgegaan deur die keerpunt waarby Lucas kom:

Ik keek naar mezelf en zag dat ik me in een kooi ter grootte van dit huis gewerkt had, niet alleen vanavond maar de hele week al, en dat niemand mij eruit zou halen als ik mezelf niet bevrijdde. Het was een mooi inzicht, maar ik had geen idee wat ik ermee aan moest. Mijn angs maakte logisch denken onmogelijk. (233.)

Aan die einde van die verhaal, wanneer Lucas Soeur besoek, het die ruimte van die klooster 'n verlate atmosfeer en lyk dit vir hom soos 'n "verlaten fabrieksgebou" (233), maar wanneer hy aan die begin van die verhaal die gebeure retrospektief in oënskou neem, lyk die klooster soos 'n tentseil soos dit deur klimrose bedek is. Dit is 'n illustrasie van die wyse waarop perspektief die manier van waarneem beïnvloed. Net ná die ongeluk is Lucas geskok, ontugter en bang. Die klooster lyk dan soos 'n verlate fabrieksgebou, wat representatief is van sy emosies. As hy egter die klooster sien as 'n groen (klimroos-bedekte) tent, het hy tot insig gekom en is daar weer hoop – die onsekerhede en vroe is opgelos.

Die klimaks word effektief voorspel deur die atmosfeer van die ruimte waarin Lucas en Caitlin is. Die weersomstandighede skep 'n uiters spanningsvolle en onheilspellende atmosfeer: "De lucht was veranderd. Voor het eerst deze zomer was hij grijs en onheilspellend." (205.) Hierdie waarneming skep 'n vermoede by die leser dat daar 'n drastiese wending in die verhaal gaan plaasvind. Die vermoede word verder bevestig deur 'n uitbreiding van die eerste waarneming:

De verandering voltrok zich in een paar minuten tijd: het paars en vervolgens grijs trekken van de hemel, het verschijnen van kegelvormige zonnestrallen door de gaten in het wolkendek, het zwart worden van de lucht, en daarna de regen. (211.)

Die kegelvormige sonstrale wat die lig verhelder en verdof, asook die pers, grys en swart, skilder 'n dramatiese prent van 'n storm wat op pad is. Die skielike versteuring van die rustigheid deur die bewegende wolke simboliseer tragedie.

Die sintuiglike ruimtebeelding tydens die optog skep ook 'n bepaalde atmosfeer:

Opnieuw veranderde de lucht om me heen. We verloren ons ritme; er waren er die begonnen te trappelen, het zingen werd schreeuwen. Ik rook onmiddellijk de geur van zweet, bij mezelf zowel als bij de mensen om me heen, alsof we één lichaam geworden waren dat als geheel reageerde op de nieuwe prikkel. (198.)

Die ruimtebeskrywing waarin reuk, sig, gevoel en gehoor gebruik word, beskryf die chaotiese en spanningsvolle atmosfeer. Die leser word as't ware weggevoer in die gebeure. Woorde soos "veranderde", "trappelen", "schreeuwen", "sweat" en "prikkel" beskryf die voorspel van 'n komende hoogtepunt. Dit is egter ironies, want hierdie hoogtepunt word uiteindelik 'n groot laagtepunt in Lucas se lewe.

Die herhaaldelike vermelding van die temperatuur en seisoen skep 'n bepaalde ruimtelike

atmosfeer. Gebeure waardeur wending veroorsaak word, word voorafgegaan deur 'n beskrywing van die weersomstandighede. Voordat Lucas sy hare gaan sny, word daar beklemtoon dat dit baie warm is: "Omdat het de volgende dag al heel vroeg weer zo heet was, nam ik een beslissing..." (23). Wanneer Lucas die kettingsaag vir die eerste keer wil gebruik om die boom voor sy oupa se huis af te saag, word die hitte weer eens beklemtoon: "Het was bijna middag en al heel warm" (35.) 'n Dramatiese gebeurtenis word dus telkens geassosieer met hitte. Die dinamiek van die verhaal word aan die gang gesit en 'n dreigende effek word geskep. Die drukkende hitte skep telkens 'n gespanne atmosfeer en is die aanloop tot 'n kerngebeurtenis. Die gebeure word gedramatiseer deur 'n ruimtelike teken, naamlik hitte. Sulke herhaaldelike beskrywings ten opsigte van die ruimte gee leiding aan die leser in die leesproses en inspireer hom om te interpreteer.

- **Temas aangedui deur ruimte-kontraste**

Talle ruimtes in die roman kry juis duideliker betekenisdimensies wanneer dit in kontras met mekaar beskou word; op dié wyse funksioneer die kontrasterende ruimtes ook as binêre opposisies van mekaar. Die konkrete ruimtes skep abstrakte ruimtes wat die temas in die verhaal uitbou.

Die eerste ruimte-kontras wat ter sprake kom, is alleen versus kollektief. Lucas beskryf sy oupa se stoorkamertjie soos volg: "De plaats rook naar mijn grootvader, naar vroeger, naar de oude auto's die hij in elkaar zette terwijl ik toekeek" (30). Sy oupa se huis word geassosieer met eensaamheid, terwyl die dorpie 'n atmosfeer van spanning en opwinding skep. Dit is ook juis in die dorp waar Lucas Benoît se opdragte uitvoer. Die landelike gebied waarin die verhaal afspeel word geskets deur vertellings van die herderspad en die rots van Challon. Dit is ook 'n aanduiding van die afstand tussen die dorpie Montourin en die huis van sy oupa. Die afstand isoleer die huis en die klooster van die dorpie.

Lucas beweeg van 'n kollektiewe stad (Londen) na die Franse platteland waar hy nie vriende het nie. Dit is egter noodsaaklik dat Lucas sonder sy stadsvriende op reis gaan, want dit word uiteindelik ook 'n psigologiese reis van identiteitsvorming. Lucas beweeg wél in 'n kollektiewe ruimte wanneer hy vir Benoît en Alex ontmoet. Dit is egter ironies, omdat Lucas onder die indruk is dat hy deel van die groep is, maar eintlik 'n buitestaander bly. Soos Lucas die ideologiese ruimte van die regse ekstremiste betree, maar nooit aanvaar word nie, so betree die immigrante die Westerse lande sonder om volkome in die nuwe ruimte geassimileer te word. Die verplasing tussen die ruimtes is 'n soektog na identiteit en sodoende ondergaan Lucas 'n proses van ontwikkeling. Die konkrete ruimtes is terselfdertyd verteenwoordigend van tematiese ruimtes. Die soektog na identiteit vind plaas binne 'n

psigologiese ruimte waarin Lucas verstregtel raak deur die reglynige denke van Benoît. In die lig van die beskouings van Freud se teorieë ten opsigte van die id, die ego en die super-ego is dit duidelik dat die leser 'n toeskouer, maar ook deelnemer aan die psigologiese reis word. Teen hierdie agtergrond evalueer die leser die karakters se gedrag en gevolglik ook sy eie: in die geval van 'n adolessente leser wat nie wetenskaplike kennis van Freud as sodanig het nie, kan hierdie prosesse bewus of onbewus geskied – afhange van die vlak van sy psigologiese ontwikkeling.

In *Vallen* word die kontras van afsondering en kollektiwiteit uitgebeeld in die teenstrydige denkruimtes van nasionalisme en globalisasie. Benoît en Alex leef binne die ideologiese ruimte van afsondering en werk soos 'n sterk negatiewe krag op 'n multikulturele omgewing in deur hul nasionalistiese optredes en uitlatings aangaande "suiwerheid". Laasgenoemde is 'n mite wat uit regse ekstremistiese denkwyses groei. Daar bestaan by Benoît 'n ideologiese bewustheid van 'n vaderland waarvoor hulle moet veg. Die asielsoekers en immigrante word as 'n bedreiging beskou, omdat hulle die ruimte van die maghebber betree. Die ideologiese ruimtes van die "bedreigde volk" en die konkrete ruimtes van 'n geglobaliseerde wêreld is dus in botsing met mekaar. Hierdie botsing vind plaas, omdat ander kulture nie ruimte gegun word nie. Benoît verduidelik aan Lucas dat hy "geen vreemdelingenhater" (188) is nie en dat hy "vreselik veel respect" vir ander kulture het (189). Dit is ironies, omdat sy woorde en daede nie ooreenstem nie.

Die ruimtes van hede en verlede word ook in die verhaal opgeroep. Die omgewing van die klooster bring Lucas in kontak met die oorlogsverlede van sy oupa, terwyl die dorpie hom in kontak bring met verskillende mense in die multikulturele opset van die hede, onder andere ook Benoît en Alex. Die ruimte in die verhaal is dus dinamies, omdat die karakters hulself kan verplaas, daar vind oorgang plaas van die een ruimte na die ander. In sy kontak met die mense uit die omgewing moet Lucas voortdurend vasstel dat sy voorgeskiedenis in 'n groot mate deur sy oupa ingevul is. Die ruimte van die klooster en die huis skep vroe rondom die verlede en die dorpie skep vraagstukke rondom die hedendaagse kwessies van multikulturaliteit, immigrasie en globalisasie (Lucas merk op dat daar meer Arabiere is as tevore en dat daar ook heelwat toeriste is). Daar is met ander woorde sprake van 'n geglobaliseerde wêreld waarin grense opgehef word en mense meer beweegruimte het as voorheen. In *Vallen* word die positiewe en negatiewe aspekte daarvan belig: Handelsbetrekkinge met feitlik die hele wêreld ontstaan (Lucas verkoop byvoorbeeld 'n skildery aan 'n toerist). Die wêreldmondhede, waarvan Europa een is, word deur globalisasie bevoordeel, maar ook die individu kan deel word van 'n geglobaliseerde wêreld – globalisasie het voordele en nadele. 'n Negatiewe aspek wat in *Vallen* belig word, is byvoorbeeld rassisme en die konflik en geweld waarop dit kan uitloop. In die verhaal moedig Benoît antagonisme

en geweld teenoor die asielsoekers van verskeie Afrika-lande, en Caitlin as Jodin, aan.

Die kloosterkelder en die geskiedenis van die versteekte Jode roep 'n historiese ruimte op van die Tweede Wêreldoorlog. Daar word lig gewerp op die vernietigende uitwerking van geweld en selfsug. In *Vallen* maak Caitlin in 'n gesprek met Lucas melding van Auschwitz (136), 'n konsentrasiekamp in Pole waar Jode tydens die Tweede Wêreldoorlog gehou is. Dit is ironies dat Lucas dieselfde foute van die verlede herhaal deur hom te assosieer met regse ekstremistiese opvattinge en dade. Uiteindelik moet hy leer om hom te versoen met die gevolge daarvan, naamlik skuld, verwerping en berou.

Die negatiewe aspekte van globalisasie word vergestalt in die wyse waarop die opponerende wêreld teenoor mekaar gestel word, naamlik Eerste Wêreld teenoor Derde Wêreld, of, soos in *Vallen* uitgebeeld, die Westerse wêreld teenoor die Midde-Oosterse wêreld. Daar is tekens van bedreiging en konflik. Lucas se ma maak 'n gevolgtrekking in haar waarneming van die omgewing: "De vakanties hier zijn niet meer wat ze geweest zijn... De winkels waren te vol; er stonden bedelaars in de straten; tassen, fietsen en kinderwagens werden gestolen." (44.) Dit word hieruit duidelik dat die omgewing verander, 'n nuwe sosio-ekonomiese omgewing kom tot stand. Daar is sprake van armoede, klasseverskil en misdaad, wat tot konflik lei.

Die "ons" (outohtone) en die "ander" (allohtone) word telkens in die verhaal teenoor mekaar gestel deur die kontrasterende ruimtes van die nasionale burgers van die land en die immigrante en asielsoekers. 'n Polisiebeampte som ook die situasie op: "Waar rijke vakantiegangers zijn komen goedkope werkers, en omgekeerd." (82.) Die polisiebeampte verteenwoordig die ruimte waarin die bevoorreegte maghebber heers en liewer nie die skynbare ordehandhawer, soos Benoît, teëgaan nie. Binne die geglobaliseerde wêreld ontstaan marginalisering en nie almal het toegang tot alle lewensmiddele nie. Die Arabiere en ander immigrante is steeds afgesonder in 'n buurt (die Cercle) wat die res van die inwoners van die dorp vermy. 'n "Cercle" is letterlik 'n sirkel, en kan ook beskryf word as 'n groep mense wat 'n gemeenskaplike doel voor oë het, soos 'n vereniging; – in *Vallen* dui dit op die gebied in die stad Montourin, waar 'n groep immigrante (wat, soos talle ander mense uit Derdewêreldlande, na veral Westerse lande gaan in die hoop op veiligheid en finansiële vooruitgang) vir hulle 'n nuwe tuiste probeer vind. Die woord "cercle", wat onder andere ook 'n sirkelvormige of roterende meganisme beskryf, kan daarop dui dat rassisme en rassekonflik die sentrum van die bestaan van baie mense geword het. Die teenstelling tussen ryk en arm; maghebber en ondergeskikte, word beklemtoon.

Dit word duidelik uit die wyse waarop ruimtebeelding in die verhaal funksioneer dat die leser gelei word in die leesproses. Die konkrete ruimtes bring ook abstrakte ruimtes tot stand wat

die sub-plotte van die verhaal blootlê en ook die perspektiewe in die verhaal weergee.

### 3.3.3.4 Tydsbeelding

Volgorde, duur en frekwensie vorm 'n interaktiewe spel met tyd en is dus dig verweef met mekaar, wat voorbeelde by die drie aspekte gevolglik dikwels laat oorvleuel. In die onderhawige bespreking word die tydsaspekte bespreek met die oog op die invloed op die struktuur van die teks, maar ook op die beklemtoning van spesifieke gebeure in die verhaal.

- **Volgorde**

Die volgorde van gebeure het reeds onder bespreking gekom by die verteller as 'n vertelprosedé. Tydens die analise van die gebeure het tyd ook ter sprake gekom, omdat die elemente deurgaans 'n geïntegreerde eenheid van die verhaal vorm. Die volgorde van die verhaal word egter bepaal deur twee belangrike bepalinge, naamlik terugwysing (analepsis); asook vooruitwysing (prolepsis) (Brink, 1989:97; Du Plooy, 1986:196).

Die verhaal beweeg terug in die verlede deur die terugblik van Lucas op die verlede. Die analepsis is intern, omdat die analepsis binne die omvang van die verhaal bly (Du Plooy, 1986:196). Terwyl Lucas in sy gedagtegang terugkyk in die verlede, word die verhaal aan die leser ontplooi.

In *Vallen* speel die hede af teen die agtergrond van die verlede. Lucas se individuasiëproses is gewortel in die verlede deurdat sy karakter in relasie gebring word met dié van sy oupa. Retrospeksie is ook 'n bepaalde manier van kyk – 'n refleksie op die self. Deur die proses van refleksie kom Lucas tot verskeie insigte met betrekking tot sy handeling in die verlede. Dit is 'n terugblik in die verlede. Die ontwikkeling en verandering in die karakter van Lucas word deur retrospeksie bekend gemaak.

Terugwysings vervul dus 'n belangrike funksie in die verhaal, aangesien dit 'n karakteriseringstegniek is en ook verskeie temas in die verhaal op die voorgrond laat kom. Dit kweek 'n bepaalde bewussyn by Lucas, terwyl raaisels ook ontsluit en die leser met verskeie etiese kwessies gekonfronteer word.

Terugwysings wat binne die raamwerk van die verhaal geskied, kom byvoorbeeld aan die begin van die verhaal as Lucas van die hospitaal terugkom en in sy gedagtes aan Caitlin die gebeure probeer verduidelik. Op hierdie moment word teruggegaan in die verlede en die omvang van die analepsis is groot, omdat die tydsverloop daarvan 'n hele seisoen is: "...ik

besef dat ik daarvoor terug moet in die tyd, naar die voorbije winter" (17). Hierdie terugwysing aktiveer 'n gedagtereis by Lucas en gee gestalte aan 'n reismotief. Die herhalende vertelling van Caitlin wat met 'n ambulans na die klooster gebring word, is 'n aanduiding dat dit 'n bepalende gebeurtenis in Lucas se lewe is.

Die terugwysing word ook gekenmerk deur die spanning tussen die ek-verteller en die ek-figuur. Die relasie tussen die ek-verteller en sy vroeër ek word in vele opsigte gemanifesteer: die ek-figuur (Lucas) is die objek van die afstandelike houding van die ek-verteller (die kritiese evaluering van die self), maar ook van sy rekonstruerende en objektiverende beskrywing. Die agternaperspektief is die gevolg van die diskrepansie tussen die *weet* van die ek-verteller en die onwetenheid van die ek-figuur (Musarra, 1983:14). Uit die vertelling kom die kontras tussen die verlede en die hede telkens na vore. *Vallen* is dus 'n herinneringsroman, wat tydens die negentigerjare van die twintigste eeu 'n besonder prominente genre was.

Voorbeelde van terugwysings wat verder teruggaan as die beginpunt van die verhaal, is die terugwysings na Lucas se oupa soos die talle herinneringe van Lucas (onder andere hoe sy oupa hout gesaag het met die kettingsaag en op die skryftafel gestaan het), en die herinneringe van ander karakters van die Joodse verstekeling in die klooster, wat ook die gebeure tydens die Tweede Wêreldoorlog oproep.

Terugwysings wat opsetlik later oop plekke in die verhaal *invul* of *aanvul*, manifesteer byvoorbeeld in die gesprek waarin Caitlin vir Lucas vertel dat sy oupa altyd hout aan die klooster voorsien het. Later vind die leser uit dat dit 'n wyse van boetedoening was. Die feit dat Lucas nie met Caitlin mag gespeel het nie, die afstandelike en antagonistiese houding van Soeur en die beeld van Lucas se oupa op die skryftafel onder die venster, *Benoît* se bewondering vir Stocx, is almal raaiselagtighede. Wanneer Caitlin egter vir Lucas vertel dat sy oupa verantwoordelik was vir die uitlewering van vyftien Joodse kinders, word die oop plekke rondom die raaiselagtighede ingevul.

Terugwysings wat 'n reeds vertelde insident in die verhaal herhaal, is byvoorbeeld die talle retoriese monoloë van Benoît en gesprekke rondom Benoît. Dit word 'n soort *refrein* waarin beklemtoon word hoe groot Benoît se invloed was, hoe hy Lucas mislei en begelei het tot onverantwoordelike optrede. Hierdie terugwysing is 'n motivering waarom Lucas vir 'n kort tydperk 'n saboteur word.

Die analepsis is verhalend van aard en voer die verhaal doelbewus op dieselfde pad terug, in die vorm van Lucas se herinnering en retrospeksie.

Die verteller in *Vallen* het 'n agternaperspektief, met ander woorde hy weet by voorbaat wat nog gaan gebeur, terwyl die karakters in die verhaal, asook die leser, nie die loop van die gebeure vooruit ken nie. Die leser weet dat iets moes skeefgeloop het en word aanspoor om die gebeure te ontrafel.

Die voorspellingstegniek wat aan die begin van die hoofstuk as 'n vertelstrategie bespreek is, is 'n voorbeeld daarvan. Die verteller weef sy voorkennis in die verhaal in: "Dat was een fout, weet ik nu. Als ik in de tijd terugga, zie ik dat dat het moment is waarop het verkeerd begon te lopen, al is dat nu natuurlijk makkelijk gezegd." (23.) Die leser weet dat iets moes skeefgeloop het en word aangespoor om antwoorde te soek.

- **Duur**

Die tydsduur in die verhaal word bespreek ten opsigte van ellipsis, toneel en uitbreiding, wat 'n eiesoortige ritme aan die teks gee.

Ellipsis kom voor in die verhaal, omdat die leser nie breedvoerig ingelig word oor die liefdesverhouding wat in hul jong dae tussen Lucas se oupa en Soeur bestaan het nie. Die enigste aanduiding daarvan is die foto wat Monique in sy huis ontdek. Die woorde "*Van Paula aan Felix*" is agterop in sierlike handskrif geskryf. Monique maak 'n enkele verklaring: "Paula is de echte naam van Soeur. Dit is voor ze in de klooster ging." (120.)

Tonele word opgemerk in die dialoog in die verhaal, want die dialoog skep die indruk dat die bepaalde toneel soos die dialoë wat Lucas met Monique, Caitlin en Benoît voer, met die werklike tyd korreleer wat die toneel in die storie in beslag neem. Die dialoë skep 'n sterk oordedende effek: dit wat die leser glo, is in 'n groot mate gebaseer op dit wat die karakters sê. Die tonele waarin Lucas en Benoît in gesprek is, openbaar Benoît se fundamentalistiese opvattinge en Lucas se onsekerheid ten opsigte van politieke standpuntinname.

Uitbreiding word hier bespreek ten opsigte van die wyse waarop 'n toneel uitgebrei word deur die karakter se waarneming van 'n toneel, of 'n verslag van die karakter se gedagtes en gevoelens terwyl die dialoog aan die gang is. Die dialoë word dikwels op hierdie wyse uitgebrei:

'Goeiemiddag mijn waarde vriend, ' zei hij...

'Goed. Goed,' zei ik zonder hen aan te kijken. Ik zat onder de smeer en het zaagsel. Net als bij Caitlin deed ik alsof ik het erg druk had. Benoît liet zich er niet door van de wijs brengen.

'Gezellige werkhoeke heb je hier,' zei hij naar de rommel in en om de smidse wijzend. De citroenstruik, die nu volop bloeide, gaf een scherpe geur af. Benoît brak er een takje af en stopte het tussen zijn tanden. Met de handen op de rug liep hij de smidse in.' (171.)

Die uitbreidinge kamoefleer die dialoog en relativer die situasie. Die karakter se woorde stem dus nie ooreen met sy gevoelens nie. Uit die bostaande dialoog vind relativering plaas, omdat dit eintlik nie goed gaan met Lucas soos wat hy sê nie. Die dialoog vind plaas tydens die eerste ontmoeting tussen Lucas en Benoît nadat Lucas aan die boom in die nabygeleë dorp gesaag het. Met die woorde "goed, goed" verbloem hy sy ware gevoelens. Hy wil nie te kenne gee dat hy gekant is teen gewelddadige en rassistiese optredes nie, maar uit sy gedagtes kom die leser agter dat hy eintlik wil afstand doen van Benoît. Die relatiewe omvang van die geïmpliseerde tydskuur is groter, omdat daar op hierdie tydskop beklemtoon word dat Lucas tot die besef kom dat hy nie meer so tuis voel in Benoît en Alex se geselskap nie.

Lucas probeer hulle ontwyk deur voor te gee dat hy druk besig is. 'n Prominente sintuiglike waarneming is dat die suurlemoenstruik "een scherpe geur" afgee (171). Dit is 'n metaforiese beeld vir die teenwoordigheid van Benoît, sy invloedryke karakter word geassosieer met 'n sterk reuk wat die omgewing oorheers. Uitbreiding, as kommentaar op Benoît se karakter, vind ook plaas wanneer Benoît vir Lucas die eerste keer per telefoon kontak. Die beeld - "Er was een wesp met me mee binnengekomen" (139) - verwys na Benoît as 'n manipulerende karakter en dat Lucas vasgevang voel in Benoît se teenwoordigheid. Benoît en Alex se besoek voel dus vir hom oneindig lank. Benoît se teenwoordigheid het ook 'n nawerking vir 'n lang tyd. Soos die "scherpe geur" wat hy afgee in 'n vertrek, so het hy ook 'n langdurige uitwerking op Lucas se lewe.

Die uitbreiding van insidente vertraag die tydskuur van die verhaal om klem te lê op spesifieke insidente. Die beelde waarmee Benoît se teenwoordigheid beskryf word, is 'n vertelstrategie wat vertraging meebring om klem daarop te lê dat kontak met Benoît vir Lucas gevaar inhou.

- **Frekwensie**

Vervolgens word aangetoon hoe die herhaaldelike vertelling van dieselfde gebeure 'n bepaalde narratiewe patroon van opeenvolging tot stand bring en oordrywing en beklemtoning bewerkstellig.

Wat slegs een keer gebeur, word meermale vertel (herhaaldelike vertelling): aan die begin van die verhaal staan Lucas en kyk hoe Caitlin met 'n ambulans huis toe gebring word. Die verhaal begin hierna eers sy loop neem op 'n retrospektiewe wyse, sodat dieselfde vertelling weer naby aan die einde van die verhaal voorkom.

Daar is deurgaans in die verhaal terugwysings na die verraad van Joodse verstekeling tydens die Tweede Wêreldoorlog, alhoewel dit slegs een keer gebeur het. Lucas kom te hore daarvan by Nadine, Caitlin, Benoît en sy ma.

Die herhaaldelike vertelling van dieselfde gebeurtenis skep 'n aan- en invulling van die gebeure in die verhaal. Dit inspireer die leser om die vrae wat met die vertelling ontstaan, te probeer beantwoord. 'n Verdere funksie van die herhaaldelike vertelling is om Lucas se uitkyk op sy lewe en die wêreld om hom te relativeer. 'n Narratiewe en psigologiese sirkel ontstaan om die proses van ontwikkeling en verandering te beklemtoon. Na afloop van die tweede vertelling van dieselfde gebeurtenis vind daar 'n wending plaas: Lucas verkry die vermoë van selfevaluering en sintese, hy toon insig in sy eie foute en in dié van ander en toon berou.

Singulatiewe vertelling kom in die verhaal voor, sodat sekere gebeure 'n duidelike verbintenis met mekaar toon en dikwels motiewe in die verhaal op die voorgrond laat kom. Die herhaaldelike beskrywings van Caitlin se dansoefeninge kan byvoorbeeld verskeie betekenismoonlikhede hê. Reeds voor die eerste fisiese ontmoeting tussen Lucas en Caitlin loer hy vir Caitlin af terwyl sy dans: "Ze bracht haar ene arm omhoog, maakte een cirkelbeweging en liet daarna, als met ene vertraging, de tweede arm volgen. Ik stond verstomd. Het duurde enige seconden voor ik besepte dat ze danste." (28.)

Terwyl die bogenoemde beskrywing 'n erotiese en romantiese ondertoon het, is die daaropvolgende dansbeskrywing meer dramaties en onheilspellend: "Het was niet mooi om naar te kijken. Ik kon zo zien dat het pijn deed. Het duurde te lang. Ze hijgde te luid; ik hoorde het door de muziek heen. Het overeind komen ging steeds trager en moeizamer. Uiteindelijk raakte ze de vloer voorgoed." (72.) Deur middel van hierdie sketsing word spanning opgebou. Dit is ook 'n subtiele uitbeelding van tragedie: Soos wat Caitlin hygend en langsaam na die einde van die dansspel beweeg, so word Lucas vir 'n lang tyd meegesleur deur Benoît se misleidings, totdat hy uiteindelik pynlike ervarings ondergaan om tot insig te kom.

Die tweede dansscène vorm ook 'n metaforiese parallel met die wyse waarop Lucas die duif in die kloosterkelder doodmaak. Soos wat hy gedwing word om die duif van lyding te bevry, is hy ook later genoodsaak om vir Caitlin uit die brandende motor te red. Die duif kon nie

vlieg nie, omdat haar pootjies vasgesit het in 'n vadoek (74) en Caitlin kon nie meer dans nie, omdat sy haar voet verloor het in die ongeluk. Die beskrywing van die duif vind ook vergestaltung in die beskrywing van Caitlin tydens die redding. Die duif word soos volg beskryf: "Ze maakte geen geluid. Ook toen het smalle hoofdje voorover viel, bleef de bek dicht." (124.) Lucas trek vir Caitlin uit die motor: "Ze viel over me heen op de grond, haar haren in mijn gezicht." (216.)

Die spannende beweging van die dans veroorsaak spanning en die *val* wat deel vorm van die danschoreografie is 'n aankondiging van 'n verwagte klimaks.

'n Tweede wyse van vertelling is een vertelling van 'n gebeurtenis wat verskeie kere voorkom. Benoît en Alex slaan 'n jong Arabier in die teenwoordigheid van Lucas. Alhoewel dit die enigste geval is van so 'n fisiese aanranding, kan die leser uit Benoît se woorde aflei dat dit nie die eerste en enigste keer is nie. Benoît sê: "Weet je wat me vooral kwaad maakt?... Het feit dat ze je altijd dwingen om geweld te gebruiken." (168.) Die woord *altijd* is 'n aanduiding dat Benoît en Alex nie skroom om geweld te gebruik nie, en dat dit dikwels gebeur.

Dit word duidelik dat die verhaal opgebou word deur sekere kerngebeurtenisse. Daar word voortdurend na die gebeure verwys wat rondom geweld en selfsug sentreer. Die ooreenstemming van sekere beskrywings, byvoorbeeld Caitlin se waarskuwende uitsprake ten opsigte van Benoît, sy gedurige retoriek oor die geregverdigde toepassing van geweld, die oupa wat Joodse vroue en kinders laat uitlewer, Lucas se uitvoering van Benoît se opdragte, is vorme van herhaling. Die gebeure vorm 'n netwerk waarvan die punte met mekaar verbind word om 'n tematiese eenheid te skep.

Die gebeure wat herhaaldelik voorkom, toon 'n duidelike verband met mekaar en weef die twee belangrikste tematiese drade van die verhaal in mekaar, naamlik Lucas se individuasieproses wat deur sy oupa se verlede beïnvloed word en die migrantevraagstuk en groeiende rassisme wat uit 'n multikulturele leefwêreld voortspruit.

Die herhaaldelike beskrywing van Caitlin se dansoefeninge word op verskeie maniere in verband gebring met Lucas wat angstig wag op die ambulans. Die simboliese strek- en valbewegings wat Caitlin maak, is telkens 'n voorspelling van die tragiese ongeluk waartydens sy "val", omdat sy haar voet verloor en nie meer kan dans nie. Lucas "val", omdat hy nie daarin slaag om haar te red sonder om haar voet af te saag nie. Die valbewegings dui verder ook op Lucas wat in Benoît se strik van regse retoriek "val". In hierdie strik word Lucas aangemoedig om geweld teen immigrante te gebruik en uiteindelik gebruik Lucas ook geweld om sy geliefde te red, omdat hy nie alternatiewe oplossings

bedink nie. Lucas "val" soos sy oupa geval het en word ook verwerp deur Soeur en Caitlin. Uit die konteks van die roman kan "val" dus ook gesien word as 'n vorm van mislukking – deur eie toedoen of die van ander.

Die herhalende gebeurtenis van die ambulans wat aankom, word uitgebou deur die singulatiewe vertellings van Caitlin se herhalende dansbewegings en die herhalende gebeurtenisse waarin geweld manifesteer. Die simboliese strek- en valbewegings is die spil waar rondom die ander gebeure draai, omdat verskeie karakters in 'n letterlike en figuurlike sin val en ook weer moet opstaan.

### 3.3.4 Motiewe

In hierdie afdeling word aangetoon hoe die motiewe in die verhaal 'n bepaalde kode vorm en as samebindende faktore in die teks funksioneer, wat spesifieke temas genereer.

Tradisioneel het 'n motief 'n vaste betekenis en waar dié spesifieke terme ook al gebruik word (in verskillende tekste), bly die betekenis dieselfde. Die *Leitmotiv* het egter 'n spesifieke betekenis wat slegs in 'n spesifieke teks voorkom en gevolglik sal die betekenis daarvan verskil wanneer dit in 'n ander teks voorkom (Du Plooy, 1986:358).

- **Die val-motief**

Hierdie motief is 'n tradisionele motief, omdat *val* oor die algemeen gekoppel word aan seerkry, pyn, negatiewe, neerdrukkende of afwaartse beweging. In *Vallen* kom dit ook voor as 'n *Leitmotiv*, omdat *val* in dié teks betekenis kry wat gekoppel is aan die tematiese inhoud van die teks.

*Vallen* is die titel van die verhaal, wat reeds 'n suggestie skep van onheil. *Val* het ook te make met *val en opstaan*, soos wat die danse van Caitlin deurgaans in die verhaal deur die verteller weergegee word:

Ik genoot minutenlang van het schouwspel en was helemaal niet voorbereid op de plotselinge ommekeer die volgde, eerst in de muziek die als een toren kanteelde, laag en diep en onheilspellend werd, en dan in haar bewegingen: ze viel. Ze viel echt. Ze viel en bleef vallen. Tussenin stond ze telkens weer op met een beweging die identiek was aan haar val, de wetten van de zwaartekracht tartend, alsof ze met elastiek aan het plafond was vasgemaakt. (71-72.)

Hierdie beskrywing, wat gevul is met metaforiek en simboliek, is as't ware 'n opsomming van die hele storie. Dit is metafories 'n skets van die loop wat die gebeure gaan neem en waarop Lucas nie voorbereid was nie (sy betrokkenheid by politieke bedrywighede en die ontnugtering van verwerping deur Caitlin en die mense wat hy as sy vriende vertrou het). Die herhaaldelike *val* is metafories van Lucas se herhaaldelike onvermoë om die regte besluite te neem en telkens in die lok*val* van Benoît se retoriek te val, wat hom soos swaartekrag afwaarts trek (Van der Weg, 1995:176).

Caitlin *val* letterlik terwyl sy dans, dit is deel van die choreografie. Sy verduidelik dit aan Lucas met die woorde: "Om te dansen moet ik vallen." (72.)

Die twee voorafgaande aanhalings verwys simbolies na die lewe van die mens, wat gekenmerk word deur die proses van herhaaldelike *val en opstaan*. Die mens het negatiewe ervaringe, maar ook positiewe ervaringe, wat hom weer inspireer en insig gee in sy eie karakter en ook in die wêreld waarin hy leef.

In 'n letterlike sin van die woord *val* Lucas ook wanneer hy platgeslaan word deur die Arabiere.

Die *val*-motief kom ook voor in die optrede van Lucas se oupa. Uit wraak vir die dood van sy dogtertjie het Lucas se oupa die Joodse verstekeling in die kelder van die klooster langs sy huis, verrai. In hierdie opsig het die oupa *gefaal* in sy optrede. Hy laat as't ware sy norme "daal", omdat hy uit wraak optree. As 'n gevolg van sy optrede word vyf nonne doodgeskiet en die ander word in 'n konsentrasiekamp in Pole geplaas. Hy word 'n kollaborateur vir die Duitse soldate, wat eintlik ook sy vyand was, aangesien Duitsland ook vir Frankryk binnegeval het tydens die Tweede Wêreldoorlog. Dit is ironies dat hy 'n kollaborateur word, omdat dit juis die Duitsers was wat met hul strydvlugtige oorlogvoering die kosskaarste veroorsaak het wat tot sy kind se dood gelei het. Lucas se oupa faal dus om in te sien dat die oorlogvoering van die Duitse leër die blaam behoort te dra, en nie die Jode nie. Die Jode was op hulle beurt ook slagoffers - gevallenes - in die oorlog.

Benoît en Alex is ekstremisties en probeer ook voortdurend om nog ondersteuners te win. Hulle denke en daede is destruktief en dit blyk uit die verhaal dat hulle al só ver *geval* het dat dit nie meer vir hulle moontlik sal wees om op te staan nie (Markesteyn, 1995:175).

Die teenstelling van *valse* teenoor *werklike* vriend word uitgelig in die verskillende tonele waarin bome afgekap word. Lucas kap 'n boom af saam met Caitlin om vuurmaakhout aan die klooster te verskaf. Die *val* van die boom word ook simbolies van die waarheid wat

ontbloe gaan word met betrekking tot sy oupa.

Die ander boom wat Lucas tot in die helfte kap om te val in die rigting van die kerk waar asielsoekers geakkommodeer word, is juis bedoel om die koms van sulke asielsoekers te verhinder (Van der Weg, 1995:176).

- **Die houtstapels**

Lucas se oupa stapel hope hout op as boetedoening. Soeur wou egter nie die hout van 'n verraaier aanvaar nie, maar het tog later die hout gaan haal as die oupa weg is. Lucas kap die denneboom voor sy oupa se huis af en voorsien die klooster van hout – as 'n geskenk. Later voorsien hy die klooster van hout ter wille van Caitlin, en sonder dat hy daarvan bewus is, sit hy die boetedoening van sy oupa voort. Die voorsiening van hout word 'n daad van Lucas se eie boetedoening wanneer hy hout voorsien aan die asielsoekers wat huisvesting in die klooster kry. Dit is ironies, omdat Lucas aanvanklik die asielsoekers verdryf en hulle later van hout voorsien om vir hulle beskerming te bied.

- **Die kettingsaag**

Die kettingsaag is 'n motief wat positiewe en negatiewe waarde het. Lucas gebruik die kettingsaag om die boom voor sy oupa se huis af te saag en om die klooster van hout te voorsien. Die saag word egter ook gebruik om die boom voor die kerk te saag en om Caitlin se voet af te saag. Die kettingsaag is 'n simbool van mag, en Lucas streef as kind daarna om ook soos sy oupa met die kettingsaag te kan werk. Die persoon wat met die saag werk, moet dus sterk en verantwoordelik wees. Benoît laat vir Lucas telkens die saag gebruik om misdrywe te pleeg. Die boom voor die kerk word met die saag in die helfte gesaag en die petrol van die saag word vir die molotovs gebruik. In die verhaal word aangetoon hoe Lucas die saag misbruik, soos mense in magsposisies mag misbruik. Die wyse waarop Lucas die saag (mag) gebruik, word deur sy keuses en besluite bepaal: Hy kan dit óf konstruktief óf destruktief gebruik.

### **3.3.5 Subtemas in die verhaal**

Die hoofemas in die verhaal wat voortdurend in die analise na vore kom, kring uit na subtemas. Lucas se identiteit word byvoorbeeld beïnvloed deur sy verlede. Die bewusmaking van sy verlede bring hom in konfrontasie met faktore soos waarheid en leuen, asook die skuldlas van sy oupa. Hierdie twee faktore word vervolgens bespreek ten einde die betekenis daarvan uit te lig.

- **Die waarheid en die leuen**

Opvallend is die beweging van implisiet na eksplisiet by die uitbouing van die hooftema (die verleiding van regse ekstremisme) en die betrek van die leser by die ontwikkeling wat Lucas ondergaan. Die leser ontgin die dieperliggende waarheid saam met Lucas. In sy soeke na die waarheid is daar by Lucas 'n genuanseerde kyk op sy oupa se verlede wat bepalend is vir die hede en die toekoms.

Die waarheidsmotief kom aan die lig in die wyse waarop die waarheid telkens verswyg word. Lucas se ma weerhou die waarheid ten opsigte van sy oupa se verlede van hom. Sy poog daardeur om nie Lucas se goeie beeld en herinneringe van sy oupa te skend nie. Retrospektief word dit duidelik dat dit 'n fout was, want as sy hom vertel het, sou hy nie so 'n maklike prooi vir Benoît gewees het nie (Blommaert, 1995:77).

Lucas weerhou ook die waarheid van Caitlin en sy ma ten opsigte van sy betrokkenheid by politieke misdrywe, onder die invloed van Benoît en Alex. Wanneer Lucas aan die einde van die verhaal eers vir Caitlin vertel dat hy die molotov gegooi het, veroorsaak dit 'n moontlik onherstelbare breuk tussen hom en Caitlin. Lucas erken aan die einde van die verhaal teenoor Caitlin: "Ik kan niet tegen je blijven liegen, Caitlin" (261). Haar weersin en skok word weergegee deur die betekenissuggestie van haar reaksie op die waarheid: "Ze zegt niets meer." (261.)

Caitlin verswyg die waarheid deur nie vir Lucas te vertel dat die vyftien kinders wat destyds na Auschwitz geneem is, oorleef het nie. Hierdeur wil sy die idee by Lucas probeer skep dat sy oupa ook die leuen verkondig het deur die bestaan van Auschwitz te ontken of te minimaliseer: "Jouw grootvader en zijn krantje gaven de indruk dat hij door de terugkeer van die vijftien kinderen kon bewijzen dat Auschwitz niet bestaat heeft." (136.)

Wanneer Benoît deur die polisie ondervra word, ontken hy enige betrokkenheid by die protesoptrede. Dit is ironies, omdat Benoît die een was wat altyd soveel klem gelê het op vertroue en ware vriendskap. Benoît pleeg ook verraad teenoor Lucas deur hom uit te lewer aan die owerhede. Hy etiketteer vir Lucas as 'n radikale denker wat rassisties en gewelddadig is:

'Lucas Beigne is een heethoofd' zei hij. 'Omdat Caitlin joodse is, heeft hij wellicht sneller naar de kettingzaag gegrepen dan nodig was... Lucas trok wel eens met ons op, maar we vonden hem eigenlijk te radikaal... Zo ver als Beigne zouden we nooit gaan.' (250.)

- **Die skuldias**

In *Vallen* word die leser verskeie kere gekonfronteer met die vraagstuk rondom skuld en die tema van die *sonde van die vaders*.

Lucas verneem van Nadine, die haarkapster, dat hy verbied is om met Caitlin te speel toe hulle kinders was. Tydens gesprekke met Caitlin word Lucas daarvan bewus dat sy oupa beskuldig word van die verraad van Joodse verstekeling tydens die Tweede Wêreldoorlog. Lucas beseft dat sy oupa as 'n *sondebok* bestempel word, wat teenstrydig is met die beeld wat hy voorheen van sy oupa gehad het.

Wanneer Lucas die boom voor sy oupa se huis afkap, stel Caitlin voor dat hy dit opkap en as brandhout vir die klooster gee. Soos sy oupa destyds as boetedoening hout aan die klooster voorsien het, so is Lucas – volgens Caitlin – dit ook verskuldig aan die klooster: “En je hebt houtblokken gelegd, zei ze... Ik veronderstel dat Soeur je dankbaar zijn. Al vind ik dat je geen keuze hebt. Jouw familie is het verschuldigd.” (138.) Die skuld van sy oupa word dus op Lucas oorgedra en onwetend gaan Lucas voort om skuld te betaal deur die hout te voorsien en asielsoekers in die klooster te help ontvang.

Die skuld wat deur Lucas se oupa aan hom oorgedra word, herinner die leser (afhange van sy/haar lewensbeskoulike verwagtingshorison) ook aan die Bybelse verwysing waarin uitgestippel word dat 'n mens se sondes aan sy nageslagte toegereken word. Hierdie Bybelse verwysing word opgemerk in Eksodus 20 (Die Bybel, 1983) by die *Tien Gebooe*: “Ek reken kinders die sondes van hulle vaders toe, selfs tot in die derde en vierde geslag van dié wat My haat, maar Ek betoon my liefde tot aan die duisendste geslag van dié wat My liefhet en My gebooe gehoorsaam”. Hierdie teksgedeelte waarsku ook dat die verkeerde optrede van een persoon negatiewe gevolge kan oordra aan die geslagte wat volg, en binne die raamwerk van universele norme benadruk die Bybelse teksgedeelte verantwoordelike en dus etiese optrede van die mens. Die suggestie is dat onetiese optrede 'n langdurige negatiewe effek op die mens en sy nageslagte kan hê. Dit is egter so dat hierdie siening van oorsaak en gevolg ook deur die naturalisme van die vroeg-twintigste eeu en die eksistensialisme van die middel tot laat twintigste eeu gedeel word.

In die loop van die verhaal word dit duidelik dat Monique ook 'n skuldias op haar skouers dra. Sy ontwikkel voortdurend vir Soeur en daar vind geen kommunikasie tussen haar en Soeur of Ruth plaas nie. In die frase “Het was een stilzwijgende afspraak” (46) suggereer die woord “stilzwijgende” die afstandelike verhouding tussen Soeur en Lucas se oupa. Lucas was sedert sy kinderjare bewus daarvan en praat ook nie met hulle nie. Die gebrek aan

kommunikasie is dus ook 'n aanduiding van Soeur se beskuldiging en wraak. Dit word verder geïllustreer deur Caitlin se woorde: "Soeur heeft het je grootvader nooit vergeven." (119.)

Die skuld vir die dood van Stockx se dogtertjie word weer toegereken aan Soeur en die Jode, omdat sy kosvoorrade vir die Joodse verstekeling gegee het en sy kind gesterf het weens wanvoeding. Soos bespreek by die val-motief onder 3.3.4, is Stockx se optrede ironies, omdat die Duitse leërmag die kosskaarse veroorsaak het met die vernietiging van infrastrukture en die inhibering van produksie tydens die Tweede Wêreldoorlog.

Lucas se oupa kon nie vir Soeur vergewe vir die dood van sy dogtertjie nie, en Soeur kon hom nie vergewe vir die verraad van die verstekeling nie. Alhoewel hy hout voorsien het, kon dit nie die skuld van die verlede betaal voordat daar nie erkenning van skuld deur kommunikasie is nie.

Soeur is bitter as gevolg van die skuldgevoel wat sy het. Haar skuldgevoel kan geïnterpreteer word in die konteks van die eksistensialisme, wat deel is van die moderne Europese humanisme. Sy het die klooster verlaat net voordat die Duitse soldate daar aangekom en die vyf nonne geskiet het. Soeur voel skuldig dat sy nie ook geskiet is nie: "Daarom is Soeur zo bitter: door het gevoel dat ze medeschuldig is aan de dood van die vijf nonnen; dat zij het had moeten zijn die die middag de kogel kreeg" (239).

Na afloop van die motorongeluk is Lucas bang om vir Caitlin te besoek, omdat hy verantwoordelik voel vir die verlies van haar voet en hy onseker en senuweeagtig is oor haar optrede teenoor hom. Ruth besoek vir Lucas om hom te probeer bevry van 'n skuldgevoel: "Ik kom om te zeggen dat we het begrijpen. Ik bedoel: je mag geen schuldgevoel hebben omdat je de staaf niet opzij geschoven hebt." (229.) Ruth het uit die verlede geleer dat skuld en verwyf 'n vernietigende en langdurige effek kan hê en probeer dus om dit te voorkom.

Benoît beskuldig die immigrante daarvan dat hulle die oorsaak van alle kwaad is: "Ik kan je de statistieken zo laten zien: in de omgeving van asielhuizen worden meer auto's gestolen, meer spullen kapotgemaakt, meer tuintjes betreden." (188.) Alex se werkloosheid word ook toegeskryf aan die "bruinsmoelen" wat werk het (173). Benoît meen ook dat dit die asielsoekers se skuld is dat geweld op hulle gebruik word, omdat hulle geweld uitlok.

Uiteindelik vind die karakter van Lucas se oupa as die *sondebok* vergestaltung in Lucas wanneer Benoît hom verraai en alle blaam op hom plaas. Lucas word in sy onkunde en naiwiteit 'n skuldige en terselfdertyd ook 'n slagoffer. Hy het misdrywe gepleeg, maar is mislei deur Benoît se skynbare vriendskap en sy retoriek. Lucas word 'n slagoffer, omdat hy nie

*ingelig is omtrent die gevare rondom ekstremisme nie.*

Aan die einde van die verhaal besoek Lucas vir Caitlin. Hy erken dat hy die een was wat die molotov gegooi het en toon berou oor sy optredes. Caitlin antwoord egter daarop met die woorde: "Dit is onvergeeflik, Lucas. Dit kan ik niet verwerken. Ik denk dat je weg moet gaan." (261.)

Hierdie motief illustreer uiteindelik dat dade deeglik deurdink moet word, omdat die gevolge daarvan dikwels onherroeplik is. Dit word uit die verhaal duidelik dat dieselfde foute van die geskiedenis herhaal word wanneer skulderkenning en vergiffenis nie plaasvind nie.

Alhoewel daar in *Vallen* nog heelwat motiewe en temas is, word slegs die prominentstes bespreek. Van die ander motiewe en temas wat voorkom, kom later by die bespreking van ander elemente en aspekte in die verhaal ter sprake.

### **3.3.6 Taalgebruik**

Die gedetailleerde beskrywings en die voortdurende oproep van beelde en metafore deur die taalgebruik bring mee dat alle taalaspekte in voortdurende interaksie met mekaar is. Die verhaalaspekte word as't ware *ingekleur* deur die suggestierike wyse waarop die taalgebruik in die teks funksioneer. Die elemente en aspekte kom tot stand deur die taalgebruik en daarom word die taalgebruik ook in ag geneem in die verhaalanalise.

Vergelykings en metafore wat beskrywend aangewend word, is onder andere die talle vergelykings met diere, byvoorbeeld: "Als een kat spring ik van de schrijftafel af" (8); "Haar nagels waren kort afgeknaagd, waardoor haar handen op apenpootjes leken" (24); "met de stem van een kalkoen" (66); "Ze was stil als een vogel aan de waterkant" (p 184) en "kefde de motorfiets als een nerveus hondje" (141).

Die vergelykende beelde van diere dra funksioneel by tot die betekening van, en betekenisgewing aan die plattelandse omgewing waar Lucas sy vakansie deurbring.

Kleure word deurgaans in die verhaal gebruik om sintuiglik-beskrywend te vertel, hetsy as byvoeglike naamwoorde of in beelde, vergelykings en metafore, byvoorbeeld: "groene kleur" (5); "bruine worstjes" (5); "grijze krukken" (7); "blau als de vlam van een gasbrander" (67); "blauwe Armani-jasje"; "witte vlekken" (25) en "witte verf" (70).

Kleure het konvensionele simboliese betekenisse, soos dit ook die geval is in *Vallen*. Enkele

voorbeeld word vervolgens bespreek.

Die “groene kleur” wat die geraniums, ’n soort blomplant, opnuut het, is ’n aanduiding van nuwe lewe en groei. Simbolies kan dit verwys na die groei en nuwe insigte in Lucas se karakter.

Benoît se oë wat so blou is soos die vlam van ’n gasbrander, is ’n simboliese uitbeelding van die gevaar wat in sy karakter skuil, soos wat ’n blou gasvlam ’n mens kan verbrand as jy in kontak daarmee sou kom. Die blou Armani-jas van Benoît verwys ook simbolies na die koudheid en gewelddadigheid wat in sy karakter opgesluit lê (Marchau, 1996).

Die oormatige gebruik van wit in die skildery van Lucas se oupa is ook veelseggend. Wit word gewoonlik in verband gebring met orde, wat simbolies is van die ideologiese strewe wat sy oupa gehad het. Verder is wit uit ’n Christelike perspektief ook simbolies van reinheid. Die oormatige gebruik van wit in die skildery kan dus ’n manier wees waarop hy homself probeer verontskuldig. Dit is terselfdertyd ook ’n aanduiding van sy fisiese en geestelike toestand: hy poog om die duisternis van eensaamheid in sy skilderye te belig. Die vrou wat die skildery koop, interpreteer die betekenis daarvan: “Iemand die zoveel moeite doet om licht te brengen in zijn landschap heeft duisternis gekend.” (85.)

Net so boeiend soos die verhaal op strukturele vlak is, so boeiend is die taalgebruik tot in die fyn grein van die tekstuur van die verhaal.

### 3.3.7 Gevolgtrekking

*Vallen* is ’n roman waarin ’n aantal verhaallyne parallel met mekaar lê en met mekaar kruis soos wat die verhaal vertel word. Die verhaallyne word omvangryk met woorde geteken deur ’n verskeidenheid tegnieke. Dit lei die leser om sorgvuldig te lees en die realisme in die roman te ervaar.

Die werking van die teks, dit wil sê die wyse waarop die resepsie van *Vallen* gerig word deur bepaalde tekseienskappe en –strategieë, lê in die teks beslote as die leserrol. Die leserrol is die implisiete leser, waarin alle tekstuele aanwysings vervat is waardeur die werklike leser te wete kom hoe die teks gelees moet word – die hele teks is ’n aanduiding daarvan dat *Vallen* primêr (maar nie alleenlik nie) by adolessente lesers aanklank sal vind.

Die fiksionele wêreld van *Vallen* as teks bestaan in die verbeelding van die leser. Die teks stimuleer die leser, wat dan op grond van sy leefwêreld op die artefak reageer. Die fokus val

op die leser, in hierdie geval die adolessent en sy wêreld, wat enige land is waarin hierdie jeugverhaal in 'n - vir die jeug - toeganklike taal beskikbaar is.

Die komposisionele, stilistiese en tematiese kwaliteite van *Vallen* skep 'n intrigerende en realistiese verhaal en kunswerk, wat hom toespits op die proses van identiteitsvorming by die adolessent, en die gevare en bedreigings wat hierdie proses kan beïnvloed. Die konstruksie van die raamverhaal is deurdag, nie helder en deursigtig nie, maar uitdagend en konfronterend. *Vallen* is veral geskik vir adolessente, omdat die roman 'n appèl op die jong leser rig, sonder 'n nadruklike preek en moralisering met 'n vingerwysing, maar 'n uitnodiging om op 'n waaksame wyse krities te lees en te leef.

## HOOFSTUK 4: 'n Analise van die film *Falling*

### 4.1 Oriëntering

In hierdie hoofstuk word eerstens 'n inleiding gegee omtrent die film *Falling*. Tweedens word die doel en die subdoelwitte uiteengesit. Derdens is die metode van ondersoek in hierdie hoofstuk bespreek. Daaropvolgend is die analise van die film, wat die toepassing van die filmiese tegnieke binne 'n narratiewe raamwerk, behels.

#### 4.1.1 *Falling* – 'n vooruitskou

Weens die wye verskeidenheid besonderse kwaliteite van die roman *Vallen* is dit getransformeer tot die film *Falling*, 'n film met 'n Engelse klankbaan, sodat dit ook in die internasionale mark opgeneem word. Die Belgiese regisseur Hans Herbots het die inisiatief geneem en in samewerking met die outeur, Anne Provoost, is 'n draaiboek geskep waarin akteurs van Amerika, Engeland en België die verhaal in filmmedium omskep het.

#### 4.1.2 Doel en subdoelwitte

Die doel van hierdie hoofstuk is om die film *Falling* op 'n gestruktureerde wyse te analiseer. Deur middel van die analise kan interpretasies gemaak word ten opsigte van die betekenis van die teks. Gedurende hierdie proses word die moontlike effek van die estetiese aspekte van die film op die kyker vasgestel.

Die analise van die teks vind plaas deur die ontwerp van 'n bepaalde skema, wat gebaseer is op die elemente en aspekte van die verhaalteorie, sowel as die filmtegniek. Die elemente en aspekte van die genoemde teorieë funksioneer as die sub-doelwitte, omdat interpretasies daarvolgens gemaak word. Die volgende sub-doelwitte word in hierdie hoofstuk voor oë gehou:

- Deur die identifisering van die waarnemingspunt in *Falling* word vasgestel hoe die elemente op verskillende maniere gesien kan word en verskillende betekenis oordra, afhangende van die waarnemingspunt vanwaar gekyk word (wie dit wys). In samehang met die waarnemingspunt gaan aangetoon word op watter wyse die waarneming in *Falling* selektief vanuit die waarnemingspunt geskied (wat gewys word).

- Die verhaalelemente en -aspekte in *Falling* word onder die loep geneem ten opsigte van die wyse waarop dit opgebou word deur die gebruik van bepaalde filmiese tegnieke (wat gewys word en hoe dit gewys word).
- Tydens die analise van *Falling* as film word aangetoon dat die filmiese elemente, naamlik (1) lig en kleur; (2) mise-en-scène; (3) tyd en beweging; en (4) klank elk 'n kommunikatiewe funksie het en gevolglik op 'n bepaalde wyse aangewend word om 'n besondere effek op die kyker te hê (hoe gewys word).

### 4.1.3 Metode

Die analise van die film *Falling* is gebaseer op die filmteorie, met die inagneming van 'n vergelyking wat in die volgende hoofstuk gedoen word. Die elemente en aspekte is geselekteer met die oog op 'n vergelykende studie van die roman en die film, waaruit gevolgtrekkings ten opsigte van die variante en konstantes gemaak kan word.

Eerstens word aandag gegee aan die waarnemingspunt, wat bepaal word deur die kamerahoëke wat gebruik word. Vervolgens word die narratiewe elemente en aspekte bespreek ten opsigte van die wyse waarop die filmiese tegnieke (1) lig en kleur; (2) mise-en-scène; (3) tyd en beweging; en (4) klank in kombinasie gebruik word om 'n bepaalde betekenis aan die narratiewe elemente en aspekte te gee. Die kommunikatiewe en psigologiese funksie van die filmiese tegnieke word dus geïntegreer met die narratiewe elemente en aspekte bespreek.

Ander relevante dissiplines soos die ontwikkelingspsigologie, die sosiologie en die filosofie word deurgaans as verwysingsraamwerke gebruik. Hierdeur word begrip en interpretasie moontlik gemaak en kan afleidings gemaak word ten opsigte van die gebruik van sekere filmtegnieke. Die dissiplines is onafwendbare hulpbronne vir die betekenisvormingsproses en die tematiese inhoud.

## 4.2 Die verhaal – in die film – in hooftrekke

Die film *Falling* is 'n verhaal wat met die eerste oogopslag na 'n klassieke liefdesverhaal lyk. Die verhaal begin met 'n dansery van mense op 'n polsende ritme en onder flitsende ligte. 'n Vuisgeveg word in die dansklub waargeneem, waarna 'n jong seun (van ongeveer sestien jaar) – later bekend as Lucas – die dansklub saam met sy vriendin – later bekend as Sophie – verlaat. Wanneer hulle tuis kom, vertel Lucas se ma hom van die inbraak by sy afgestorwe oupa se huis in Frankryk en dat hulle dadelik daarheen moet gaan. In Frankryk ontmoet Lucas weer vir Caitlin en onthou haar as die dogtertjie met wie hy as kind daar gespeel het,

alhoewel dit eintlik verbode was. Caitlin fassineer vir Lucas met haar danspassies, wat die kyker voortdurend herinner aan 'n moontlike tragedie wat oor haar kop hang.

Lucas kom gedurende die vakansie te wete van sy oupa se betrokkenheid by die dood van vyftien Jode tydens die Tweede Wêreldoorlog. Hy word ook ingesleep by regse ekstremisme en gaan selfs sover om 'n brandbom deur die venster van 'n kerk waar asielsoekers gehuisves word, te gooi. Lucas kom tot insig wanneer Benoît ook sy visier op Caitlin rig, vanweë haar Joodse afkoms. Dan gebeur die gruwel – Caitlin se motor rol teen 'n heuwel af, omdat die remme swak is. Lucas slaag daarin om haar uit die brandende motor te bevry, maar op 'n gruwelike wyse: hy saag haar voet af en vernietig sodoende haar droom om na 'n dansskool te gaan. Lucas kom ook onder verdenking by die polisie en die publiek weens sy betrokkenheid by regse ekstremisme en hy word daarvan verdink dat dit miskien sy intensie was om Caitlin te vermink.

Wanneer Caitlin tydens 'n hospitaalbesoek by Lucas self uitvind dat hy die molotov gegooi het, spat hulle verhouding aan skerwe. Lucas besef dat die verlede van sy oupa steeds by hom spook en dat mense hom nie daarvan kan isoleer nie. Hy en sy ma besluit daarom om terug te gaan na Engeland.

## **4.3 Die vertelproses**

### **4.3.1 Die waarnemingspunt**

Die waarnemingspunt verwys na dit waarna die kamera kyk en die punt van waar dit kyk. Dit behels die tegniese waarneming deur die kamera-oog, naamlik kamaraskote en kamerahoeke.

Die waarnemingspunt impliseer egter ook die verteller, en daarom word die funksie van die narratiewe verteller in die film ook bespreek.

Die waarnemingspunt is dus die verhouding tussen die een wat wys (die kamera en/of die narratiewe verteller) en dit wat waargeneem word. Die fokalisasie word ook in ag geneem by die waarnemingspunt, aangesien die vertelperspektief daaruit duidelik word. Waarneming is tog 'n psigiese proses, wat afhanklik is van die posisie van die waarnemende persoon (Bal, 1978:113).

Vervolgens word die verteller en fokalisasie as aspekte van die waarnemingspunt bespreek. Die kameraskote en kamerahoeke is ook bepalend vir die waarnemingspunt, maar word ter

wille van gestruktureerdheid bespreek by die diepte en volume as beeldingstegniek (vergelyk 4.4.1.4, 4.4.2.4, 4.4.3.4, 4.4.4.2).

### 4.3.2 Die verteller en fokalisasie

Die gebeure in die film word gefiltreer deur die bewussyn en vertelling van die verteller. In *Falling* word die storie hoofsaaklik vertel deur Lucas, as interne verteller, wat op 'n subjektiewe wyse betrokke is in die gebeure. Die kinematiese ekwivalent vir die "stem" van die verteller in die roman is die "oog" van die kamera. Sekere tonele in die verhaal word waargeneem deur die "oog" van die kamera, wat nie deur Lucas waargeneem of vertel word nie.

Tydens die bespreking van die verteller kom die fokalisasie dus ook ter sprake, aangesien dit 'n wyse is waarop kommentaar gelewer word. Dit is nie net die tegniese waarneming deur die kamera-oog nie, maar die bevooroordeelde kyk van die kamera. Die waarneming van die kamera is met ander woorde 'n vertelling. Die identifisering, benoeming en bespreking van die verskillende soorte vertellers is gegrond op die uiteensetting wat Casetti (1998:47) daarvan gee. Afrikaanse ekwivalente van Casetti se terme kon nie gevind word nie, en gevolglik is die terme in hierdie afdeling eie skeppinge.

- **Die objektiewe waarnemingspunt**

'n Objektiewe waarneming is as't ware nooit moontlik by film nie, omdat die kamera tóg selektief optree ten opsigte van dit wat verfilm word. Die waarneming wat hier geskied, is egter gebaseer op die beeld binne die raam van die skerm.

In *Falling* is hierdie punt van waarneming deurgaans in die verhaal sigbaar. Vanuit dié punt neem die kyker die plek van 'n getuie in, terwyl inligting oorgedra word. Wanneer Lucas en Monique by sy oupa se huis arriveer, neem die kyker die konkrete waar – die landskap, die grys geboue en die groen bome. Die kyker word dus bekend gestel aan die omgewing waarin baie van die gebeure gaan afspeel.

Objektiewe waarneming laat die kyker toe om sy eie interpretasies van sy waarnemings te maak. Monique ontdek 'n vergeelde koerant in haar pa se huis. Die naam van die koerant is *Der Beobachter* wat *waarnemer* beteken. Metafores word daar verwys na die een wat sien, kyk, oordink, bepeins of beskou. Die naam van die koerant verwys dus na die objektiewe waarneming en veronderstelde *neutrale* verslaggewing van die joernalistiek. Objektiviteit word terselfdertyd gerelativeer, omdat neutraliteit nie werklik bestaan nie – waarneming vind

altyd plaas vanuit 'n bepaalde invalshoek, "inside the gaze" (Casetti, 1998). Die selektiewe of beperkte waarneming van die kamera-oog gee 'n esteties-subjektiewe, fiktiewe waarneming van dit wat met 'n werklike historiese gegewe tydens en ná die Tweede Wêreldoorlog te doen het.

In hierdie toneel bekyk en bepeins Monique die verlede. Uit haar waarneming van die Duitse koerant word dit duidelik dat haar pa moontlik betrokke was by regse aktiwiteite tydens die Tweede Wêreldoorlog. Hierdie manier van waarneem vind aansluiting by die realistiese filmtradisie waarvolgens die kamera-standpunt suggererend is en nie te veel infokus op die onderwerp nie. Provoost (2001) merk op dat geen *inspekteur-Morse-toestande*, waarby die belang van die koerant oorbeklemtoon word, gebruik word nie. Die kyker neem dus feitlike gegewens waar en die belang daarvan word eers later in die verhaal duideliker.

Die klem op *kyk, sien, bepeins* in die roman dui daarop dat 'n mens te alle tye bedag sal wees om dit wat waargeneem word onder 'n vergrootglas te bekyk, en om dit wat waargeneem word, ook te oordink. Dit is juis Lucas se onvermoë om te kan *sien* wat hom in 'n gevaarlike strik laat beland. Die individu, in hierdie geval spesifiek die adolessent, behoort voortdurend op die uitkyk te wees vir strikke en gevare. Hierdie *uitkyk* word deur waardes bepaal en daarom behoort waarnemings ook voortdurend geëvalueer te word.

Wanneer Alex die Arabier in die kroeg toetakel, is die kyker 'n getuie wat die kroeggebeure van buite waarneem. Die kyker weet nie wat gesê word in die kroeg of wat aanleiding gegee het tot die aanranding nie. Die kyker beoordeel slegs op grond van dit wat hy op 'n afstand waarneem, want daar is 'n stilte in die toneel. Waarneming impliseer betrokkenheid of distansiering, en word gevolg deur kritiese denke/evaluering. Die feit dat dit 'n Arabier is wat aangerand word, maak Alex se lewensperspektief duidelik, maar bring die kwessie van multikulturaliteit en rassekonflik onder die loep. Die voortdurende uitbreiding van die globale ekonomie bevorder 'n toename in beweeglikheid en immigrasie. Die ontwikkelde lande bied ook 'n lewenstandaard en sosiale dienste wat ontwikkelende lande nie kan ewenaar nie (Fox-Genovese, 1999:3). Alex en Benoît word verteenwoordigend van 'n groep wat mense van ander rasse en kulture uitbuit en terroriseer om hul eie superioriteit te bewerkstellig. Hulle word die waarnemers, en hul selfvoldane manier van neersien op ander (*gaze*) reduseer ander rasse of kulture tot die waargeneemdes of die minderwaardige *ander* (Fox-Genovese, 1999:5). Botsings ontstaan, wat in sommige gevalle selfs uitloop in geweld, en respek vir die individu word nie voorop gestel nie.

Die objektiewe waarnemingspunt gee met ander woorde inligting omtrent die elemente in die verhaal. Die inligting is gebaseer op die konkreet-waarneembare en inspireer die kyker tot

interpretasie.

- **Die subjektiewe waarneming**

Lucas en sy ma kyk kort na hul aankoms deur die dakvenster van die afgestorwe oupa se kamer. Die kyker sien die twee figure op die tafel staan en kyk dan ook deur die oë van die karakters na die bedrywighede wat buite die klooster aan die gang is. Die implisiete kyker vind dus hier vergestaltung in Lucas en Monique se karakters. Die waarneming is subjektief, omdat die kyker slegs sien wat die karakter sien. Elke keer as Lucas of sy ma deur die dakvenster kyk, vind so 'n subjektiewe waarneming plaas. Die kyker sien byvoorbeeld later deur die oë van Monique hoe voorbereidings getref word vir die gedenkdag van die Jode wat by die klooster geskiet is. Hierdie waarneming dui daarop dat sy weer die gebeure in die gesig moet staar. Die verlede word herhaalde kere opgeroep om haar te herinner aan haar identiteit – die dogter van 'n verraaier. Lucas kyk ook herhaaldelik deur die venster en sien op 'n keer vir Caitlin in een van die kloostervertreke. Lucas se staar ("gaze") dui op nuuskierigheid en begeerte. Die kyk deur die venster aktiveer ook Lucas se introspeksie en soeke na die self. Hy is met ander woorde bereid om te kyk en te ondersoek, en die kyk deur die venster verwys na blootstelling aan 'n vreemde konkrete omgewing, waarin hy ook blootgestel word aan 'n innerlike dimensie wat lei tot insig in sy eie psige.

Tydens hierdie manier van waarneming word die perspektief van die karakter wat waarneem, deur die kyker aangeneem. Die wyse waarop die klooster beloer word deur die dakvenster, is 'n aanduiding van die afstandelikheid wat tussen die klooster en die huis, oftewel die mense van die klooster en die mense van die huis bestaan. Lucas en Monique laat die kyker 'n gedeelte sien (byvoorbeeld die twee vroue wat buite die klooster skarrel) en maak die kyker op hierdie wyse nuuskierig om meer te wete te kom. Daar bestaan 'n bewusmaking van die belangrikheid van dit wat die karakter die kyker laat sien.

Die subjektiewe waarneming van Benoît maak die kyker reeds aan die begin skepties oor sy intensies. Benoît word waargeneem vanuit Soeur se perspektief, waaruit dit duidelik word dat Benoît aan haar bekend is as 'n geslepe en gevaarlike joernalis. Deur hierdie subjektiewe waarneming neem die kyker die perspektief van Soeur aan, sodat Benoît met die eerste blik reeds onder verdenking geplaas word. Die subjektiewe waarneming beklemtoon egter nie slegs die wyse waarop gekyk word nie, maar ook die vermoë om te kan sien. *Kyk/sien* verwys hier ook na *bedagtheid*, om op die uitkyk te wees vir gevare.

As Lucas saam met Alex deur die pistool se visier kyk, is die kyker aanvanklik 'n toeskouer, maar dan beweeg die kamera na dit wat waargeneem word (deur Lucas en Alex se oë).

Hierdie waarneming dui ook op Alex se lewensvisie en is verteenwoordigend van ekstremistiese denke wat 'n "eng kyk" het (soos deur die visier van 'n pistool) en dat hulle denke daarop gemik is om van mense slagoffers te maak soos Lucas 'n slagoffer van hul ideologie word. Verder is hul teiken vreemde rasse en kulture, omdat hulle op grond van verskille diskrimineer. Die ontstellende is egter dat Caitlin, wat in die straat verbyloop, in hulle visier kom.

Subjektiewe waarneming vind ook plaas as Monique na die ou foto's kyk wat sy in die huis ontdek. Op die een foto is 'n man en 'n vrou met 'n dogtertjie op die man se heup. Die ander foto toon 'n ontslape dogtertjie. Die kyker is op hierdie stadium nie bewus wat die betekenis daarvan is en hoe dit by die verhaallyn inskakel nie. Die waarneming deur die karakter se oë is egter 'n aanduiding dat dit 'n belangrike sleutel is in die ontsluiting van die verhaal.

- **Oënskynlike objektiewe waarneming**

Die plattelandse omgewing waarin Lucas hom bevind, word vanuit 'n baie hoë posisie deur die kyker waargeneem, sodat die geboue skaars waargeneem kan word.

Die klooster en die huis word ook waargeneem van bo as dit donker is, sodat slegs die liggies waarneembaar is. Die geboue word net gesuggereer en is nie duidelik waarneembaar nie. Bewegende ligte word gesien, wat op 'n motor dui. Die kyker verkry egter geen inligting omtrent die aanwesigheid van die motor nie. Hy word doelbewus weerhou van die gebeure op die grond, wat 'n onheilspellende effek bewerkstellig. Die vermoede van onheil word bevestig as daar kennis geneem word van 'n inbraak die vorige nag.

Die abstrakte en onduidelike beelde *dwing* die kyker om dit te ontsyfer en behou sodoende die aandag van die kyker. Omdat die beeld nie duidelik waarneembaar is nie, bou dit spanning op by die kyker, want hy word bewus daarvan dat sekere inligting van hom weerhou word. Die oënskynlike objektiewe waarneming is dus ook 'n vervreemdingstegniek.

Wanneer Lucas die eerste keer na Montourin ry, word die dorp van bo gesien. Die oënskynlike objektiewe waarneming is dus nie gerig op besonderhede nie. Hierdie manier van waarneem dui ook op die onsekerheid waarmee Lucas na die wêreld om hom kyk. Hy is op hierdie tydstip nog nie blootgestel aan ervarings nie en is nie in staat om objektief na die wêreld te kyk nie. 'n Objektiewe kyk sou behels dat hy mense en stelsels vanuit verskillende hoeke bekyk, krities beskou en gevolglik 'n standpunt sal formuleer.

Tydens hierdie waarneming is daar 'n eksterne oog (die oog van die kamera) wat sowel die

fokalisasie en die vertelling insluit – ’n soort outeurshandeling van die regisseur. Hierdie manier van waarneming tydens dié toneel is ’n universele kyk op die lewe - die simboliese uitbeelding van onbekende avonture en gevare op die lewenspad. Terwyl Lucas die dorpie binnery, is hy nie bewus van wat op hom wag nie.

Die struktuur van die verhaal word nie slegs bevestig deur die vorme van vertelling nie, maar ook deur die narratiewe elemente en die kykersaktiwiteit. Die narratiewe elemente en aspekte in die film word vervolgens geanaliseer en geïnterpreteer. Die spesifieke filmiese tegnieke (soos bespreek in 2.11) wat die narratiewe elemente en aspekte ’n spesifieke betekenis gee, word deurgaans betrek.

#### **4.4 Narratiewe elemente en aspekte**

Met die oog op ’n vergelyking tussen die roman en die film in die volgende hoofstuk is dit nodig om die filmiese elemente binne ’n narratologiese raamwerk te plaas.

Verskillende aspekte is voortdurend in wisselwerking met mekaar. ’n Lig-skadu kontras kan byvoorbeeld betekenend wees van ’n karakter se fisiese voorkoms, die konkrete en psigologiese ruimte waarin hy hom bevind, die handeling wat hy uitvoer en die tyd waarin dit gebeur.

Die filmiese-tegniese elemente dien dus as vertelstrategieë om die narratiewe elemente in die film in verhaalvorm te giet. In die vertelstrategieë word die temas en motiewe gemanifesteer. Hierdie vertelstrategieë (kamerategieke en klank) het ook ’n bepaalde effek op die kyker.

In die volgende analise word die narratiewe elemente en aspekte bespreek, met inagneming van die semiotiese wyse waarop dit funksioneer, om uiteindelik met ’n bepaalde effek betekenis tot stand te bring.

##### **4.4.1 Karakterisering**

In die roman word die karakters deur woorde gekonstitueer, maar in die film figureer akteurs. Gevolglik is dit nie slegs die regisseur, soos in die geval van die implisiete outeur by die roman, wat die karakterisering bepaal nie, maar ook die (dikwels onbeplande) houding, gebare en gesigsuitdrukking van die akteurs.

Die beelding van die innerlike en die uiterlike van karakters vind plaas deur die gebruik van verskillende filmiese tegnieke. Vervolgens word karakterisering ten opsigte van die vyf

#### 4.4.1.1 Draers van positiewe waardes deur lig en donker beklemtoon

Tydens die bespreking van die wyse waarop lig en donker bydra tot die karakterisering, word die gebruik van skaduwee, lig-skadukontras en die rigting van die lig in ag geneem.

Sagte beligting word gebruik om lig-skadukontraste te skep. Die skadu's ontstaan deur die effeklig (lig van buite) en word genuanseer deur die invullig.

Wanneer Monique aan die begin van die verhaal vir Lucas meedeel dat daar ingebreek is by sy oupa se huis, is sagte beligting met 'n sterk lig-skadu kontras aanwesig op die gesigte van Lucas en Monique. Dit dra by tot die dramatiese effek wat deur die gebeurtenis ontstaan en skep ook die verwagting by die kyker dat verdere dramatiese gebeure gaan volg. Die beligte deel is die dominante deel en vestig sodoende die oog van die kyker op daardie gedeelte (Gianetti, 1999:19). In hierdie geval vertoon die gesigte van Lucas en Monique 'n sterk lig-skadu kontras, wat die kyker se aandag spesifiek rig op die gesigte en veral op die psiges van die karakters.

Sagte beligting vir gesigbeklemtoning word opgemerk waar Monique vir Lucas meedeel dat hulle na sy oupa se huis moet gaan. Die primêre uiterlike-georiënteerde funksie van hierdie tipe beligting is om die gestalte en tekstuur te beklemtoon. Die kontras word verkry deur die gebruik van 'n effeklig. Die invullig word gebruik om die skadu's op te helder of te laat verdwyn. Hierdie tipe beligting word gebruik, sodat die karakters nie meêrens te veel sigbaar is en die kyker sodoende betrokke kan raak nie.

Sagte beligting word tydens die optog gebruik, sodat dit skadu's bewerkstellig. Die skadu's skep 'n spookagtige en onheilspellende omgewing. Nadat Lucas die molotov gegooi het, staan hy by 'n stroom water. Benoît hardloop na Lucas om met hom te praat, terwyl sy skaduwee teen die muur opklim. Die skaduwee maak sy karakter nóg meer bedreigend en spookagtig – Benoît word 'n figuur van wie Lucas nie kan ontsnap nie.

Die gebruik van lig-skadukontraste dra verder ook by tot realisme in die teks, dit vertoon baie teatraal en skep spanning by die kyker (Gianetti, 1999:20). Wanneer Lucas en Benoît in die wapenwinkel in gesprek is, word Benoît se gesig met sagte beligting beklemtoon. Hierdie tegniek skep spanning ten opsigte van Benoît se karakter en die gebeure wat gaan volg.

Dieselfde spanningseffek word opgemerk in die toneel waarin Lucas die duif in die

kloosterkelder doodmaak. Die lig-skadu kontras op Caitlin se gesig en die helder beligting op Lucas se gesig is 'n uitbeelding van kontras tussen die twee karakters. Lucas stel homself bloot en raak betrokke, nie net by die doodmaak van 'n duif nie, maar ook by gewelddadige optrede wat deur Benoît aangeblaas word. Caitlin, daarteenoor, bekyk en bedink 'n saak eers vanuit twee kante (lig-skadu kontras). Sy vind Benoît byvoorbeeld aantreklik, maar sien ook vroeg reeds die gevaar wat in sy charismatiese karakter verskuil is.

Die skerp beligting op Lucas se gesig funksioneer ook as beklemtoningstegniek. Die kyker se aandag word op hom gevestig terwyl hy die duif doodmaak. Dit beklemtoon dat Lucas ten spyte van 'n naïewe, amper onskuldige voorkoms, tóg in staat is tot geweld.

Lucas se psigologiese toestand word deur die donker gesimboliseer, naamlik die onsekerheid en verwardheid in sy gemoed. Hy is oningelig oor die gebeure in die verlede, terwyl Caitlin ingelig is, wat deur die lig gerepresenteer word. Dit dui ook op 'n algemene verwysing na die werklikheid waarin die oningeligte persoon rondtas in die duister en nie keuses en besluite kan maak nie, terwyl ingeligtheid die sleutel tot insig is.

Objekte en figure word uit verskillende rigtings belig om verskillende effekte te verkry. 'n Kombinasie van verskillende beligtingstegnieke word gewoonlik gebruik. In *Falling* word voorlig meestal gebruik, gekombineer met teenlig om figure kontoure te gee en meer los te maak van die agtergrond. Dit kan byvoorbeeld reeds opgemerk word wanneer Monique vir Lucas mededeel dat huile na sy oupa se huis moet gaan (Herbots, 2002).

Bolig word gebruik as Monique vir Lucas die waarheid omtrent sy oupa vertel. Deur middel van hierdie tegniek word die konsentrasie van die kyker verhoog en verdwyn die omgewing. Die intensiteit van die oomblik word dus versterk en die klem val op Lucas en die emosies wat gepaard gaan met die ontstellende inligting wat hy ontvang (Herbots, 2002). Lucas word vir die eerste maal ingelig omtrent sy oupa se verlede. Die beligting van bo beklemtoon Lucas as die sentrale punt. Die inligting oor sy oupa het 'n impak op sy identiteit.

Die genre van die film bepaal ook die beligtingstegnieke wat gebruik word. *Falling* is 'n realistiese drama en daarom word hoë-kontras beligting (sagte beligting) gebruik om die verlangde dramatiese effekte te verkry.

#### **4.4.1.2 Kleur as suggestie van karakters se denke, gevoel en wil**

In hierdie bespreking van kleur word verwys na die temperatuur van kleure, die simboliek daarvan en die psigologiese assosiasies wat gemaak word ten opsigte van karakterisering in

die film.

Benoît is meestal in swart geklee en hy het donker oë en donker hare. Hierdie *donker* voorkoms is baie funksioneel. Dit wek 'n kragtige en aggressiewe indruk en lê nadruk op krag en mag. Simbolies verwys swart verder na die duiwel, die bose en duistere kragte (Cirloit, 1991:57). Benoît lei vir Lucas in versoeking en manipuleer hom met sy retoriek. Voordat Lucas die molotov gooi, probeer hy om hom te distansieer daarvan, maar Benoît mislei hom weer eens deur dit aanloklik te laat lyk – hy oortuig Lucas dat dit opwindend is en dat hy daardeur sy stem sal laat hoor.

Soeur is altyd in swart geklee. Swart simboliseer vanuit die Middeleeuse Christelike kuns berou en boetvaardigheid. Soeur rou oor die dood van die Joodse nonne, maar ook oor Stockx. Soeur en Stockx was sedert hul kinderjare bevriend, maar die verraad van die verstekeling het 'n stilswyende vyandskap tussen hulle gebring. Soeur se swart rok simboliseer ook boetvaardigheid, omdat sy skuldig voel oor die dood van die nonne. Die swart kleed beeld ook haar rou oor die Jode wat gesterf het, uit. Sy het probeer om hul lewens te red deur hul te versteek, maar kon nie daarin slaag nie. Soeur voel daarom dat sy nie bestaansreg het nie, omdat sy ook saam met hulle moes gesterf het (vergelyk 3.3.5).

#### **4.4.1.3 Mise-en-scène: tegniese raamwerke vir karakterisering**

In die bespreking wat volg, word aandag gegee aan die twee basiese elemente wat die rangskikking bepaal, naamlik die area waarin dit gerangskik word en die kragte binne die skerm. Die situering vind plaas met die inagneming van die hoogte en wydte van die skerm (*aspek-ratio*). Verder word spesifieke aspekte rondom die akteurs bespreek.

- **Area**

Die eerste beelde van die film is die gesig van 'n jong meisie wat die hele raam vul en daarna die gesig van 'n jong seun wat ook die hele raam beslaan. Die gesigte vertoon dus onnatuurlik groot en die kyker word bewus van 'n implisiete artikuleerder, wat die status van 'n verteller aanneem. Die vol spasie van die raam skep 'n gevoel van opwinding en afwagting. Die kyker word op hierdie wyse betrek by die intriges wat gaan volg. Die gesigte wat feitlik die hele raam beslaan, is 'n aanduiding daarvan dat die komende gebeure gesentreer is rondom jong mense. Dit is met ander woorde 'n aanduiding van wat die kyker te wagte kan wees. Die musiek in hierdie toneel word harder en vinniger (*crescendo* en *accelerando*) en is 'n aanduiding van die ontwikkeling van die gebeure, omstandighede en atmosfeer na 'n klimakspunt – 'n onafwendbare tragedie. Musiek as beskrywende tegniek van karakterisering

word breedvoeriger bespreek onder die afdeling 4.4.1.6.

Lucas is die hoofkarakter in die film en word meestal in die middel van die raam gefotografeer. Dit is waarneembaar wanneer Lucas aangestap kom na sy oupa se huis, nadat hulle gearriveer het, terwyl hy in die huis rondstap en as hy deur die dakvenster kyk. Die plasing van Lucas in die middel van die raam beklemtoon hom as die spil waarom die gebeure gesentreerd is.

- **Kragte binne die skerm**

Die eerste aspek wat ter sprake is by kragte binne die skerm, is horisontale en vertikale lyne. Die gebruik van horisontale en vertikale lyne skep die volgende betekenis en effekte wat karakterisering betref.

Horisontale lyne beeld verhoudings tussen karakters uit, deurdat die gelykheid tussen karakters uitgebeeld word. Soms kan horisontale lyne die karakters teenoor mekaar plaas, sodat kompetisie tussen die karakters gerepresenteer word. Daar is bykomende faktore, soos beligting, klank en handeling, wat die bepaalde betekenis van karakters in 'n horisontale lyn aandui.

Lucas en sy ma word deurgaans in 'n horisontale lyn geplaas, waarmee rustigheid en kalmte gesuggereer word. Wanneer sy ma sy gesigwond versorg, word sekuriteit en beskerming gesuggereer met die horisontale lyn waarin hulle gefotografeer word.

Lucas en Benoit word horisontaal gefotografeer. Dit dui op hul gelykheid, maar ook op hul kompeterende houdings teenoor mekaar.

Lucas en Caitlin is in 'n horisontale lyn as hulle in gesprek is. Die eerste keer wanneer hulle gesels sedert Lucas se aankoms, word die klem geplaas op albei karakters en albei vul ewe veel spasie in die raam. Hierdie wyse van verfilming demonstreer die toenadering wat hulle tot mekaar soek. Dieselfde wyse van verfilming word gesien wanneer hulle op die trappe voor die nagklub sit.

Die kyker word nie in *Falling* gemanipuleer met plasing van die karakters nie. Horisontale verfilming, wat beskou kan word as 'n groter mate van objektiewe aanbod, word gebruik sodat die kyker sy eie opinies kan vorm rondom 'n bepaalde karakter kan vorm. Op hierdie wyse word inligting nie meteens gegee nie, maar kom interpretasie stelselmatig in die bewussyn van die kyker tot stand.

Die talle vensters (met vertikale en horisontale lyne) van die dansvertrek kan simbolies wees van die uitkyk of perspektief op die wêreld. Omdat die vertrek baie vensters het, kan dit moontlik dui op 'n breë lewensvisie. Caitlin neem soveel moontlik waar, oordink en evalueer dit en neem standpunt daaroor in. Sy is meer ingelig en haar denke is helderder verlig as dié van heelwat ander karakters. Hierdie breë visie word in kontras geplaas met die enkele dakvenster in die oupa se slaapvertrek. Sy uitsig is beperk en is simbolies van sy eng lewensuitkyk. Waarneming en lewensvisie word dikwels deur die afbakening deur 'n raam aangedui. Die dood van sy dogtertjie het Lucas se oupa gelei tot 'n metaforiese raam waardeur die wêreld gesien word. Omdat baie van die kosvoorrade vir die Jode in die klooster gegee is, terwyl sy dogtertjie dood is as gevolg van wanvoeding, het Lucas se oupa die Jode as die vyand beskou. Die Jode was egter terselfdertyd ook slagoffers van die oorlog. Deur sy wraak en onvermoë om te vergewe, word die Jode vir die oupa soos 'n vyand - hoe daar gekyk word, bepaal wat gesien word.

Die spieël in die dansvertrek weerkaats Caitlin se vertikale gestalte. Sy bekyk haarself terwyl sy dans. Die spieël is funksioneel om te dui op die selfgesentreerheid van die adolessent, die soeke na identiteit, en antwoorde op die vraag *Wie is ek?* Dit is simbolies van voortdurende introspeksie in die mens se denke en daede (die dans van die lewe).

Die magnetisme van die raam is 'n volgende aspek van die kragte binne die skerm, waarvolgens 'n spesifieke betekenis aan karakters toegeken word wanneer hulle naby 'n spesifieke kant van die raam geplaas word.

Nadat Lucas die boom voor die kerk gesaag het, dink hy die volgende dag daaroor na. Sy gesig word in die regterkant van die skerm waargeneem en hierdeur kan onsekerheid en vrees by Lucas bespeur word. Die wyse waarop sy gesig aan die kant van die skerm waargeneem word, is simbolies van Lucas se verstriktheid in Benoît se manipulerende praatjies.

As Benoît vir Lucas 'n pistool gee, is Lucas in die linkerkant van die raam sigbaar, met die loop van die geweer aan die regterkant. Hierdie plasing van Lucas in die kant van die raam dui daarop dat hy as't ware vasgevang word in die greep van Benoît en Alex. Lucas se kwesbaarheid word weer eens beklemtoon en 'n angswekkende gevoel word geskep.

Monique ontdek ou foto's in haar pa se huis. Nadat sy daarna gekyk het, word sy waargeneem in die linkerkant van die raam. Daar word klem gelê op haar ontsteltenis. Haar pa se verlede maak van haar 'n vlugteling en sy word as't ware in die hoek van die raam *vasgedruk* wanneer sy weer spore van haar pa se verlede ontdek.

Plasing aan die kant van die raam simboliseer ook die onbekende. Terwyl Lucas by sy ma inligting probeer kry omtrent die nonne wat geskiet is, is hy in die regterkant van die raam geplaas. Dit dui op sy ongeligheid en onbetrokkenheid by sy oupa se verlede. Die wyse waarop sy ma hom van die waarheid geïsoleer het, word uitgebeeld deur sy eenkantplasing binne die raam.

Nadat Lucas deur Benoît bedrieg is en sy verhouding met Caitlin in gevaar is, huil hy in die maanlig. Hy word waargeneem in die onderste linkerkantse hoek van die raam. Lucas se eensaamheid en berou word hierdeur gesuggereer.

Die maan verskyn in die bokant van die skerm. Objekte wat aan die bokant van die skerm voorkom, het dikwels 'n dominante rol. Dit wil dus voorkom of die maan alle elemente daaronder beheer. Die simboliese konnotasie aan die maan is leiding/kameraadskap. Die maan is nie so hard soos die son nie en is minder krities. Dit word gesien as 'n miljoene jare oue *figuur* wat alles waameem en wysheid verkry het. So word die maan gefotografeer as 'n toeskouer van die pynlike proses waarin Lucas moet leer om standvastigheid te verkry. Die maan suggereer ook selfrefleksie (Cirlot, 1991:216). Wanneer Lucas uiteindelik deur Benoît bedrieg word en eensaam voel, is die maan steeds daar om 'n wakende oog oor hom te hou. Die maan as bewaker dien ook hier as 'n vermaner wat die kyker wil aanmoedig om uit die gebeure met Lucas te leer.

Die laaste aspek waaraan aandag gegee word by die kragte binne die skerm, is die asimmetrie van die skerm.

Voordat Lucas uit die polisiebeampte se motor klim, word hul gesprek waargeneem deur die traliewerk wat die voorste gedeelte van die motor isoleer van die agterste gedeelte. Die diagonale lyne suggereer Lucas se onsekerheid en onkunde. Dit is ook 'n uitbreiding van die motief van gevangenskap: Lucas word 'n gevangene van sy oupa se dade, omdat die mense Lucas voortdurend aan sy oupa se dade in die verlede koppel. Hy word 'n gevangene van Benoît se verleidelende retoriek en hy word ook amper 'n gevangene in die tronk, omdat hy misdade gepleeg het.

Lucas gaan ná Caitlin se ongeluk na die klooster om met Soeur te praat. Haar sittende en sy staande posisie word as 'n diagonale lyn waargeneem. Lucas is aan die bopunt, wat hom in 'n meerderwaardige en dominerende posisie plaas. Hy is hier in 'n meerdere posisie, omdat hy die jarelange stilswye verbreek en Soeur konfronteer met haar onvermoë om te vergewe.

- **Akteurs**

Die liggaamsbewegings van die akteur manifesteer dikwels gevoelens en denke van die karakters. Spesifieke gebare, gesigsuitdrukings en houdinge is hier ter sprake.

Die wyse waarop Monique met 'n gestrekte arm en regop hand teen die alarmpistool protesteer en met groot oë daarna staar, is 'n teken van die afgryse waarmee sy vervul is. Dit beklemtoon die destruktiewe uitwerking van vuurwapens, en iemand wat dit in besit het, verkeer in 'n riskante posisie, omdat hy dit sal kán of wil gebruik.

Monique se frustrasie word aan die einde van die film uitgebeeld deurdat sy die tafel waarop haar pa gestaan het, in stukke kap. Op hierdie wyse doen sy ook afstand van die omgewing en die verlede.

Caitlin se simboliese dansbewegings is beskrywend van die herhaalde val en opstaan in die lewe van elke mens. *Val en opstaan* is ook 'n herhalende proses in elke mense se lewe – die vermoë om negatiewe ervarings te bowe te kom. Nadat sy geval het, strek sy altyd weer na bo soos sy aanvanklik byna in Benoît se valkuil beland, maar weer ontsnap deur haar insig in sy ware karakter. Die val en opstaan is ook 'n verwysing na die Jode (soos Caitlin en haar ma) wat ná die ontberinge en vernedering tydens die Tweede Wêreldoorlog weer opgestaan het en hulself na bo gestrek het om hul identiteit behoue te laat bly. Caitlin se dans is soos 'n refrein in die teks wat telkens 'n herinnering aan die komende tragedie is. Caitlin se motor *val* tydens die ongeluk en sy bly lê tot aan die einde van die verhaal. Dit blyk dus dat opstaan meestal 'n moeisame en tydsame proses is – 'n proses van besinning, aanvaarding en aanpassing.

Na afloop van die ongeluk probeer Lucas vir Benoît by sy huis besoek. Benoît weier egter om hom te woord te staan, maar wanneer hy later sy verskyning maak, is daar 'n oomblik waarin hy en Lucas met versterkte gesigte na mekaar kyk. Benoît se oë weerspieël verraad en gewetenloosheid, terwyl Lucas se oë woede weerspieël. Uiteindelik het Lucas tot insig gekom, hy ontdek dat Benoît se karakter op 'n totaal uiteenlopende wyse van syne verskil.

Die kostuums van die karakters is beeldend van hul karaktereenskappe. Lucas en Caitlin dra modieuse tienerdrag - kenmerkend van die vroeë negentigerjare, naamlik uitklokbroeke en kort, styfpassende truië. Modieuse kleredrag dui op eksperimentering en verandering. Die feit dat Lucas modieuse klere dra, is ook 'n bewys dat hy 'n navorger is, soos hy later ook vir Benoît navolg. Hy het nog nie sy eie individualistiese styl en denke nie.

Tydens die analise van die vorige hoofstuk is verwys na die simboliese verwysings van die kostuums van Benoît en Soeur, daar word dus nie weer hier daarop ingegaan nie (vergelyk 4.4.1.2).

Lucas en Caitlin is ongeveer negentien jaar oud in die film. Die feit dat Caitlin by 'n spesifieke dansskool toelating kry wil, kan moontlik beteken dat hulle in hulle laaste skooljaar is. Dié ouderdom impliseer dat daar romantiese oomblikke in die film is en selfs 'n toneel waarin hulle mekaar soen. Die romanse intensiveer die verhouding tussen Caitlin en Lucas, en die tragiese einde laat die Romeo en Juliet-motief weer sterk na vore kom. Herbots verduidelik (tydens 'n onderhoud met Beck, 2001) dat Lucas ongeveer negentien is in die film, sodat hy selfstandige besluite kan neem. 'n Vriendskap tussen 'n veertienjarige Lucas en Benoît sou ook vreemd wees, omdat Benoît veel ouer as hy is. In die roman is dit geloofwaardig, maar in die film word die gesigte van die akteurs waargeneem en bring dit die geloofwaardigheid van gebeure in gedrang. 'n Verdere moontlike rede vir die ouer hoofkarakters in die film is die geslaagdheid van die film by 'n groter kykerspubliek.

Die rolverdeling is 'n kuns op sigself en vereis 'n sensitiewe ingesteldheid teenoor die karaktertipe. Die karakters in *Falling* is goedgekose akteurs, omdat die akteurs se fisiese voorkoms en houding by die tipe rolle pas wat hulle vertolk. Lucas (Lee Williams) het 'n kinderlike, engelagtige gesig. Sy fisiese voorkoms, wat onskuld uitstraal, ironiseer sy karakter omdat hy dwaas en naïef optree. Lucas is met ander woorde nie 'n getipeerde karakter nie en maak die kyker bewus van die kwesbaarheid van alle adolessente. Lucas is lank en skraal gebou, terwyl Benoît 'n sterker geboude postuur het. Die kontras ten opsigte van hul fisiese voorkoms is ook beduidend van die kontrasterende psilogiese vlakke waarop hulle funksioneer. Lucas is onseker en maklik beïnvloedbaar, terwyl Benoît selfversekerd en doelgerig is, en 'n sterk, manipulerende persoonlikheid het. Benoît kom as 'n leier voor (alhoewel hy 'n negatiewe leier is), terwyl Lucas 'n navorger is van Benoît se ekstreme denke en dade.

Benoît het die voorkoms van 'n revolusionêr – 'n amper bleek gelaatskleur met donker oë en hare. Sy aantrekklike voorkoms verleen aan hom 'n charismatiese persoonlikheid.<sup>7</sup> Sy bleek gelaatskleur teenoor sy donker hare en oë dui op die intensiteit en selfversekerdheid waarmee hy handelinge uitvoer en ander karakters benader. Die donker klere wat hy meestal dra, word gekoppel aan die geheimsinnigheid en duister motiewe wat in sy karakter

---

<sup>7</sup> Behalwe dat die term karakter in die roman en die film van toepassing is, kan daar ook 'n ander gebruik van die term wees: in die psilogie verwys karakter na die morele eienskappe van die mens ter sprake in onder andere sy interpersoonlike verhoudinge.

geleë is. Benoît se aantreklike voorkoms is dus misleidend ten opsigte van sy denke en optredes.

#### 4.4.1.4 Hoof- en newekarakters gerepresenteer deur diepte en volume

Karakters word op 'n effektiewe wyse uitgebeeld deur die diepte en volume van die karakter met betrekking tot die kamera. Vervolgens word karakterisering bespreek ten opsigte van kamerahoeke en kameraskote.

- **Kamerahoeke**

Wanneer Lucas vir die eerste keer dorp toe ry saam met die polisiebeampte (wat hom 'n saamrygeleentheid aangebied het), word 'n lugskoot gebruik om die toneel vas te vang. Dié skoot word gebruik om plek aan te dui: dit wys op Lucas se toetrede tot 'n nuwe ruimte – nie net geografies nie, maar ook psigologies. Net soos die beeld van die dorp onbekend en onseker is, is Lucas se psige onbekend. Die sigbare motor wat die dorp binne ry, is 'n voortsetting van die reismotief wat 'n aanvang geneem het by die vertrek van Lucas en Monique na haar pa se huis. Hy verken en ontdek nie net 'n nuwe dorp nie, maar ook sy eie identiteit. Net soos die geval met die bogenoemde voorbeeld skep hierdie tegniek vervreemding en maak die kyker juis betrokke en geïntrigeerd.

Kort na hul aankoms kap Lucas die boom voor sy oupa se huis af. 'n Hoëhoekskoot word gebruik om die kragdadigheid van die val-aksie te demonstreer. Lucas se gestalte vertoon klein en kwesbaar aan die onderkant en hiermee word reeds aangedui dat Lucas hom inlaat vir aksies waarvan hy geen ervaring het nie en kansse waag waaraan daar risiko's (in hierdie geval 'n veiligheidsrisiko) verbonde is. Die *kap* kan ook in verband gebring word met ander aksiewoorde wat betrekking het op Lucas, byvoorbeeld *saag* en *gooi*. Die afkap van die boom is met ander woorde ook 'n vooruitwysing na Lucas se betrokkenheid by geweld en spesifiek by die saag van die boom voor die kerk waarin asielsoekers gehuisves word, die gooi van die molotov en die afsaag van Caitlin se voet. Hierdie aksies is impulsief en emosioneel en nie goed deurdag nie. Die gevolge van Lucas se impulsiewe aksies rig 'n appèl op die jong kyker om denke en dade van die self, en ook van ander, voortdurend te evalueer.

Caitlin word met 'n hoëhoekskoot verfilm terwyl sy dans. Nadat sy vir Lucas in die kelder toegesluit het, *slinger* en *val* sy herhaaldelik na die vloer, terwyl sy van bo verfilm word. Die *val*-motief word geaktiveer en op hierdie wyse word Caitlin se weerloosheid uitgebeeld - sy is 'n *slagoffer* van pynlike gebeure uit die verlede (die moorde op die nonne). Die beeld ontstel

die kyker en bring die besef van die traumatiese effek wat geweld op die psige van die mens het.

Benoît en Alex lê op 'n keer besoek by Lucas af om met hom te praat oor hul planne tydens die optog wat gaan plaasvind. Wanneer hulle die stookkamer betree, word Lucas met 'n hoëhoekskoot verfilm. Dit het 'n beklemmende gevoel tot gevolg, omdat Lucas duidelik in 'n bedreigde posisie is. Dit is 'n illustrasie van Lucas se kwesbaarheid en weerloosheid teen Benoît se intimiderende retoriek.

Die verfilming van Lucas op hierdie wyse is 'n aanduiding van Lucas as 'n anti-held. Alhoewel die gebeure rondom hom gesentreer word, word sy kwesbaarheid en jeugdige naïwiteit beklemtoon.

Lucas en Caitlin word met 'n sigvlakskoot verfilm wanneer hulle die eerste keer sedert hul aankoms met mekaar gesels. Die kyker word nie blootgestel aan ekstreme hoeke hier nie en word die geleentheid gegun om sy eie opinie aangaande die karakters te vorm. Dit skep ook 'n gevoel van balans en rustigheid, asook gelykheid.

Sigvlakskote kom ook voor tydens Lucas en Benoît se gesprekke, byvoorbeeld in die wapenwinkel. Die twee figure word met ander woorde op dieselfde vlak voorgestel, Lucas is onder die indruk dat Benoît sy vriend is en nie sy manipuleerder nie. Die kyker kan aanvanklik dus mislei word deur hierdie manier waarop Lucas en Benoît saam verfilm word. Later word dit egter uit Benoît se optrede duidelik dat hy nie Lucas se ware vriend en kameraad is nie. Die tegniek word gebruik om die kyker nie onmiddellike vooroordele te gee nie, maar deur 'n proses van afleidings en gevoltrekkings 'n deurdagte standpunt ten opsigte van Benoît en Lucas se verhouding aan die einde te formuleer.

Lucas en sy ma word met skouerskote verfilm wat verband hou met Lucas se onafhanklikheid. Hy beweeg rond op 'n selfstandige wyse. Monique beheer ook nie vir Lucas en sy bewegings op 'n diktatoriale wyse nie, maar gee hom liefdevolle ondersteuning. Dit word veral gesien in die wyse waarop sy Lucas versorg nadat hy aangerand is. Sy moedig hom aan om altyd na haar te kom as sy bron van sekuriteit.

Wanneer Lucas skuiling en afsondering soek nadat hy die molotov gegooi het, kom Benoît aangehardloop en praat met Lucas van die brug af. 'n Laehoekskoot word gebruik om Benoît se dominerende en intimidasie aan te toon. Hier word hy besonder dreigend en gevaarlik uitgebeeld, omdat hy Caitlin as sy vyand sien. Lucas is verstrik in Benoît se web van politieke ideologieë. Op hierdie wyse ontstaan daar vrees by Lucas, maar ook by die kyker.

Na die ongeluk doen Lucas introspeksie; hy besef dat sy gedrag nie ooreenstem met die waardestelsel wat neergelê word deur die samelewing nie. Sy deelname aan geweld is nie geregverdig nie en het hom en die mense om hom benadeel. Sy assosiasie met regse ekstremistiese denke impliseer op ironiese wyse dat sy geliefde sy vyand is. Hierdie gekompliseerde proses van selfondersoek en selfevaluering word gerepresenteer deur Lucas wat huilend in die maanlig sit. Die maan se wakende teenwoordigheid word aangedui met 'n laehoekskoot van die maan. Die simboliese konnotasie van toesighouer en wysheid wek ontsag by die kyker en verdring die gevoel van verlatenheid.

- **Kameraskote**

In hierdie uiteensetting word die verskillende tipes kameraskote bespreek, asook die wyse waarop dit die groottes van die objekte binne die skerm bepaal. Terselfdertyd word die psigologiese uitwerkings van die verskillende tipes kameraskote bespreek.

Die mediums-koot is byvoorbeeld opmerklik wanneer Lucas en Caitlin die eerste keer in die motor met mekaar in gesprek is. Tydens 'n neutrale toneel word spanning grotendeels uitgeskakel, sodat die kyker op die dialoog kan konsentreer. Sodoende word die kyker die geleentheid gegun om belangrike inligting te absorbeer. Die karakters en hul gedrag is sentraal en daarom word mediums-kote dikwels gebruik om betrokke te raak by 'n bepaalde karakter se denke en emosies.

Nadat Lucas die molotov gegooi het, hardloop hy na 'n stroompie. Lucas word met 'n verskoot waargeneem terwyl hy sy hande in die stroompie was. Hierdie gebeurtenis herinner die kyker (afhangende van sy verwagtingshorison) aan die Bybelse verwysing na Pilatus wat nie 'n besluit oor Jesus se lot wou neem nie en as teken daarvan sy hande in onskuld gewas het. Lucas wil homself dus distansieer van die skade wat hy aangerig het met die ontploffing van die molotov. As hy sy hande was, wil hy sy skuld probeer afwas ('n simboliese handeling van iets wat hy probeer doen), omdat hy nie meer deel wil wees van Benoît se bedrywigheid nie.

'n Volgende teken wat dui op die weersin wat Lucas in Benoît het, is die manier waarop Lucas die telefoon van hom weg gooi wanneer Benoît hom ná Caitlin se ongeluk bel. 'n Mediums-koot word gebruik en terselfdertyd word uitgezoem sodat 'n groter konkrete afstand tussen Lucas en die kyker ontstaan, maar juis met die effek dat dit Lucas en die kyker nader aan mekaar bring ten opsigte van die kyker se goedkeuring van en identifisering met Lucas se nuwe insigte. Hierdie toenemende afstand dui daarop dat Lucas nie meer betrokke wil wees by Benoît se destruktiewe denkwyses nie en dat hy nie meer sy vriend wil wees nie.

In die psigologie is ook vasgestel dat 'n persoon oor die algemeen positiewer (meer bevoeg, intelligenter, meer simpatiek) beoordeel word wanneer 'n nabyskoot van sy gesig waargeneem word as wanneer dit met 'n langskoot waargeneem word (Bekaert, 2000:29). Lucas en Monique kyk deur die dakvenster na die klooster-erf. Die nabyskoot hiervan is 'n aanduiding van die intensiteit van hierdie handeling. 'n Nabyskoot beklemtoon die gesigsuitdrukking, en die kyker gaan homself afvra waaraan die karakter dink en wat die objek van sy kyk is (Bekaert, 2000:32). Die gedagte van die karakter is belangrik vir die intrige. Die eliminerings van die omringende ruimte open die weg na die psige van die karakter deurdat die kyker self 'n soort imaginêre ruimte rondom die karakter tot stand bring (Bekaert, 2000:33).

Elke keer wanneer Lucas deur die dakvenster kyk, word hy van naby verfilm. Erotiek lê opgesluit in Lucas se nuuskierige kyk na Caitlin in die klooster. Lucas loer vanuit 'n onopgemerkte posisie na Caitlin en sy oefen 'n sterk fisiese en psigologiese aantrekkingskrag op hom uit. Die kyker kan ook aflei dat hy verderaan in die film romantiese elemente te wagte kan wees.

Gedurende Benoît se eerste ontmoeting met Lucas en sy ma word hulle van naby waargeneem. Die gesprek handel oor die kwessie van veiligheid en Monique se gesigsuitdrukking weerspieël bekommernis en ontsteltenis. Die nabyskoot beklemtoon die houding van die karakters oor die heersende situasie. Die toename aan misdaad in die omgewing stem hulle tot onrus.

Caitlin se gesprek met haar ma oor die oorlogsgebeure word van naby verfilm. Die gesprek handel oor intense emosionele kwessies. Caitlin se ontsteltenis oor Lucas se onkunde word uitgebeeld en skep 'n meeleving van die kyker by die omstandighede. Die gebeure tydens die Tweede Wêreldoorlog kom ter sprake en Caitlin se perspektief op oorlog word aan die kyker oorgedra. Die oorlog het haar en haar ma se lewens ontstig. Hulle word geëtiketteer as Jode en beleef rassime op talle plekke deur die verwerping en diskriminering deur ander nasionaliteite. Hierdie nabyskoot laat nie slegs die kyker toe om belangrike inligting te ontvang nie, maar manifesteer ook die perspektiewe van Caitlin oor oorlog en geweld.

Die gesprek tussen Monique en Ruth word geïntensiveer deur die nabyskoot. Emosies word in hul gesigte weerspieël en die dilemma waarmee Monique worstel, word ook hierin uitgebeeld: Lucas se goeie herinneringe aan sy oupa sal vernietig word as sy hom vertel van sy oupa se verlede. Indien sy hom nie vertel nie, word die waarheid van hom weerhou.

Lucas en Caitlin word van naby verfilm by haar siekbed. Dit is 'n emosioneel gelade oomblik,

omdat Lucas en Caitlin albei huil. Lucas is spyt oor die keuses wat hy uitgeoefen het. Hy het gekies om Benoît se opdragte uit te voer, en hy het gekies om Caitlin se voet af te saag, sonder dat hy die ysterstang probeer oplig het. Dit is egter ook die oomblik waarin verandering in Lucas se karakter opgemerk word. As Caitlin hom vra waarom hy die molotov gegooi het, antwoord hy aanvanklik dat hy nie weet nie, maar dan erken Lucas dat hy wou ervaar hoe dit voel om dit te doen. Die nabyskoot lei die kyker in Lucas se psige in: hy is in staat om kritiese selfevaluering te doen en besef dat sy eksperimentering hom duur te staan gekom het. Dit is ironies dat die kyker simpatie het met Lucas, omdat hy daade verlig uit naïwiteit en oningeligtheid, alhoewel die adolessent moontlik juis vanuit 'n gevoel van herkenning van soortgelyke ervarings in sy eie lewe, met Lucas sal simpatie hê. Dieselfde ironie ontstaan met betrekking tot Caitlin. Haar ongenaakbare optrede teenoor Lucas in die kelder laat haar as 'n ongevoelige karakter voorkom en sy wek moontlik min of geen simpatie by sekere kykers. Sommige kykers sal egter met Caitlin identifiseer omdat hulle in soortgelyke situasies van verontregting en onwetendheid was. Wanneer Caitlin egter na die ongeluk in fisiese en emosionele pyn is, het die kyker ook baie simpatie met haar.

Hierdie ironie kom deurgaans in die verhaal voor en die gevolg is dat daar nie 'n ideale rolmodel in die verhaal is nie. Lucas en Caitlin beeld albei die mens as kwesbare wese uit en op hierdie wyse identifiseer die jong kyker met die probleme van die karakters. Die oomblik as die kyker hom probeer verplaas in die skoene van die karakter, het die kyker nie meer 'n egoïstiese houding nie (Kluten, 1995:69). Die nabyskoot bewerkstellig dan die simpatie vir Lucas en Caitlin, omdat hul vriendskap negatief beïnvloed word deur hul verlede en waaroor hulle as't ware nie beheer het nie.

Tydens die nabyskoot word die kyker doelbewus betrokke gemaak by die emosies en denke van die karakter. Die kyker identifiseer sodoende met die karakter, en sodra identifisering plaasvind, word die kyker deel van die intriges, wat hom inspireer om hipoteties te formuleer, te redeneer en te evalueer.

Die gevolgtrekking waartoe die kyker in die film kom omtrent skuld en vergiffenis, lê opgesluit in die gesprek tussen Lucas en Monique, waargeneem deur 'n nabyskoot. Aan die einde van die verhaal meen Lucas dat sekere dinge onvergeeflik is. Volgens Monique sal daar dan geen hoop wees nie. 'n Sentrale tema is vervat in hierdie opmerking, wat deur musiek in die agtergrond beklemtoon word. Die film rig hier 'n appél op die kyker: Sonder vergiffenis sal die wêreld hopeloos en 'n nimmereindigende kringloop van wraak en geweld wees.

'n Opvallende voorbeeld van 'n groot nabyskoot is die waarneming van Lucas se gesig nadat Alex die vorige aand die jong Arabier aangerand het. Tydens hierdie tipe skoot word 'n baie

sterk appèl tot die kyker gerig om betrokke te raak by die gedagtes van die karakter. Aangesien die oë representatief is van die psige, word veral gefokus op die oë. Die kyker kan aflei dat Lucas nadink oor die gebeure van die vorige aand, en die staar in die verte dui op sy onsekerheid. Lucas analiseer wat hy die vorige aand waargeneem het en vra homself af of dit ooreenstem met sy waardestelsel en of hy hom daarmee wil assosieer.

Dikwels plaas die sporskoot figure en objekte dig teen mekaar wat die hele skerm in beslag neem. Die moment waarop Lucas en die polisiebeampte Montourin inry, is 'n voorbeeld van 'n sporskoot (Herbots, 2002). Lucas word hierdeur verblind met 'n nuwe ruimte, nie slegs geografies nie, maar ook psigologies.

Nadat Lucas die molotov gegooi het, staan hy op sy knieë en huil. 'n Knik word gebruik en die kyker se oog word opwaarts gerig, vanuit die knielende posisie waarin Lucas is (Herbots, 2002). Die maan as simboliese bewaker en begeleier kyk neer op Lucas. Die maan word ook met passiwiteit geassosieer, omdat die maan se lig van die son afkomstig is (Cirlot, 1971:216). Lucas kan in hierdie verband dus gesien word as 'n passiewe karakter, omdat hy na Benoît opsien. Hy het passiewe denke, omdat hy nie Benoît se retoriek bevaagteken en beredeneer nie. Lucas se karakter kan met die maan vergelyk word, omdat hy "sagte" eienskappe het, terwyl Benoît sterker en meer selfversekerd is. Die maan is ook simbolies van die reflekerende karakter, soos die selfrefleksie van Lucas as hy sit en huil. Dit is 'n moment waarin Lucas beseft dat hy 'n groot fout begaan het.

#### **4.4.1.5 Die omkeer/ontwrigting van karakters se lewens deur meganiese distorsie van beweging**

Die meganiese distorsie kan representatief wees van die omkeer of ontwrigting in karakters se lewens. Vervolgens word aangedui hoe tegnieke soos vinnige beweging, stadige beweging en vriesraam omkeer of ontwrigting in karakters se lewens uitbeeld. Die bepaalde tegnieke word geïnterpreteer om die betekenis en effek daarvan te belig.

Die klimaks in die verhaal word geïntensiveer deur die gebruik van stadige beweging. Lucas hardloop in stadige beweging na die rollende motor en hierdie gebeurtenis dui dan ook op die wending in die verhaal op hierdie punt. Die stadige beweging dui verder op die tragedie en intensiveer Lucas se emosionele voorbereiding vir dit wat hy moet sien.

Die moment waarop Lucas die molotov by die venster ingooi, word vasgevang deur die tegniek van vriesraam, en dit vestig dadelik die klem op die handeling. Die tyd van die "werklikheid" kom tot stilstand. Die kyker se aandag word op Lucas gevestig. Die stilstaande

beeld is ook 'n teken van die finaliteit van die daad, dit is uitgevoer en is onherroeplik.

#### 4.4.1.6 Klank as karakteriseringstegniek

Die klankbaan van die film, wat bestaan uit die dialoog, die byklanke en die musiek, vervul 'n belangrike funksie ten opsigte van karakterisering.

- **Klanke en geluide**

Lucas soek ontvlugting nadat hy die molotov gegooi het en gaan na 'n stroompie. Die rustige kabbeling van die water het 'n kalmerende effek en Lucas probeer (moontlik onbewustelik) om homself te distansieer en te reinig van sy misdaad (gesimboliseer in die handeling waarin hy sy hande was).

Die geluid van lopende water word in die agtergrond gehoor wanneer Lucas en Caitlin mekaar soen. Dit skep rustigheid en dra by tot 'n romantiese atmosfeer.

Lucas bekijk 'n insek en word terselfdertyd omring deur stilte. Die stilte duur 'n ruk en dan slaan hy die insek eensklaps dood met 'n kragtige slag. Die stilte duur voort en word skielik opgehef deur Caitlin se stem wat sê: "Moordenaar". Lucas skrik aanvanklik, omdat hy dink sy is bewus van sy betrokkenheid by die ontploffing. Die stilte word hier effektief gebruik om betekenis te genereer. Die stilte in hierdie toneel is ook metafories van die stilte waarin Lucas as marionet van Benoît optree. Lucas beredeneer nie die ekstreme opvattinge met sy ma of Caitlin nie. Die onreg word dus in stilte gepleeg, maar uiteindelik word die stilte verbreek as Lucas deur die polisie ondervra word. As Caitlin vir Lucas konfronteer oor die gerugte, verbreek Lucas self die stilte deur die waarheid te vertel. Die stilte dui ook op Lucas se onvermoë of onwilligheid om hom oor ekstremistiese denke uit te spreek.

Die verwysing na Lucas as 'n "moordenaar" is ironies, omdat hy die insek doodmaak. Alhoewel hy huiwerig is om die insek dood te maak, pleeg hy dae wat mense se dood kan veroorsaak. Daar is talle ander suggesties in die film dat Lucas moontlik 'n moordenaar is, byvoorbeeld die doodmaak van die duif en die haas wat hy tydens die jagtog skiet. Daar is ook indirekte suggesties, soos die boom wat hy in die helfte saag en die molotov wat hy gooi. Met hierdie dae wil immers gesuggereer word dat geweld gebruik word en verder gebruik sal word om immigrante te verdryf. Daar is wel ook 'n suggestie dat Lucas 'n naïewe en onskuldige jongmens is wat net avontuur soek en aangetrokke voel tot kragdadigheid. Die suggestie van boosheid is 'n ondertoon wat juis so sterk word, omdat dit so naby aan die normale reaksies is.

As Lucas 'n moordenaar genoem word, word hy ook in verband gebring met die karakter van sy oupa. Lucas word dus weer eens verbind met die daed van sy oupa. Alhoewel Lucas nie doelbewus 'n moordenaar is of wil wees nie, beskou Caitlin en die publiek wat TV kyk en koerante lees hom as iemand wat ander mense se lewens bedreig.

- **Musiek**

Volgens Herbots (soos aangehaal deur Platevoet, 2001:3) sluit die musiek aan by die leefwêreld van Lucas en word die kontras tussen die groot stad en die platteland met die musiek van *Praga Khan* beklemtoon. Dié musiek het afwisselende ritmes en hou verband met die ontwikkelingsproses van 'n eie identiteit, wat dikwels gekenmerk word deur onsekerheid. Die musiek is modern en die elektroniese instrumente dra by tot die idee dat dit musiek van die hede is. Die vinnige, eentonige ritmes wat tydens die danstonele gehoor kan word, voer die danser mee op 'n byna hipnotiserende wyse. Hierdie tipe musiek word geassosieer met primitiewe gedrag, omdat die danser hom laat meesleur en op die ritme van die musiek reageer. Wanneer die film begin, is daar byvoorbeeld 'n bakteiery in die dansklub, wat indirek 'n gevolg van die harde, polsende ritmes is.

Die musiek is dus besonder funksioneel, omdat dit byval vind by die jong kyker. Lucas word in die verhaal aangedryf deur sy soeke na identiteit en in die proses word hy ook voortgestu deur Benoît se ideologiese retoriek. Die musiek word ook in verband gebring met die stedelike leefwêreld van Lucas. Die meesleurende ritmes van die musiek pas by Lucas se leefwêreld, omdat hy deur die skynbare opwinding saam met Benoît meegesleur word. Lucas dans na Benoît se pype ('n idioom wat ook in Nederlands bekend is, waarin *pype* verwys na 'n groep musiekinstrumente) wanneer hy die boom voor die kerk saag en die molotov gooi.

Die musiek wat gehoor word tydens die aanvang van die film, het 'n vinnige tempo en die woorde wat rym ("move" en "groove") dui op tipiese jongmenstaal. Die musiek is dus opgewek en speels en suggereer Lucas se lewe van avontuurlustigheid en 'n byna kommerloosheid. Hierdie musiek skep gevolglik 'n kontras met die musiek in die res van die film, omdat die melodieë, ritmes en lirieke meer gekompliseerd raak namate Lucas keuses en besluite moet neem. Die musiek suggereer dus ook die komplekse karakter van die adolescent, en die ritmes en melodieë is onvoorspelbaar. Dit hou met ander woorde verband met Lucas se impulsiewe optredes.

Wanneer Lucas by die motor se venster uitkyk, terwyl hy Montourin vir die eerste keer tydens sy besoek binnery, word die toneel begelei deur dramatiese musiek. Dit is 'n verdere

voorspelling van die bedreigings wat hy daar gaan aantref en die uitwerking wat dit op sy karakter sal hê. Die stadige, ritmiese basklanke van die tromme skep 'n gevoel van misterie en is onheilspellend.

Die musiek wat gehoor word terwyl Caitlin dans, suggereer haar gedagtes en emosies. Caitlin lig vir Lucas in omtrent sy oupa en die gebeure in die verlede. Lucas se onkunde lei tot frustrasie en woede by Caitlin, wat vergestaltung vind in die intense lirieke, melodieë en instrumentasie van haar dansmusiek. Die skril, snydende klanke van die elektriese kitaar styg bo die ander instrumente uit en suggereer die innerlike pyn van die oorlogsgebeure wat deur Caitlin "sny".

Nadat Caitlin uitgevind het dat Lucas nie bewus is van sy oupa se verlede nie, dans sy sonder musiek en slegs haar asemhaling word gehoor. Dit is die manifestering van 'n soort geestelike ruimte waarin Caitlin beweeg. Sy is ontsteld oor Lucas se onkunde en verbitterd oor die jarelange herinneringe aan die verlede wat sy met haar saamdra.

Lucas se onnugtering en verwardheid word gesuggereer deur die dissonante musiek wat gehoor word wanneer die maan op hom neerkyk. Die melodie is melancholies, maar terselfdertyd troostend. Lucas is droefgeestig en spyt oor sy daad, maar die wakende teenwoordigheid van die maan suggereer dat die proses van identiteitsvorming moeisaam is. Die eentonigheid van die musiek hou ook verband met Lucas se passiwiteit, omdat hy nie selfstandig dink nie. Die maan is simbolies van passiwiteit en selfrefleksie (Cirlot, 1991:216). Melodieë met afwisselende ritmes oorheers die visuele en daarom laat die monotone klank die aandag gevestig bly op Lucas se selfrefleksie en selfevaluering. Die monotone klank skep egter ook die gevoel van vrees en Lucas is angsbevange, omdat hy besef hy is in 'n gevaarlike web vasgevang.

Die musiek weerspieël ook die dreunende vrae in Lucas se gedagtes. As hy aan die einde wegry het hy talle vrae wat hy moet oordink: "What am I supposed to do, what am I supposed to feel...in love with you." Lucas se onsekerheid en onvermoë om die regte besluite te neem, bring die figuur van die anti-held ook deur die musiek tot stand.

Die hooftema en newetemas van die verhaal word deur die musiek ondersteun. Die liefdestema word ondersteun deur frases soos "I am falling in love with you". Die ruspose na "falling" lê spesifiek klem op die woord. Hierdeur word aangetoon hoe Lucas moes *val* (maar ook opstaan) in die proses van identiteitsvorming. Die woorde "life will never be the same" dui op wending in Lucas se karakter. Lucas word *gedwing* om weg te gaan, wat die gevolge van sy daad laat duidelik word.

Die tema van *Romeo en Juliet* lê ook opgesluit in die frases "I am falling in love with you" en "Life will never be the same". Lucas en Caitlin is verlief op mekaar, maar weens die skans wat die verlede tussen die twee families gevorm het is hulle moontlik nie vir mekaar bestem nie. Caitlin se dansbewegings word deur die musiek ondersteun om 'n bepaalde betekenis te skep. Sy suggereer 'n omhelsing met haar arms en terselfdertyd word die lirieke "Take me with you" gehoor. Caitlin wil met ander woorde bemin word en ook vir Lucas bemin, maar die verlede het 'n negatiewe uitwerking op hulle vriendskap. Daar is aan die einde van die film egter steeds 'n element van hoop dat hulle later tóg weer by mekaar sal uitkom.

Die ander temas in die verhaal word aan die einde bevraagteken met frases soos "Who am I supposed to blame, why am I supposed to bear all these sins? It doesn't seem fair." Alhoewel Lucas nie self betrokke was by die daad van sy oupa nie, word hy daarmee geassosieer en die mense in die omgewing kan hom nie daarvan isoleer nie.

#### **4.4.2 Gebeure**

##### **4.4.2.1 Innerlike en uiterlike handeling deur lig en donker gerepresenteer**

Die uiterlike en innerlike handeling van karakters word uitgebeeld deur die tegniek van beligting waardeur lig en donker spesifieke betekenis en effek uit die teks genereer. In die bespreking wat volg, word die gebruik van lig en donker ten opsigte van karakterbeelding bespreek, met die klem op die kontraste wat lig en donker teweegbring.

Lucas se handeling vind dikwels in die donker plaas. Hy saag die boom voor die kerk in die donker, hy loop onopgemerk in die optog en hardloop in die donker met die molotov. In 'n figuurlike sin voer hy die handeling uit in die donker, omdat Caitlin en sy ma nie daarvan weet nie. Die simboliese konneksie van die donker met die bose (dit wat onsigbaar is) kom ook hier ter sprake. Sy daad van die "donker" kom uiteindelik aan die lig en in die film word dit letterlik belig deur die molotov se vlam en die ontploffing van die motor. Die ware verskrikking van die "donker" daad blyk dus wanneer dit belig word – dit ontplof as't ware in die lig. Die lig wat simbolies is van waarheid, is dus besonder funksioneel om Lucas se "donker" daad aan die lig te bring.

Deur die oorbeligting van 'n objek vloei die lig oor die hele oppervlak van die beeld. Oorbeligting word gebruik wanneer Lucas die ontploffing van die molotov aanskou. Hierdie moment is later soos 'n nagmerrie in Lucas se herinneringe. Oorbeligting word dikwels gebruik om uiters dramatiese gebeure voor te stel (vergelyk 2.11.1). Oorbeligting word gebruik om Lucas in 'n openbare lig te stel. Hy word deur die polisie ondervra, berigte oor

hom verskyn in die koerant en haal die televisienuus, omdat hy verdink word van betrokkenheid by regse ekstremisme. 'n Verdere effek van oorbeligting is ook die beduidenis van emosionele oorprikkeling. Lucas is meegesleur deur opwinding en word as't ware daardeur aangedryf.

#### **4.4.2.2 Kleurassosiasie en kleursimboliek as gebeurebeeldingstegniek**

Kleure aktiveer bepaalde betekenis in die teks weens die spesifieke assosiasies en simboliek wat aan kleure gekoppel word. Vervolgens word die konvensionele betekenisrelasies van spesifieke kleure in die film bespreek om aan te toon hoe die atmosfeer deur die kleurgebruik geskep word.

Caitlin se rooi motor is funksioneel, omdat rooi 'n warm kleur is en in verband gebring word met verskeie assosiasies. Benoît leen Caitlin se motor wanneer Lucas die boom in die dorp saag. Die rooi motor vertoon dramaties in die donker en dui op die gevaar en geweld wat in die daad opgesluit lê. As die motor vinnig teen die heuwel afgery kom en rol, word dit ook beduidend van gevaar en dood. Dit vind plaas teen die agtergrond van grys reënweer, en sodoende word die kragtigheid en intensiteit van die gebeurtenis verhoog.

Die ontploffing is 'n stroom van oranje lig. Dit suggereer veral hitte en die vernietigende uitwerking van sy daad. Hierdie daad sou lei tot Caitlin se verwerping van Lucas.

Wanneer Lucas na 'n "leë" ruimte staar, word die blou lug as agtergrond waargeneem. Die helder blou lug simboliseer denke (Cirlot, 1991:53) en is dus funksioneel in hierdie toneel, omdat dit die moment is waarop Lucas nadink oor die gebeure van die vorige aand - die saag van die boom voor die kerk en die aanranding van die Arabier in die kroeg.

#### **4.4.2.3 Beklemtoning van figure en objekte in gebeure deur die mise-en-scène**

Die ruimtelike komposisie van figure en objekte binne die skerm bepaal die prominensie daarvan op 'n spesifieke tydstip, tydens 'n spesifieke gebeurtenis. Vervolgens word 'n uiteensetting van die area, die kragte binne die skerm en die akteurs gegee om die betekenis en effek van ruimtelike komposisie aan te dui.

- **Area**

Wanneer die optog plaasvind, word die raam ook gevul met mense se gesigte. Die beweging oor die hoogte en wydte van die skerm oorweldig die kyker en op hierdie manier word die

spanning verhoog.

Wanneer Lucas die kettingsaag gryp om vir Cairlin uit die brandende motor te red, word die kettingsaag buitengewoon groot gefotografeer. Dit vul bykans die hele raam en daarmee word die belangrikheid daarvan beklemtoon. Dit is 'n fokuspunt en trek dadelik die kyker se oog. Dit is 'n manier om te voorspel dat Lucas die kettingsaag gaan gebruik om Caitlin te red. Die kettingsaag word gewoonlik ook geassosieer met grusaamheid (soos dit al 'n stereotipe in gruwelfilms geword het) en skep 'n angswekkende gevoel.

Wanneer Lucas ná die ongeluk met toegedraaide hande by die huis sit, lui die telefoon. Die telefoon vul 'n groot spasie van die raam en vestig dadelik die aandag van die kyker daarop. Dit is 'n aanduiding dat dit 'n ongewenste oproep is.

Die vyandskap tussen Lucas en Benoît word uitgebeeld in die plasing van Lucas in die regterkant van die skerm en die plasing van Benoît in die linkerkant van die skerm. Hierdie kantplasing word opgemerk as Benoît na sy motor stap terwyl Lucas buite sy woning vir hom wag. Deur die tegniek van kruismeng word die nabyskote van Lucas en Benoît afgewissel om die antagonisme tussen die twee karakters te beklemtoon. Die kyker se betrokkenheid neem toe en daar word uit hierdie gebeurtenis afgelei dat Lucas die ware karakter van Benoît leer ken het. Lucas en Benoît word deur die plasings aan die verskillende kante van die afwisselende rame gepolariseer. Benoît kan vergelyk word met 'n negatiewe krag wat op Lucas inwerk. Die moment waarop Lucas en Benoît mekaar stip in die oë kyk, suggereer dat Lucas weerstand teen Benoît se intimidasie bied.

- **Kragte binne die skerm**

Lucas en Alex is in 'n horisontale posisie wanneer hulle met die pistool se loop uitgestrek, al in die rondte beweeg. Die kyker se oog word gelei om saam deur die visier te kyk, wat 'n beangstigende sensasie wek. 'n Sterk horisontale lyn beklemtoon die stabiliteit en akkuraatheid wat vereis word om deur die visier te kyk. Lucas en Alex se draaibeweging met die vuurwapen skep spanning, omdat dit 'n gevoel van onstabieliteit skep en ook omdat Caitlin die teiken in die visier is.

Vertikale lyne word veral opgemerk in Caitlin se danschoreografie. Sy strek dikwels met haar arm na bo. Dit simboliseer die paradoksale belewing van lewe – die belewing van sukses en mislukking. Dit is ook 'n aanduiding van Caitlin se emosies. Nadat sy vir Lucas in die kelder toegesluit het, strek sy intens na bo, maar val dan weer na onder. Die op- en afwaartse bewegings verwys simbolies na die bittersoet ervarings van vriendskappe en verhoudings:

soms verskaf dit groot vreugde, maar soms is daar teleurstelling en konflik. Die beeld van die beseerde duif in die kelder word in die kyker se geheue opgeroep deur Caitlin se dansbewegings: soos die beseerde duif wat nie kan vlieg nie, word Caitlin gekwes deur die liefde, en as die verhouding skeefloop, is dit moeilik om haarself daarvan te bevry.

Die vertikale lyne van die tralies aan die kloosterdeur lei die waarneming van die kyker in 'n op- en afwaartse beweging. Dit is dus obstrukties en veroorsaak afsnyding tussen Lucas en Caitlin. Die tralies word ook simbolies van sy oupa se verlede wat vir Lucas gevange hou.

As Monique die alarmpistool sien, bied sy weerstand deur haar arm uit te strek in 'n skuins afwaartse rigting. Die diagonale lyn van haar arm lei die kyker se oog na die fokuspunt, naamlik die pistool. Sy strek haar hand uit, asof sy die wapen en die konnotasies daaraan wil afstoot. Die uitgestrekte arm en hand is 'n skokreaksie waarin haar weersin in geweld duidelik word. Die kyker vermoed hierdeur dat sy al voorheen daarmee te doen gekry het en dat sy bewus is van die gevaar wat in wapens en geweld skuil.

Terwyl Lucas die boom voor sy oupa se huis afkap, val die boom in 'n skuins rigting, sodat dit 'n diagonale lyn vorm. Diagonale lyne gee 'n dinamiese beeld en berwerkstellig onstabieliteit (Bekaert, 2000:55). Die diagonale lyn illustreer ook die kragtigheid van die vallende boom.

Wanneer Caitlin met haar motor teen die heuwel afry voordat sy vir Lucas oplaai, is 'n kantelende horison sigbaar. Die motor ry afwaarts teen 'n helling en op hierdie wyse word dinamiek beklemtoon, die vryheid waarmee Caitlin as 'n selfstandige individu beweeg. Die skerp afwaartse helling skep ook onsekerheid en spanning, omdat dit 'n gevoel van momentum laat opbou, sodat die kyker vrees dat die motor buite beheer kan raak. Afwaartse beweging word ook gewoonlik in verband gebring met die negatiewe, soos die negatiewe ervaring van die ongeluk en die verlies van haar voet, asook die verlies van haar geliefde.

Tydens die klimakstoneel rol die motor by 'n helling af en die spanning wat by die bogenoemde toneel opgewek is, word op die spits gedryf. Die vinnige afwaartse tolbeweging is onstabiel en is uiters verontrustend. Die motor kom ook tot stilstand in 'n diagonale posisie, wat verdere onrus en verwarring skep. Dit laat allerlei vrae by die kyker ontstaan, soos: Waarom het die motor gerol? Wat is Caitlin se toestand? Hoe gaan Lucas daarop reageer? Hierdie opeenvolging van diagonale lyne dui ook op Lucas se paniek en verwardheid in die krisissituasie.

Nadat Lucas vir Caitlin uit die brandende motor gered het, lê hulle plat teen die helling en daardeur word die gevoel van onrus en onstabieliteit verder uitgebrei. Hierdie diagonale

posisie is metafores 'n uitbeelding van die destabilisering van Lucas en Caitlin se lewens. Na afloop van hierdie gebeurtenis kan Caitlin nie meer dans nie en Lucas word as 'n sondebok deur die media voorgestel.

- **Akteurs**

Tydens die toneel waarin Monique vir Lucas verbied om die saag na Benoît toe te neem, verhoog die stemtoon waarin sy praat, en wanneer Lucas haar ignoreer en wegstap, roep sy hom terug. Lucas se naam word geaksentueer deur die wyse waarop sy ma hom herhaaldelik roep om na haar te luister. Hierdeur word spanning geskep. Monique probeer Lucas weerhou van moontlike gevaar deur die driftige wyse waarop sy praat. Die kyker word ook bewus van die konflik tussen Lucas as laat adolessent en sy ma. Lucas is nie meer so insiklik wat betref sy ma se vermanings en versoeke nie.

Monique druk haar ontevredenheid en ontsteltnis uit oor die alarmpistool in die wyse waarop sy haar stem gebruik. Sy praat vinnig, op 'n hoë toon, met die klem op "take": "Take it back".

Caitlin se woede manifesteer in die skreetoon waarmee sy met Lucas praat as hy in die kelder toegesluit is. Caitlin basuin die waarheid uit terwyl Lucas in 'n donker, toegesluite kelder sit. Caitlin se skreetoon, die donkerte en die gesluite deur skep verwardheid in Lucas se gemoed en hy word 'n gevangene wanneer hy die waarheid hoor. Hy word deel van sy oupa se verlede, omdat die mense in die omgewing bevooroordeeld is teenoor hom en hom in die konteks van sy oupa se daede in die verlede sien.

Lucas se desperate gille tydens die reddingstoneel is uiters spanningsvol. Die kyker ervaar saam met Lucas die magteloosheid en vrees. Dit is ook 'n aanduiding dat Lucas emosioneel reageer en nie rasioneel dink nie. Die dreigende gevaar van die motor wat gaan ontplof, word beklemtoon.

#### **4.4.2.4 Die uitbeelding van gebeure deur kamerahoëke en -skote**

Vervolgens word aangetoon hoe die betrokkenheid van die kyker by gebeure gemanipuleer word deur die afstand en posisie, wat bewerkstellig word deur die posisie van die kamera en die regulering van die kameralense.

Die eerste keer wat Caitlin vir Lucas 'n saamrygeleentheid gee, word 'n toneel gesien waarin 'n rooi motor van die heuwel afwaarts ry. Hierdie toneel word met 'n laehoëkskoot

verfilm waarin die omgewing geminimaliseer en klem gelê die naderende motor gelê word. Die beweging kry meer spoed en skep 'n angswekkende gevoel. Die momentum van die beweging laat die moontlikheid ontstaan dat die motor nie tot stilstand kan kom nie. Die dreigende posisie wat die motor bo die kyker inneem, laat hom onveilig voel. Hierdie tegniek is 'n voorspelling van die klimaks van die verhaal as Caitlin beheer verloor oor die motor en die direk daaropvolgende gebeure.

'n Vinnige swenk word waargeneem wanneer die klimaksgebeurtenis plaasvind. As Lucas na die rollende motor hardloop, word die kamera gekantel, en dus ook die horison, sodat dit lyk asof hy gaan val. Die val-motief word weer gesuggereer en sodoende word spanning geskep. Lucas en Caitlin val letterlik wanneer Lucas vir Caitlin gered het. In 'n figuurlike sin val Lucas, omdat hy nie in staat is om haar te red sonder om haar te skend nie. Caitlin val, omdat sy nie meer kan dans nie. Die ongeluk bring ook hul vriendskap tot 'n val as gevolg van Lucas se dwase, impulsiewe dade. Die diagonale lyn beklemtoon dus die val-motief en destabiliseer en disoriënteer die kyker deurdat hy bewus word van die dreigende tragedie.

Die groot langskoot skep ook dikwels konnotasies. As Lucas platgeslaan lê, word dit waargeneem deur 'n groot langskoot. Die afstand laat Lucas klein en weerloos vertoon en dit is 'n aanduiding van Lucas se verlatenheid. Hy is alleen en die slagoffer van toenemende misdaad in die dorp. Die kamera fokus 'n paar oomblikke op Lucas in hierdie posisie om die kyker tot nadenke te stem aangaande die problematiek van multikulturaliteit en die gepaardgaande konflik. Die rol en die plek van die adolessent kom ook hier ter sprake: geweld kweek geweld en kan nie multikulturele konflikte oplos nie; die uitdaging vir die adolessent van vandag is, soos Fox-Genovese (1999:8) dit stel, om die kulture van ander te respekteer en lojaal te wees teenoor sy eie.

Nadat daar 'n inbraak in die stoorkamer is, word Monique verfilm met 'n langskoot. Sy word waargeneem deur 'n skrefie van die deur, wat dui op die inbraak. Die kyker se aandag word op haar gestalte gevestig, en spesifiek op die geskokte reaksie op haar gesig. Die langskoot bewerkstellig 'n afstand tussen Monique en die skuur, van waar sy waargeneem word. Die afstand is 'n aanduiding van vrees by Monique, omdat sy kwesbaar is vir inbrekers en diewe. Monique en Lucas is met ander woorde ook slagoffers van misdaad, dikwels geplëeg deur immigrante wat nie dieselfde lewenstandaard as die Westeringe kan handhaaf nie, omdat die immigrante nie kwalifikasies of vaardighede het weens hul vorige omstandighede nie. Sulke immigrante word dan dikwels ook 'n swak loon betaal en hulle kan gevolglik nie die hoë lewenskoste haal nie, wat lei tot misdaad. Monique distansieer haar van die inbraaktoneel, maar soos talle Eerstewêreld-inwoners ook van die probleme rondom die onreg wat in sommige Derdewêreld-lande aan die gang is.

’n Neutrale toneel word ook dikwels voor of na ’n spannende toneel geplaas. Lucas en Caitlin sit byvoorbeeld in ’n romantiese toneel onder ’n baadjie in die reën en musiek luister, waargeneem deur ’n mediumskoot. Die kyker vermoed nie dat die klimaks op hierdie toneel gaan volg nie, en sodoende word ’n skokreaksie bewerkstellig as die motor skielik begin rol.

Wanneer Monique na Soeur se boodskap op die bandmasjien luister, word sy van naby gesien. Hierdeur word die kyker dadelik betrokke gemaak by die gebeure. Hierdie handeling is die motivering vir die res van die gebeure wat volg. Lucas en Monique vertrek na Frankryk na aanleiding van Soeur se boodskap.

Tydens Lucas se besoek aan die geweerwinkel wys Alex vir Lucas hoe om ’n vuurwapen te hanteer. Hierdie toneel word van naby verfilm om Lucas en Alex se gesiguitdrukkings te beklemtoon. Lucas se gesig straal van opwinding as Alex saam met Lucas al in die rondte beweeg terwyl hulle deur die visier van die handwapen kyk. Lucas word blootgestel aan ervaringe wat hy nooit voorheen gehad het nie. Hy beseef ook dat ’n vuurwapen met mag geassosieer word, omdat die besit of gebruik daarvan ongewenste persone kan verdryf. Dit is ook die moment waarop Lucas ingetrek word in die kring van regse ekstremisme. Alhoewel opwinding op Lucas se gesig opgemerk word, veroorsaak dit spanning by die kyker, aangesien ’n vuurwapen negatiewe konnotasies soos dood, pyn en magsug oproep.

Caitlin beseer haar enkel en haar voete word met ’n nabyskoot waargeneem om ook spesifieke klem op die linkervoet te lê. Daar is ’n verband om die linker enkel gedraai en die voet kan nie die bewegings behoorlik uitvoer nie. Dit is ironies dat die linkervoet beseer word, omdat dit juis die linkervoet is wat tydens die ongeluk afgesaag word. Die klem op die voet skep ’n bewustheid dat die voet belangrik is om te dans en dat die verlies van haar voet in die ongeluk haar nie slegs skend nie, maar ook haar droom vernietig.

Die klem op die voete is ook metafories van die twee groepe (“ons” en “die ander”) wat met mekaar in konflik is en nie daarin slaag om in harmonie te “dans” nie (Eisma, 1995:1). Die beseerde linkervoet hou semioties verband met die asielsoekers wat “beseer” is deur oorlog en armoede in hul geboortelande en eintlik in ballingskap moet leef (allochtone). Die regtervoet is moontlik ’n verwysing na die Westerlinge wat die asielsoekers moet huisves en nie die teenwoordigheid van vreemde rasse en kulture aanvaar en daarby wil aanpas nie (outochtone). Soos die voete deur oefening die danspassies bemeester, so kan die twee groepe ook verskille en konflik oorbrug deur te “oefen” om die diversiteit van kulture te respekteer en daarby aan te pas.

#### 4.4.2.5 Meganiese distorsie van beweging as dramatiseringstegniek vir klimaksgebeure

In hierdie afdeling word aangetoon dat die meganiese distorsie van beweging die spanning in die film dramaties laat toeneem en 'n spesifieke gevoel en betekenis tot gevolg het.

Wanneer Lucas die kerk met 'n molotov in sy hand nader, word hy in stadige beweging waargeneem. Die toneel word dus vertraag en die tydsduur daarvan is langer as wat dit in werklikheid sou wees. Hierdie tegniek voorspel tragedie en die gepaardgaande geweld in die aksie skep ook 'n paradoksale effek van skoonheid. Lucas dink dat hy 'n "eerbare" daad doen, maar daar lê geen eerbaarheid (skoonheid) in die daad opgesluit nie en dit lei tot negatiewe gevolge in sy lewe. Die vriesraam word ook geassosieer met die dood, omdat alles met die dood tot stilstand kom. Die vriesraam kondig aan dat die ontploffing tot die dood van asielsoekers in die kerk kan lei. Dit is met ander woorde ook 'n uitbeelding van die gevaarlike dryfveer van ideologieë - hulle sal selfs so ver gaan as om dood te maak.

Stadige beweging word verder opgemerk wanneer Lucas na die rollende motor hardloop. Die kyker word bewus van die tragedie wat gaan plaasvind. Die vermoede word bevestig as Lucas Caitlin se voet afsaag om haar te red en sodoende ook haar droom om na 'n dansskool te gaan, vernietig.

Monique word waargeneem van 'n afstand terwyl sy voor die buffet in haar pa se huis staan. Die fokuspunt word gebruik om nader te beweeg sodat die kyker uiteindelik kan sien dat sy 'n vasgebinde rolletjie papiere ontdek. Daar word gefokus op die vergeelde koerant met *Auschwitz* as opskrif van die artikel op die voorblad. Die kyker word dus in die toneel ingedompel en vind dit onvermydelik om kennis te neem van die visuele gegewens. Die tegniek word ook aangewend om spanning en afwagting te skep, aangesien alles nie sigbaar is vir die kyker voordat die fokusbeweging tot stilstand kom nie. Die visuele inligting word dus op 'n subtiele wyse geregleer om spanning te bou en die raaisels in die verhaal stuk vir stuk te ontrafel.

#### 4.4.2.6 Spanning in die gebeurelyn opgebou deur stemgebruik, klanke en musiek

- **Klanke en geluide**

Harde geluide is kragtig, intens en angswekkend. Die geluid van die kettingsaag word telkens in die film gehoor, byvoorbeeld wanneer Lucas die eerste keer die saag uittoets en homself amper beseer, die toneel waarin Lucas die boom voor die kerk saag, en tydens die

reddingstoneel waartydens Lucas Caitlin se voet afsaag. Die harde, skril geluid van die saag is verontrustend en die konnotasie van die geluid met gruwelfilms, bring angstigheid mee.

Die harde houe waarmee Lucas toegetakel word, is ontstellend en dui op die verskynsel van misdaad en geweld. Die misdaad en geweld spruit uit rassekonflik wat in 'n multikulturele omgewing ontstaan. Sekere groepe soos die asielsoekers wat afkomstig is van veral Afrika-lande en die Midde-Ooste word gemarginaliseer, en word steeds beperk tot 'n spesifieke ruimte (die Cercle). Die Arabier wat in die kroeg is, betree dan ook 'n "verbode" ruimte. Die Arabier word aangerand en skree hulpeloos terwyl Lucas en Benoît en die res van die vriendekring toekyk. Die Arabier word met die vuis uit die verbode ruimte verdryf.

Tydens die inbraak by die stoorkamer kan die kyker nie besonderhede waarneem nie en moet staatmaak op die klanke om af te lei wat aan die gebeur is. Die geluid van 'n motor wat vinnig wegjaag, word gehoor, waaruit afgelei kan word dat onheilspellende gebeure plaasvind. Dit skep vrees en spanning, omdat die kyker nie seker is wat gebeur nie.

Die geluide buite die skerm word dikwels gebruik om die kyker se nuuskierigheid te prikkel. Kappeluide word gehoor en word dan op die skerm in aksie gebring as uitgebeeld word hoe Lucas herstelwerk aan die huis doen.

Die dreunende weer terwyl Lucas en Caitlin musiek luister, is 'n vooruitwysing na naderende tragedie. Die toneel waarin Benoît vir Lucas 'n soen op elke wang gee as hy hom tydens die optog ontmoet, is ook 'n voorspelling van tragedie. Die soen is hoorbaar bo die gedruis van stemme in die optog. Hierdie toneel herinner aan die Bybelse teks waarin Judas Iskariot vir Jesus soen om Hom aan die owerheid uit te wys as die skuldige. Benoît soen ook vir Lucas en verloën hom as hy op die televisie verskyn en Lucas as die skuldige uitwys. Lucas se verloëning plaas hom in die kollig as 'n misdadiger en op so 'n wyse eindig die verhouding tussen hom en Caitlin tragies.

Tydens die herdenking van vyf nonne se dood tydens die oorlog word die stemme van die mense gehoor. Die stemme is opgewek en skep 'n atmosfeer van 'n vreugdevolle byeenkoms. Die stemme bring 'n herlewing van mense in die verlede mee: die dood van die nonne sal onthou word deur die herinneringe van die nageslagte. Lucas se oupa en sy betrokkenheid by hulle dood sal dus ook bly voortleef in die bewussyn van nageslagte. Die Joodse fees skep 'n bykomende dimensie in die film, naamlik dat Lucas nog meer uitgeslote voel en met sy betrokkenheid by regse ekstremisme homself later daarvan uitsluit.

Wanneer Alex die Arabier aanrand, kan dit aanvanklik nie gehoor word nie. Die toneel

intensieër en geluide word gehoor, byvoorbeeld bottels wat breek, houe wat val, opgewonde, luidrugtige stemme en desperate hulpkrete. Die toneel is gewelddadig en het 'n ontstellende uitwerking op die kyker. Die hulpkrete van die Arabier het ook 'n ontstellende effek op Lucas; sy ontsteltenis word uitgebeeld as hy in die donker loopgang daaroor sit en nadink.

Die geluid van brekende glas en 'n ontploffing word opgevolg deur 'n stilte. Die molotov veroorsaak 'n harde ontploffing wat 'n skokkende effek tot gevolg het. Dit word opgevolg deur 'n stilte wat dui op 'n kragtige gebeurtenis. Die stilte skep ook spanning, omdat dit 'n tegniek van manipulasie is en die kyker verdere tragedie verwag.

Tydens die klimaks in die verhaal rol die motor waarin Caitlin is teen die heuwel af. Die geluid van krakende metaal is verontrustend en bewerkstellig 'n beangste en gespanne gevoel by die kyker. Die geluid van 'n motor wat beskadig of vernietig word, word in verband gebring met tragedie.

- **Musiek**

Die musiek dra op die volgende wyses by tot die totstandkoming van atmosfeer en betekenis in die film.

Die moderne popmusiek wat tydens die aanvang van die film gehoor word, kondig die genre aan, wat in hierdie geval 'n film is. Dit suggereer ook die stemming van die film as 'n geheel. Die kyker kan reeds uit die musiek aflei dat daar 'n swaar gelade, gespanne stemming in die film gaan heers. Die musiek is ook 'n uitnodiging aan die kyker om deel te neem aan die intriges wat gaan volg soos dit in die lirieke bekend word: "Come on and move with me and do the groove with me."

Vooruitwysings van dramatiese gebeure word verskeie kere aangedui deur die musiek, sonder dat dit bekend gemaak word deur die dramatiese gebeure self. Die oomblik wanneer Lucas en sy ma by sy oupa se huis aankom, word dramatiese musiek gehoor wat 'n aanduiding is van die spannende ervaringe wat Lucas gaan beleef. Die musiek skep die verwagting van dreigende gevaar.

Die moment waarop Benoît vir Lucas 'n regte vuurwapen gee, word gedra deur musiek met 'n vinnige ritme, en hiermee word gevaar aangedui. Dit is 'n voorspelling dat Benoît vir Lucas ook in die toekoms gaan oorreed om waagstukke uit te voer. Die kyker word dus deur die musiek bewus gemaak dat Benoît vir Lucas al meer by geweld betrek en sodoende word

spanning geskep, omdat Lucas nog nie beseft in watter gevaar hy verkeer nie.

Die klimaks word voorspel deur die voorafgaande musiek waarna Lucas en Caitlin luister. Ironie lê opgesluit in die lirieke, omdat dit wat hy vrees (om haar te verloor), juis later gebeur: "Take me with you, I don't want to lose you."

Die musiek skep telkens spanning in die film en ritme word effektief gebruik om dit te intensiveer. Die toneel waarin Alex vir Lucas die vuurwapen laat vashou, word ondersteun deur die sterk ritmiese slaes. Die borsende opwindings wat Lucas ervaar word bekend gemaak, maar skep terselfdertyd vrees by die kyker, omdat dit op gevaar dui.

Sterk spanningsmomente kom deur die musiek tot stand as Lucas die *protesdade* uitvoer, soos die boom wat gesaag word in die stad en die molotov wat hy gooi. Die spanning word verhoog deur die versnellende ritmiese polsing wat klink soos 'n vinnig kloppende hart.

Die intense oomblik van woede en verraad word gemanifesteer in die musiek wat gehoor word tydens die stilswyende oogkontak tussen Lucas en Benoît.

As Caitlin en Lucas voor die dansklub sit, is daar 'n gespanne atmosfeer tussen hulle. Die gespanne atmosfeer word deur die herhalende frases van die musiek gesuggereer. Sodra Caitlin en Lucas mekaar vergewe en opnuut vriende word, het die musiek 'n hoër toon, wat op opgewektheid dui. Die musiek word in hierdie toneel dus funksioneel gebruik om 'n wending in die gebeure aan te dui.

### **4.4.3 Ruimtebeelding**

#### **4.4.3.1 Konkrete en abstrakte ruimtes deur lig en donker uitgebeeld**

Die karakters is draers van positiewe en negatiewe waardes, albei soorte soms in dieselfde karakter wat deur lig en donker beklemtoon word. Vervolgens word daar uitgebrei oor die wyse waarop die karakters waardes representeer deur die wyse waarop lig en donker gebruik word.

As Lucas in sy oupa se huis rondstap, volg sy eie skadu hom teen die muur. Die primêre funksie van 'n verbindende skaduwee is om die basiese strukture en tecture van objekte te kan interpreteer (Zettl, 1998:21). Die skadu's word bewerkstellig deur sterk kontraste. Die beligting is selektief om die agtergrond en 'n gedeelte van die toneel donker te laat vertoon. Hierdie soort beligting skep 'n spesifieke atmosfeer en gevoel – 'n innerlike-georiënteerde

funksie. 'n Gevoel van verlatenheid word geskep, omdat die huis nie meer deur enigiemand bewoon word nie en simboliek van eensaamheid en dood kan ook daaruit bekend gemaak word, aangesien eensaamheid en dood met die donker geassosieer word.

Die sagte beligting skep 'n angswekkende gevoel, omdat die huis geplunder is deur inbrekers. Verder bring dit ook 'n misterieuse gevoel by die kyker tuis. Dit is die aanvang van die verhaal, en die geheimsinnige atmosfeer laat die kyker wonder watter gang die verhaal verder sal neem.

Benoit se huis is op so 'n wyse belig dat skaduwees gevorm word. Dit is duidelik sigbaar as Lucas teen die muur staan en Benoit en Caitlin in die gang af loop. Dié beligtingstegniek skep 'n gevoel van onrustigheid en onheil.

Die realistiese beeld word ook verhoog deur die gebruik van beskikbare natuurlike ligbronne soos sonlig. Op hierdie wyse word 'n dokumentêre beeld aan 'n film gegee, wat dit meer geloofwaardig vir die kyker maak (Gianetti, 1999:20). Vir die binneshuise skote is tipiese realistiese beligtingstegnieke geskep deur die gebruik van 'n sigbare ligbron soos die lamp en die kaggelvuur wat in *Falling* sigbaar is. Die beligting skep ook 'n gevoel van warmte en sekuriteit, 'n plek waar Lucas liefde en geborgenheid ontvang.

Lig en donker het simboliese konnotasies sedert die bestaan van die mens, soos dit ook in die Bybel telkens manifesteer. Konvensioneel suggereer donker onder andere vrees, boosheid en die onbekende. Lig suggereer sekuriteit, reinheid, waarheid en vreugde (Gianetti, 1999:17).

'n Opvallende kontras tussen lig en donker is merkbaar wanneer Caitlin vir Lucas in die kloosterkelder toesluit. Lucas en die venstertrafies vertoon donker in die binnekant teen die helderbeligte buitekant. Die skerp kontras *dwing* die kyker as't ware om hom saam met Lucas te verplaas na die verlede, om te identifiseer met twintig mense in die beknopte ruimte waarin hulle die meeste van die tyd in vrees moes leef. Die donkerte representeer hul gevangenskap binne die kelder, maar ook die gevangenskap in hul nasionaliteit. Omdat hulle Jode is, word teen hulle gediskrimineer. Dit is ook sigbaar in die manier waarop Benoit vir Caitlin verwerp, slegs omdat sy Joods is. Die skerp lig aan die buitekant van die kelder representeer vryheid. Wanneer Lucas in die donker kelder sit, simboliseer dit ook die onbekende verlede van sy oupa en die *bose* daad wat daarmee verband hou.

'n Lig- en donkerkontras kom voor by die helderverligte kroeg en die donker buitekant. Die kroeg is helder verlig en skep 'n gevoel van warmte en veiligheid. Die kroeg is dus metafores

van die aantreklikheid van eerstewêreldlande vir die asielsoekers wat uit die donkerte van armoede en oorlog vlug na die lig van finansiële en fisiese sekuriteit. Die lig simboliseer met ander woorde hoop. Dit is ironies dat die asielsoekers juis vlug van geweld en dan weer slagoffers van geweld word in die plek waar hulle vrede te wagte was. Die Arabier word in die donker "gegooi" en daarmee uit die lig (die Eerstewêreldruimte) verdryf.

Tydens skerp beligting is daar min of geen skadu's nie. Wanneer Lucas en Caitlin in die motor gesien word, is daar skerp beligting. Dit gee 'n helder indruk en skep 'n gevoel van energie en opwinding. Dieselfde tegniek is byvoorbeeld waarneembaar as Lucas en Caitlin saam hout bymekaar maak. As Lucas na die rollende motor hardloop, word skerp beligting gebruik om Lucas se gesigsuitdrukking duidelik sigbaar te maak. Dit het 'n intense meeleving by die kyker tot gevolg. In die polisieostasie is ook nie skadu's sigbaar nie, dit is 'n plek waar die waarheid ontbloot wil word en dit gee 'n koue, kliniese gevoel.

Tydens silhoeët-beligting word volume en tekstuur nie gesien nie, maar slegs kontoere. Beligting vind van agter die objek plaas. 'n Kontras ontstaan deur die donker kontoere teen die beligte agtergrond. Hierdie tipe beligting word opgemerk as die Arabiere in die stegie aankom om vir Lucas by te dam. Dit skep 'n angswekkende en spookagtige atmosfeer, omdat die figure nie duidelik gesien kan word nie. Die Arabiere word ook "donker" voorgestel, omdat hulle gewelddadig is. Dit word duidelik uit die film dat hierdie gewelddadigheid van die Arabiere 'n gevolg is van die diskriminasie en intimidasie deur sommige van die Westerlinge.

Silhoeët-beligting word ook gebruik wanneer Monique die ruimte van die klooster betree. Sy loop stadig, onseker en seruweeagtig. Die klooster is vir haar 'n vreemde ruimte, wat sy nie voorheen binnegegaan het nie. Sy voel ontuis in die klooster, omdat sy nooit daarin verwelkom is nie. Die beligting dra by tot die spanningsvolle atmosfeer as sy die klooster binnedring. Wanneer sy die ruimte van die klooster betree, betree sy ook 'n nuwe psigologiese ruimte waarin sy die "spoke" van die verlede konfronteer. Sy konfronteer haar skuldgevoelens wanneer sy met Soeur gaan praat en breek sodoende die jarelange kommunikasiebuffer wat daar tussen hulle was.

#### **4.4.3.2 Kleur as suggestie van atmosfeer**

Kleur dui nie slegs die konkrete ruimtes aan nie, maar skep ook 'n bepaalde atmosfeer. Die atmosfeer het 'n gevolglike effek op die waarnemer. In die volgende bespreking word aangedui hoe kleure atmosfeer skep en terselfdertyd die gevoelens van die kyker beïnvloed.

Die omgewing rondom die klooster is 'n groen landskap met geel bome. Groen is 'n neutrale kleur, en wanneer Lucas en sy ma net na hul aankoms in die groen landskap stap, word 'n opgewekte, positiewe gevoel geskep. Die aanwesigheid van die geel blare aan die bome bewerkstellig 'n geel-groen beeld, wat verder bydra tot die gevoel van warmte.

Die geel mure in Benoît se huis word egter geassosieer met haat en aggressie. Dit word duidelik dat die huis 'n vergaderplek is vir regse ekstremiste. Daar is telkens 'n toeloop van mense wanneer Lucas Benoît daar besoek en sodoende word 'n gevoel van onrustigheid opgeroep. Eisenstein (1970:109) beskryf helder geel as 'n kleur wat geassosieer word met kontaminasie. Die geel ruimte is in hierdie geval dus suggererend van die besoedelende effek wat Benoît op Lucas en ander mense het deur hulle te manipuleer/vergiftig met regse ekstremistiese denkwyses en die besoedelende effek wat sulke denkwyses op die omgewing het, omdat dit op geweld uitloop.

Verskillende kleure ligte flits by die dansplek in die dorp, wat dui op dinamiek en opwinding. Dit dra veral by tot die romantiese atmosfeer en skep spanning: Aanvanklik wonder die kyker of Lucas en Caitlin kwaai-vriende geword het, maar dan word die geheimsinnigheid rondom hul verhouding onthul deur 'n soen.

Wanneer Lucas vir Caitlin na die ongeluk gaan besoek, lê Caitlin op wit lakens. Haar bleek gesig spreek van fisiese en emosionele pyn. Wit word geassosieer met koudheid en simboliseer dehumanisering en die essensie van die gees (Cirlot, 1991:52). Lucas ontbloot sy siel as hy erken dat hy by ekstremistiese bewegings betrokke was. Caitlin ervaar 'n sielestryd, omdat sy Lucas liefhet, maar sy vind dit moeilik om aan hom te dink as haar held en nie die persoon wat haar geskend het nie. Sy kan ook nie aan hom dink as 'n held nie, omdat hy betrokke was by gewelddadige optredes en mense se lewens bedreig het.

Kleur, soos woorde, kan 'n wye verskeidenheid betekenisse hê, afhangende van die konteks waarin dit gebruik word.

#### **4.4.3.3 Mise-en-scène as tegniese raamwerke vir ruimtebeelding**

Die verhouding van die objekte en figure met die ruimte binne die skerm, word in hierdie afdeling bespreek om aan te toon dat karakters uitgebeeld word ten opsigte van die relasie wat hulle tot 'n spesifieke ruimte het.

- **Area**

’n Deduktiewe visuele benadering word gebruik wanneer Lucas en sy ma by sy oupa se huis aankom. Die omgewing en die gebou word waargeneem, maar skielik word ’n gedetailleerde beeld van die binnekant van die huis gegee. Hierdie benadering word ook gevind wanneer Montourin vir die eerste keer gewys word: ’n Oorsigtelike beeld van feitlik die hele dorpie word gegee en dan word skielik gefokus op die strate, die mense en die geboue (deduktiewe benadering). Hierdie konkrete ruimte waarin die gebeure afspeel, word die topografiese ruimte genoem. Daar word gefokus op die ruimte waar die asielsoekers bly - ’n buurt wat van armoede spreek. Lucas word op hierdie wyse nie slegs blootgestel aan die Arabiere nie, maar ook aan die problematiek aangaande die toestroming deur asielsoekers na Eerstewêreldlande. Die asielsoekers bly egter dikwels arm, omdat hulle as “goedkoop arbeid” gebruik word. Dit is ironies, omdat asielsoekers juis ook vlug na Eerstewêreldlande met die hoop op beter lewenstandaarde en infrastrukture. Die ruimte van die Arabiese woonbuurt word dus ’n fokuspunt om die globale verskynsel van die vreemdelingproblematiek onder die loep te bring.

Wanneer Lucas die wapenwinkel die eerste keer besoek, sit Benoit, René en Alex in ’n driehoek-vorm wat die hele skerm beslaan. Hiermee word klem gelê op hul kameraadskap en hul verbintenis met mekaar. Dit is Lucas se strewe as adolessent om toelating tot en aanvaarding in ’n groep te kry. Hierdie groep weerspieël ook ’n spesifieke ruimte - die ruimte van die ideologieë van regse ekstremisme.

- **Kragte binne die skerm**

Lucas oordink die gebeure van die vorige aand as hy met ’n uiterste nabyskoot waargeneem word in die regterkant van die skerm. Lucas staar na ’n “leë” ruimte in die linkerkant en ’n soort negatiewe ruimte skep ’n vakuum in die beeld. Hierdie vakuum suggereer dat Lucas in ’n “wêreld” beweeg waarvan Caitlin en sy ma nie bewus is nie. Lucas se staar in die “niet” is ook ’n aanduiding dat hy perspektief verloor het en dat hy op ’n byna magtelose wyse deur Benoit in ’n rigting gestuur word waarin hy nie werklik wil beweeg nie.

- **Rekwisiete**

In *Falling* word *vuur* dikwels gebruik om bepaalde effek en betekenis te skep. Verskillende rekwisiete word hiervoor gebruik, byvoorbeeld die molotovs, die fakkels in die optog, die rook van die motor wat gerol het, die ontplofende motor, die verbande waarin Lucas se gebrande hande toegedraai is, die vure buite die nagklub en die kaggelvuur. Vuur is een van die vyf

basiese natuurelemente en kan destruktief of konstruktief wees, afhangende van hoe dit gebruik word. Die mens het met ander woorde 'n keuse hoe hy vuur wil gebruik, wat lei tot die tema van keuses en besluite wat in *Falling* figureer. Die molotov het byvoorbeeld 'n vernietigende uitwerking, terwyl die kaggelvuur warmte en lig gee.

Vuur word geassosieer met die konsep van superioriteit en beheer (Cirlot, 1991:105). Die gebruik van die vuursimbool kom herhaaldelik in die film voor, onder andere wanneer Benoît vir Lucas 'n molotov laat gooi om die asielsoekers te verdryf en daarmee te demonstreer dat die asielsoekers deur die krag van die vuur "onder beheer" gehou sal word.

#### **4.4.3.4 Die verhouding van karakters met ruimte uitgebeeld deur diepte en volume**

In dié bespreking word uitgebrei oor die betekenis wat 'n bepaalde ruimte in die film kan genereer en spesifiek die wyse waarop afstand tussen karakters en die gebeure in die ruimte gemanipuleer word.

Die landelike omgewing waarin die klooster en die huis geleë is, word verskeie kere as langskote waargeneem. Lucas en sy ma verken die terrein rondom die huis terwyl sy geesdriftig vertel van 'n nuwe begin wat sy daar wil maak. Hierdie toneel word opgevolg deur 'n lugskoot van die landskap. Die kalmte word onderbreek deur 'n skielike klemlegging op die landskap. Die beeld wat die kyker sien, is abstrak, maar daar kan afgelei word dat dit die klooster en die huis langsaan is. Hierdie tipe verfilming is 'n aanduiding van dramatiese gebeure wat gaan volg. In hierdie stadium weet die kyker nog niks van die konflik in die verlede nie of dat daar spanning is tussen diegene wat in die huis is en diegene wat in die klooster is nie. Dis eers agteraf of met 'n tweede kyk na die film dat die kyker beseft dat hier 'n onheilspellende jukstapenering van twee ruimtes is. Dit voorspel 'n versteuring van die voorafgaande kalmte. Die afstand bewerkstellig onsekerheid by die kyker omdat hy gedistansieer word; inligting omtrent die spesifieke plek word op 'n doelbewuste wyse van die kyker weerhou om spanning teweeg te bring.

Lucas en sy ma arriveer by sy oupa se huis. Terwyl hy aangestap kom, word 'n groot langskoot gebruik om die geografiese ruimte waarin die gebeure gesitueer is, aan te dui. 'n Gedeelte van die geboue en bome word gesien en die kyker kan dus aflei dat dit 'n plattelandse omgewing is. Nadat Lucas en Monique die omgewing rondom die huis verken het, word die landskap gewys deur middel van 'n groot langskoot. Dit lokaliseer die handeling binne die groter omgewing as aksieterrrein. Alhoewel die geboue nie gesien kan word nie, kan die kyker aflei dat dit die omgewing is waarin die klooster en die oupa se huis geleë is. Die ruim landskap suggereer die idee van vryheid, wat in verband gebring kan word met

Lucas se vryheid om sy eie keuses te maak. Dit is ironies, want hierdie oënskynlike vredigheid sou later blyk heel bedrieglik te wees.

Ten slotte is 'n voorbeeld van 'n langskoot wat die betekenisemoontlikhede van die film vergroot. Voordat Caitlin vir Lucas 'n saamrygeleentheid gee, word die rooi motor waargeneem met 'n langskoot. Voor die ongeluk word die rooi motor ook met 'n langskoot waargeneem terwyl dit versnel op die pad wat afwaarts lei. Die waarneming van die uitgestrekte pad voor die motor kan weer eens in verband gebring word met die metafoor van die lewe as 'n reis. Spesifieke klem word met die langskoot op die pad geplaas, wat vergelyk word met die lewenspad. Die pad skep 'n dinamiese gevoel van opwinding en dui op die alombekende gefassineerdheid met 'n pad met al die verrassings, ontruugterings en onverwagte ontmoetings wat die reisiger kan ervaar (Agger, 2002:10).

Die langskoot en groot langskoot het 'n beskrywende funksie. Die kontras tussen die stad (Londen) en die platteland kom in die film na vore. Op die platteland is dit moontlik om ver en wyd te kan sien, soos wat aangedui word met die langskoot en groot langskoot, terwyl die geboue in die stad die uitsig kan belemmer. Wanneer Lucas na die platteland gaan, verbreed sy uitsig oor die lewe. As hy bewus word van sy oupa se dade tydens die oorlog en kennis maak met gevaarlike misleidende retoriek, verbreed sy perspektief op sy lewe, maar ook die lewe as sodanig, en die wêreld om hom.

Uit bogenoemde voorbeelde word dit duidelik dat die groot langskoot veral gebruik word tydens die aanvang van 'n film. Dit vestig die aandag van die kyker op die lokaliteit van die gebeure en is 'n aankondiging van die dramatiese gebeure wat gaan volg. Die kyker vermoed dat Lucas en sy ma se ervaringe sal beleef binne die spesifieke ruimte en dat hulle spanningsvolle momente te wagte kan wees. Die kyker ervaar met ander woorde nie noodwendig emosie nie, maar is slegs 'n waarnemer – met die potensiaal om emosioneel betrokke te raak namate daar met die dilemmas en emosies van karakters geïdentifiseer word.

As Lucas tydens die optog onder die brug staan en beseft dat Benoît 'n bedreiging is, word sy eensaamheid en gevangenskap beklemtoon deur die afstand en die ruimte om hom. Lucas beseft dat hy in 'n stryk gevang is deur Benoît. Hy is alleen en Benoît gebruik hom telkens om die misdade te pleeg. Lucas voel ook alleen, omdat hy tot die beseft kom dat sy optrede nie moreel aanvaarbaar is vir Caitlin of vir die res van die samelewing nie.

Die eerste waarneming van Caitlin terwyl sy dans vind plaas deur die gebruik van 'n langskoot. Caitlin se gestalte neem ongeveer die helfte van die beeldhoogte in. Sy tree op

hierdie wyse op die voorgrond en vestig die kyker se aandag op haar dansbewegings binne die omringende ruimte. Die groot, leë vertrek van die klooster voorkom dat die kyker se aandag afgelei word van die karakter.

Terwyl Alex die Arabier in die kroeg toetakel, hardloop Lucas uit en gaan sit in 'n donker loopgang. Die langskoot sentreer Lucas in 'n donker, beklemmende ruimte. Dit dui op die psigologiese toestand waarin Lucas verkeer. Lucas is geskok deur die gewelddadige optrede en vlug om hom daarvan te distansieer. Die handeling van die karakter word geaksentueer en hy is alleen om oordenking en evaluering te doen. Hy beseft dat hy hom assosieer met ondersteuners van geweld, wat teenstrydig is met sy reeds bestaande waardesisteem. In sy strewe na vriendskap en aanvaarding is hy dikwels eensaam, omdat Benoît nie opregte vriendskap bied nie. Hierdie eensaamheid word dan dikwels gerelativeer teen die omgewing.

Tydens die gebruik van die langskoot word die kyker meer betrokke gemaak by die karakter self en is die fokus nie slegs op die omgewing nie. Deurdat die karakter in 'n sentrale posisie geplaas word, kan afleidings gemaak word ten opsigte van die karakter binne 'n spesifieke ruimte; die relasie tussen die karakter en sy omringende ruimte skep sekere betekenisefekte.

Tydens Lucas se eerste besoek in Montourin stap hy na die kerk waarin asielsoekers gehuisves word. Hy staan en kyk vir 'n oomblik na die kerk, waargeneem deur 'n mediumskoot. 'n Neutrale gevoel word geskep, omdat Lucas nog nie enige kennis dra van gebeure en karakters in die dorpie nie.

#### **4.4.3.5 Meganiese distorsie van beweging as destabiliseringstechniek vir psigiese ruimtes**

In die film is daar twee momente waarin meganiese distorsie van beweging toegepas word om die destabilisering van die psigiese ruimtes van karakters weer te gee. Die twee momente word vervolgens geïdentifiseer en geïnterpreteer om die betekenisefek daarvan duidelik te laat word.

Lucas en Caitlin sit in die reën en musiek luister en hulle is as't ware in 'n kokon van hul eie - 'n kokon wat op daardie moment met geluk en sekuriteit gevul is. Dit lyk of daar 'n sterk band tussen Lucas en Caitlin ontwikkel het en terwyl Caitlin die motor gaan haal, is die vreugde en opwinding op Lucas se gesig duidelik waarneembaar. Sodra die motor egter teen die helling begin afrol, begin Lucas te hardloop en is daar 'n dramatiese verandering in sy gesigsuitdrukking. Die stadige beweging beklemtoon die gesigsuitdrukking van skok en

verbystering. Die psigiese ruimte waarin Lucas op hierdie moment is, word gedestabiliseer. Hy beweeg van 'n passiewe ruimte na 'n aktiewe ruimte, omdat die uitkoms van die situasie deur sy optrede bepaal gaan word. Hy moet (denkend) keuses maak en besluite neem, wat weer sy optrede gaan bepaal. Lucas saag Caitlin se voet af om haar te bevry in plaas daarvan om een van die onderdele van die motor af te saag. Dit word dus duidelik dat die psigiese ruimte van denke en evaluering nie 'n sterk genoeg deel van Lucas se lewe vorm nie en dit het uiteindelik tragiese gevolge.

Die tegniek van vriesraam bring alle beweging in die raam tot stilstand. Die totale afwesigheid van beweging word in assosiasie gebring met die impulsiwiteit van Lucas se optrede. Lucas oordink nie die gevolge van sy daad voordat hy die molotov gooi nie. Die vriesraam beeld uit dat Lucas vasgevang is in 'n psigiese ruimte waarin hy nie werklik wil wees nie. Hy is in 'n ruimte waar hy sy waardes en norme prysgee vir 'n passiewe psigiese ruimte waarin sy waardes en norme deur Benoît gemanipuleer word word. Die vriesraam is dus ook 'n beklemtoningstegniek om aan te dui dat Benoît se manipuleringsstrategieë Lucas se lewe destabiliseer.

#### **4.4.3.6 Konkrete, psigiese en simboliese ruimtes gerepresenteer deur geluide en musiek**

Vervolgens word die funksionaliteit van die klankbaan om 'n bepaalde ruimte aan te dui, bespreek. Daar word uitgebrei oor die wyse waarop geluide en musiek die konkrete, psigiese en simboliese ruimtes in die film betekenis laat kry.

- **Geluide**

Die omgewing waarin die huis en die klooster geleë is, word bekend gemaak deur die geluide van voëls en ritselende blare. Wanneer Lucas die dorpie binnegaan, kan geluide van motors en mense gehoor word. Die omgewing van die huis en die dorpie verskil: die huis en die klooster is geïsoleer en stil, terwyl die dorpie 'n multikulturele en multirassige omgewing weerspieël. Sodra Lucas die dorpie betree, stel hy homself ook bloot aan gevare, uitdagings en versoekings.

Die musiek is dus beskrywend van die konkrete ruimte, maar ook van die abstrakte, psigiese ruimte. Dit het nie 'n vinnige slagmaat nie en skep 'n gevoel van misterie – nie slegs die misterie rondom die verhandelende gebeure nie, maar ook die misterie van die psigiese *reis* in die identiteitsvormingsproses. Die adolessent ontdek met ander woorde nuwe eienskappe en vermoëns in homself.

Lucas stap na 'n gebou nadat hy 'n telefoonoproep gemaak het. Die klok wat lui is 'n aanduiding dat dit 'n kerk is, die kerk wat asielsoekers huisves, waarvan die polisieman hom vertel het, en die kerk waarheen hy later sou gaan om die boom wat daar staan, tot in die helfte te saag.

Die ganse in die kloostertuin kondig aan wanneer indringers die gebied betree. As Lucas na Soeur stap, begin die ganse te lawaai en trek Soeur se aandag. Sy draai om en stap weg. Die ganse het ook tydens die oorlog hierdie funksie vervul, sodat verstekelinge kon weet as die vyand naby is.

Benoît gooi 'n bottel stukkend terwyl hy saam met Lucas loop, nadat Lucas uit die kroeg gevlug het. Die geluid van glas wat breek suggereer die plofbaarheid van die regse ekstremiste. Die plofgeluid van die brekende bottel kan dus in verband gebring word met die aanranding van die Arabier. Die aanranding en die bottel wat stukkend gegooi word, dui op geweld.

- **Musiek**

Klank in die film is die afwisselende gebruik van musiek, dialoog en stilte. Spanningsvolle tonele word deurgaans in die film deur spanningsvolle musiek ondersteun. Die musiek word dikwels opgevolg deur stiltes, sodat dialoog duidelik hoorbaar word en geen inligting vir die kyker verlore raak nie. Musiek en stilte word ook gebruik om betekenis aan konkrete, psigologiese en simboliese ruimtes te gee.

Nadat Lucas die molotov gegooi het, vlug hy na die water, soos hy vantevore ook al gemaak het. Die ritmiese musiek lei vir Lucas tot in sy ruimte, by die water, waar hy meer beskermd voel. Sodra Lucas uit die ruimte van die optog beweeg, word die musiek stil. Die vinnige, kort note wat op die stilte volg, druk as't ware vir Lucas in die ruimte langs die rivier vas. Lucas se handelingse stem nie ooreen met sy waardes en norme nie, en daarom tree die dualistiese self (die aktiewe gedeelte en die reflekerende gedeelte) met mekaar in konflik. Die ritmiese musiek beklemtoon die innerlike konflik wat Lucas beleef.

Die musiek wat by die dansklub gehoor word, het herhalende frases soos die beweging in sirkels. Lucas is in 'n psigologiese ruimte van onsekerheid en soos die musiekfrases in sirkels beweeg, beweeg sy denke en emosies ook in sirkels. Hy word deur Benoît mislei en hy is nie in staat om 'n standpunt in te neem nie of om problematiese vrae self te beredeneer en te beantwoord nie. Sodra hy begin twyfel aan Benoît se intensies, word hy opnuut oortuig deur retoriek – 'n soort bose kringloop.

As Lucas na die waterstroom hardloop nadat die Arabier aangerand is, word lae, donker klanke gehoor. Die donker klanke is 'n aanduiding van die donker psigologiese ruimte waarin Lucas is. Hy het nie die insig om te sien dat Benoît hom manipuleer nie. Die donkerte met donker klanke dui ook op Lucas se gevangenskap – die greep waarin hy is.

Afhangende van die konteks word langer klanke gewoonlik geassosieer met meer ruimte, terwyl kort klanke met minder ruimte geassosieer word. Nadat hy die boom gesaag het en die aanranding op die Arabier aanskou het, staar hy die volgende dag in die verte. Die lang klanke wat gehoor word, is metafories van visie en uitsig. Lucas bekyk en oordink die gebeure van die vorige dag.

Die herhalende frases wat tydens die aanvang van die film gehoor word, sluit aan by Lucas se leefwêreld en beklemtoon die kontras tussen die stad en die Franse platteland. Die lewenswyse in die stad word vir Lucas gekenmerk deur min variasie waar hy van dag tot dag leef en nie gekonfronteer word met vraagstukke binne sy leefwêreld nie.

As Lucas saam met Alex in die buurt stap waar die Arabiere woon, suggereer die poëtiese ritme dat dit 'n onheilspellende ruimte is. Die musiek is 'n voorspelling dat Lucas onveilig in die buurt van die Arabiere is. Die oorheersende ritme van die tromme is 'n aanduiding van naderende gevaar.

#### **4.4.4 Tydsbeelding**

Die aspek van tydsbeelding word bespreek ten opsigte van chronologiese volgorde van gebeure wat tydens die redigeringsproses deur die tegniek van kruismeng bewerkstellig word. Anachronie op die teksinterne vlak word betrek in die bespreking van die chronologie. Gelyktydige gebeure en frekwensie as teksinterne tydsaspekte word verder ook bespreek, omdat tonele wat gelyktydig plaasvind en tonele wat herhaal word, ook deur die kruismeng bewerkstellig word. Die teksinterne tydsbeelding word bespreek om aan te toon dat die kruismeng bepalend is vir die tydsaspekte in die verhaal; en omdat die volgorde en herhaling van gebeure belangrike temas in die verhaal ontketen.

Die laaste drie tydsaspekte is teksekstern en beïnvloed die tyd in die film ten opsigte van die beweging van figure en objekte binne die skerm.

##### **4.4.4.1 Gebeure in relasie tot tyd, uitgebeeld deur die tegniek van montage**

Wat die tyd betref, kom die gerepresenteerde gebeure in die film selde ooreen met die

werklike tyd van die storie. Die verskille lê op twee vlakke, naamlik die opeenvolging van gebeure en die frekwensie van die gebeure (Van Driel, 1994:64). Anachronieë en gelyktydige gebeure in die verhaal word vervolgens geïnterpreteer om die betekenis van sulke tydsaspekte ten opsigte van die gebeure aan te dui.

- **Opeenvolging van gebeure**

Die verhaal verloop chronologies: Lucas en sy ma vertrek van Engeland na Frankryk. Hulle bring ongeveer 'n seisoen deur by die huis van Lucas se afgestorwe oupa. Na aanleiding van al die gebeure die vakansie besluit Monique dat hulle gaan vertrek om terug te gaan na Engeland.

Die gebeure skep 'n sirkelvormige reismotief waarin Lucas nie net fisies reis nie, maar ook op 'n ontdekkingsreis gaan, op soek na die self. Gewaarwordinge omtrent sy eie identiteit word juis beïnvloed deur inligting omtrent die verlede, maar ook deur sy ervarings in die hede (sy plek en rol in 'n multikulturele wêreld).

Die chronologiese lyn kan op verskillende wyses onderbreek word, onder andere deur prolepsis en analepsis – albei vorme van anachronie. Die omvang van die anachronieë verskil van oomblikke in die verlede tot uitgebreide insidente. Die anachronieë figureer as 'n tydsaspek binne die verhaal, maar die gebruik van filmiese tegnieke om anachronieë aan te dui, word nie buite rekening gelaat nie. In hierdie bespreking word die gebeure bespreek ten opsigte van spesifieke betekenis en temas wat deur tydsaspekte in die verhaal geaktiveer word. Voorbeelde van prolepsis en analepsis in die film word vervolgens uitgewys en bespreek.

Analepsis vind nie in die film plaas nie, omdat die verhaal nie self in die verlede in beweging is. Daar is wel talle verwysings na die verlede, soos vervolgens aangedui word.

Lucas maak die opmerking dat sy oupa altyd op die tafel gestaan het en by die dakvenster uitgekyk het. Hierdie is slegs 'n oomblik uit die verlede, wat 'n deurtopende motief in die verhaal tot stand bring. Lucas en sy ma kyk telkens deur die dakvenster en hiermee word die verlede opgeroep. Die kyker word dus bewus gemaak van die verlede en dat daar sekere raaisels omtrent die verlede is: Waarom sou Lucas se oupa op die tafel gestaan het, waarom sou hy skaam gekry het daarvoor, en watter betrekking het dit op Lucas?

'n Verdere terugwysing in die verlede vind plaas as Caitlin vir Lucas vertel van die hout wat sy oupa vir Soeur opgestapel het langs die klooster na afloop van die Tweede Wêreldoorlog.

Die terugwysing na die hout kom weer voor as Lucas vir sy ma daarvan vertel. Monique, maar ook die kyker is op soek na redes vir hierdie handeling. Die terugwysings na die verlede skep 'n sub-intrige wat nuwe raaisels in die verhaallyn teweegbring en sodoende die kyker se nuuskierigheid voortdurend prikkel.

René verwys tydens hul eerste ontmoeting na Lucas se oupa as 'n legende. 'n Legende is die verhaal van 'n werklike of denkbeeldige persoon wat nie op die werklikheid berus nie, maar op volksoorlewering, en soms geloofwaardigheid mis (HAT, 1994:611). Uit hierdie opmerking word dit dus duidelik dat Lucas se oupa 'n omstrede figuur was en dat hulle 'n ontsag vir hom gehad het. Sy oupa het heldestatus ontvang in die kringe van regse ekstremiste; sy optrede tydens die oorlog het bewondering by hulle uitgelok. Benoît herinner Lucas aan sy oupa as 'n man met goeie beginsels. Lucas ervaar ambivalente gevoelens, omdat Caitlin suggereer dat sy oupa 'n verraaier en moordenaar was, terwyl Benoît en sy vriende sy oupa as 'n ideale voorbeeld bestempel. Dit skep ook verwarring en onsekerheid by Lucas ten opsigte van sy eie identiteit. Die kyker word terselfdertyd in 'n posisie geplaas om dit wat hy hoor en waarneem te evalueer en sy eie opinie daaroor te vorm.

Die foto's en die koerant wat Monique in haar pa se huis ontdek is 'n terugwysing na die verlede. Die vergeelde papier en die swart-en-wit foto's is 'n aanduiding vir die kyker dat dit oud is: die figure in uniforms en die koerantopskrif wat *Auschwitz* lui, het betrekking op die Tweede Wêreldoorlog. Monique se ontstelde reaksie open 'n verdere reeks vrae rondom haar pa en sy betrokkenheid by die oorlog.

Caitlin en Ruth se lewens is deur die oorlogsgebeure beïnvloed. Caitlin hou Lucas se oupa daarvoor verantwoordelik, en daarom is daar konklik in hul verhouding. Caitlin vind dit onregverdig dat Lucas verontskuldig word ten opsigte van sy oupa se dade. Caitlin sluit vir Lucas in die kloosterkelder toe om hom bewus te maak van die vrees en ontbering wat mense tydens die oorlog beleef het. Dit word ook simbolies van Lucas se psige – hy is vasgevang in 'n verlede van sy oupa. Hierdie moment bring 'n wending in Lucas se karakter, omdat die idealistiese beeld wat hy van sy oupa het, vernietig word en vervang word deur die beeld van 'n verraaier en moordenaar. Dit het 'n invloed op Lucas se identiteit wat in die verhaal manifesteer in die wyse waarop Lucas betrokke raak by politieke ideologieë en later as 'n ekstremis geëtiketteer word.

Later in die verhaal gee Monique vir Lucas 'n uitleg van die gebeure, 'n herhaling van die bogenoemde terugwysing. Die oudste dogtertjie van Lucas se oupa sterf weens wanvoeding tydens die oorlog. In 'n oomblik van woede verraai hy die Joodse verstekeling. Dit lei tot die dood van vyf nonne en die verplasing van vyftien Joodse vroue en kinders na die *Auschwitz*

konsentrasiekamp in Pole. Alhoewel hy in regse geleedere as 'n heldefiguur gesien is, het hy nie uit sy politieke oortuigings gehandel nie. Dit word ook duidelik dat hy wel berou gehad het, omdat hy probeer vergoed het daarvoor deur die klooster van hout te voorsien. Een daad het 'n lewenslange gevolg gehad, aangesien hy deur Soeur verwerp is.

Die terugwysings skep met ander woorde gapings in die verhaal wat later deur 'n volgende terugwysing aangevul of ingevul word. Die terugwysings rondom Lucas se oupa word 'n refrein wat sekere gebeure beklemtoon en die sub-intrige uitbou. Die beklemtoonde terugwysings skep 'n parallel tussen Lucas en sy oupa, omdat Lucas later dieselfde foute as sy oupa begaan.

Tydens die terugwysings in die verhaal wat plaasvind deur die gedagtes, in die vorm van dialoog, vind die vorming van identiteit plaas. Lucas interpreteer die informasie wat hy aangaande homself verkry. Hy reis as't ware terug na die verlede en gedurende die soektog na selfkennis vind daar op 'n konstante wyse selfevaluering plaas. Lucas is ontrugter as hy kennis neem van sy oupa se optrede en die blaam word by implikasie op hom oorgedra.

Lucas distansieer hom egter van die skuld wanneer hy na die insident verwys waarin Soeur die katte doelbewus buite gelaat het sodat hulle Lucas se hamster kon vang. Hy relatiewe die kwessie van skuld en die betrokkenheid daarby. Caitlin meen dat sy nie skuldig voel oor die voorval nie, omdat sy nie self betrokke was nie. Lucas verduidelik aan die hand van hierdie terugwysing dat hy ook nie self betrokke was by sy oupa se daede nie en daarom nie bereid is om die skuld as op sy skouers te neem nie.

Die verlede is egter onuitwisbaar en Monique besef aan die einde van die verhaal dat die gemeenskap van Montourin nie vir haar en Lucas kan isoleer van die gebeure in die verlede nie. Alhoewel Lucas probeer om homself te distansieer van die verlede en die skuld as op daarmee gepaard gaan, kan die samelewing nie die skuld ophef nie. Die verlede word met ander woorde in *Falling* soos 'n draad deur die hede geweef deur die talle terugwysings wat in die verhaal bestaan. Die kyker is deurgaans bewus daarvan en die invloed wat dit op die hede het: die optrede van 'n bepaalde persoon het 'n uitwerking op sy nageslagte.

Daar is egter ook 'n verband tussen die boom en die been. Terwyl Lucas die boom voor sy oupa se huis afkap, strek Caitlin haar linkerbeen. Hierdie gelyktydige gebeure is 'n suggestieryke vooruitwysing (met ander woorde prolepsis), want Lucas kap nie slegs die boom voor sy oupa se huis af nie, maar hy saag ook Caitlin se been af.

- **Gelyktydige gebeure**

Die gebeure in die film kan mekaar direk opvolg of gelyktydig waargeneem word. Caitlin word byvoorbeeld waargeneem terwyl sy dansoefenige doen, maar terselfdertyd kan gehoor word hoe Lucas die boom afkap. Hierdie gelyktydige gebeure fokus op Lucas as jong seun, en Caitlin as jong meisie, en op hierdie wyse word hulle gekontrasteer, maar ook met mekaar in verband gebring. Lucas en Caitlin word afsonderlik waargeneem, maar omdat daar gelyktydig ewe veel klem op elkeen gelê word, kan die afleiding gemaak word dat hulle sal ontmoet en dat hierdie ontmoeting ook tot 'n meer intieme vriendskap sal lei. Die kragtige kap-aksie kontrasteer ook Lucas se manlikheid met die vroulikheid van Caitlin se soepel liggaamsbewegings. Hierdie kontras is nie geslagstereotipering van die karakters nie, maar suggereer eerder 'n erotiese aantrekkingskrag tussen 'n jong seun en 'n jong meisie. Die gelyktydige waarneming van 'n fisies aktiewe Lucas en Caitlin laat die erotiese spanning tussen Caitlin en Lucas op 'n subtiële wyse opbou.

Wanneer die motor teen die helling afrol, word Lucas waargeneem terwyl hy met 'n vinnige swenk, in stadige beweging na die toneel hardloop. Die rollende aksie van die motor word onderbreek en Lucas se naderende gestalte word gesien. Die stadige beweging skep spanning, want dit skep die illusie dat Lucas moontlik nie betyds sal wees om Caitlin te red nie. Die skok-emosie wat op Lucas se gesig sigbaar is, skep 'n angsgevoel en voorspel tragedie. Soos die motor teen die helling afrol, kantel Lucas ook. Hiermee word die wending in die verhaal en ook in Lucas se karakter voorgestel. Die besluit wat hy tydens hierdie klimaks-oomblik neem, sal 'n invloed op hom hê vir die res van sy lewe.

- **Frekwensie**

Daar is besondere klem op die representasie van die gebeure in *Falling*, omdat die karakters, onder andere Lucas en Caitlin, aktief handelende karakters is en nie (net) denkende karakters nie. Die gebeure wat in die verlede plaasgevind het, geskied in die vorm van vertelling soos aangedui is tydens die bespreking van terugwysings. Gebeure word ook gepresenteer in beeldende vorm, maar die volgende wyses van presentasie kom nie voor nie:

- 'n gebeurtenis wat nie gewys of vertel word nie, en
- 'n gebeurtenis wat een keer gewys word en verder uitgebrei word deur 'n karakter se vertelling.

Vervolgens word voorbeelde van gebeure en/of motiewe wat herhaaldelik voorkom,

geïdentifiseer. Hierdie herhalings word geïnterpreteer om die betekenis wat dit in die teks het aan die lig te bring.

Die terugwysing na die hamster wat Soeur deur die katte laat vang het, is 'n terugwysing wat verder teruggaan as die beginpunt van die storie en dit is 'n herhaling van die skuldmotief. Caitlin is nie bereid om skuldig te voel daaroor nie, omdat sy nie daarvan geweet het nie, en so kan ook nie van Lucas verwag word om 'n ewige skuldgevoel oor sy oupa se dade te hê nie, omdat hy ook nie daarvan geweet het nie. Hierdie terugwysing sinspeel dus daarop dat gebeure in die geskiedenis nie geïgnoreer of ontken kan word nie, omdat dit gevolge op die hede het en feitlik elke mens raak.

Lucas word herhaaldelik geplaas in die posisie waar hy moet besluit of hy 'n lewe gaan red of 'n lewe gaan neem. Die eerste keer wanneer hy so 'n besluit moet neem, vind plaas as Caitlin hom vra om die beseerde duif dood te maak. Lucas oorweeg nie alternatiewe nie en maak die duif dood. 'n Herhaling van dieselfde kwessie kom voor as Lucas 'n insek in die stookkamer teëkom. Hy spaar nie die insek nie, maar lig eerder sy hand en dood die insek. Hierdie insidente is skakels in die ketting van die doodsmotief en meer spesifiek die keuse om dood te maak of te red. Ander voorbeelde in die film is die haas wat geskiet word en Caitlin wat byna sterf in die brandende motor. Die vraag ontstaan ook of doodmaak in sommige gevalle geregtig mag word. Hierdie problematiek word opgewees in die insident van die duif wat ly, teenoor Benoit se argumente van die bevegting van vreemde rasse en kulture om die volk te beskerm.

Tydens die klimakspunt in die verhaal moet Lucas 'n besluit neem. Lucas red vir Caitlin uit die brandende motor, maar skend haar vir die res van haar lewe en verander haar hele lewe, omdat sy nie haar droom om na 'n dansskool te gaan, kan verwesenlik nie. Deur die herhaalde uitbeelding van Lucas as 'n onbeholpe redder word hy 'n antiheld. Die kyker raak bewus van die onverantwoordelike wyse waarop Lucas optree in sy besluite ten opsigte van lewe en dood, en geweld en vrede. Uit Lucas se optredes blyk egter ook 'n ironiese ommekeer van skuld in onskuld. Lucas dink in sy onskuld dikwels dat hy reg optree, byvoorbeeld as hy die beseerde duif doodmaak en wanneer hy Caitlin se voet afsaaig om haar uit die brandende motor te bevry. Na afloop van die insidente waar Lucas heldhaftig probeer optree, word hy as 'n sondebok beskou - Lucas se goeie bedoelinge het kwade gevolge en sy onskuld word op 'n ironiese wyse omgekeer in skuld.

Besluitneming word met ander woorde beklemtoon deur die tegniek van herhaling. Die herhaling van besluite kom nie slegs in die film voor nie, maar ook in die lewe van elke individu. Die proses van identiteitsvorming behels dat besluite voortdurend geneem word, en

die individu leer uit die gevolge van sy besluite om verantwoordelike en deurdagte besluite te neem. In *Falling* kom dit aan die lig dat Lucas se besluite nie slegs 'n effek op sy eie lewe het nie, maar ook op sy geliefdes en die res van die samelewing. Die besluit wat sy oupa destyds geneem het om die verstekeling te verraai, het nie slegs tot die dood van vyf nonne gelei nie, maar ook tot sy eensaamheid en verwerping deur Soeur. Sy besluit het ook 'n invloed op Lucas gehad en uiteindelik is Lucas genoodsaak om weg te gaan van sy oupa se huis. Lucas volg dan ook in die voetspore van sy oupa, omdat hy ook verwerp word deur Caitlin en in die media uitgebeeld word as 'n ekstremis. Die besluite wat Lucas geneem het, veroorsaak dat die verhaal ironies eindig, omdat hy juis word wat hy nie wil wees nie. Hy word uiteindelik deur Caitlin gesien as 'n verraaier, omdat hy hom vereenselwig met rassediskriminasie. Hy word dus deur Caitlin gesien as iemand wat skend en nie as iemand wat red nie.

Geweld en gewelddadige aksies kom dikwels in die film voor. Lucas *kap* en *saag* hout en bome, hy *saag* Caitlin se voet af en hy *gooi* die molotov. Lucas word aangerand in die Cercle en 'n Arabier word ook deur Alex aangerand. Die spanning wat in 'n *multikulturele* samelewing kan ontstaan, word hier *belig*. Lucas raak betrokke, maar lewer met sy optrede nie 'n positiewe bydrae in die omgewing nie. Hy laat hom beïnvloed deur Benoît, wat geweld probeer. Ironie lê hierin opgesluit, omdat Lucas as die sondebok beskou word, maar terselfdertyd ook 'n slagoffer word.

Lucas is nie slegs oningelig oor sy verlede nie, maar ook relatief naïef wat betref politieke en sosiale verskynsels. Lucas begryp byvoorbeeld nie die polisiebeampte se opmerking dat die asielsoekers in die kerk 'n opstand gaan veroorsaak nie. Vanweë sy oningeligtheid raak hy dus bevriend met Benoît, wat verkondig dat geweld oplossings kan bied. Aan die einde van die film word die teendeel bewys met die somber einde. Die pessimistiese einde is dus besonder funksioneel, omdat dit die negatiewe uitwerking van Lucas se betrokkenheid by geweld beklemtoon. Die gevolg van sy se ondeurdagte daede word daarin uitgebeeld en rig 'n appèl tot die kyker. Indien hy sake eers ondersoek het, sou hy nie aan geweld aandadig gewees het nie. As hy Benoît se argumente ondersoek en deurdink het, kon hy hom daarvan weerhou het om die boom in die heiffe te saag en die molotov te gooi. Indien Lucas tydens die reddingspoging beter ondersoek ingestel het, sou hy gesien het dat hy net die ysterstang kon wegskuif. Dit word dus duidelik dat geweld nie oplossings kan bied nie, maar situasies eerder kan vererger.

Gebeure wat 'n aantal kere in die verhaal voorkom, word beklemtoon en die kyker verbind die herhalende gebeure met mekaar om die temas in die film te genereer.

#### 4.4.4.2 Die tydsillusie wat diepte en volume as tydsbeeldingstegniek skep

Gedurende die eerste afdeling van hierdie hoofstuk is verwys na die verteller as 'n aspek van die waarnemingspunt. Die kamera as 'n tegniese apparaat word as 't ware gepersonifiseer tot 'n verteller. Die kamera is met ander woorde altyd deel van die vertelproses, hetsy dit binne- of buitekotstueel geskied. Die waarnemingspunt van die kyker word bepaal deur die plek van die kamera en die kameraskote. Die kamera is die anonieme oog (bemiddelaar) waardeur alles waargeneem word (Peters, 1980:104). Perspektiewe van die regisseur word egter weergegee deur die tegniese handeling van die kamera. Die wyse van vertelling vind plaas deur die kameratgnieke en sodoende word 'n spesifieke effek bewerkstellig.

Vervolgens word die visualiseringstgnieke van die waarneming bespreek, eerstens ten opsigte van die kamerahoeke en tweedens ten opsigte van die kameraskote.

- **Kamerahoeke en -skote**

Kamerahoeke en -skote kan bydra tot die skep van 'n tydsillusie. As Caitlin die eerste keer vir Lucas 'n rygeleentheid gee, word die motor met 'n laehoekskoot waargeneem. Dit skep dus die illusie dat die motor baie vinniger om die draai beweeg as wat in werklikheid gebeur. Die vinnige motor is 'n voorspelling dat dit buite beheer kan raak en 'n ongeluk kan veroorsaak, maar dit is ook 'n aanduiding van Caitlin se waaghalsigheid.

Terwyl die motor rol, word dit met lang- en nabyskote verfilm om tydsillusie te skep. Die motor word met nabyskote verfilm wat 'n vinniger spoed suggereer. Die vinnig rollende motor dui daarop dat Lucas moontlik nie betyds sal wees om Caitlin te red nie en dat sy noodlottig beseer kan word. Die langskote skep die illusie dat die motor aanhou rol en rol. Hoe verder die motor rol, hoe langer sal dit vir Lucas neem om dit te bereik.

#### 4.4.4.3 Manipulering van tyd deur meganiese distorsie van beweging

Die beweging van objekte binne die skerm word bewerkstellig deur die beweging van die kamera en die distorsie van beweging na afloop van verfilming. Kameraskote wat beweging veroorsaak en 'n tydsillusie meebring, word vervolgens onder die loep geneem.

Die vriesraam wat alle beweging tot stilstand bring nadat Lucas die molotov gegooi het, bring die tyd ook tot stilstand. Die vriesraam is metafores van die *tydloosheid* van problematiek rondom rassekonflik, geweld en mag. Dit blyk egter uit die verhaal dat ingeligtheid die beste manier vir weerstand en verweer in 'n wêreld van magsug en geweld is.

#### 4.4.4.4 Tydsbeelding deur musiekritmes

Die musiek in *Falling* skep die illusie dat gebeure teen 'n vinniger of 'n stadiger tempo plaasvind. Terwyl Lucas die kerk nader met die molotov in sy hand, werk die volume van die musiek tot in 'n crescendo en het dit 'n vinnige tempo. Nadat hy die molotov gegooi het, is daar 'n stilte, waarna die tempo van die ritme weer toeneem. Daar is egter 'n ironiese kontras tussen die visuele en die ouditiewe, omdat Lucas in stadige aksie hardloop terwyl die musiek 'n baie vinnige tempo het. Die vinnige tempo skep die idee van vinnige beweging, selfs as stadige aksie gebruik word (Zettl, 1999:321). Die stadige aksie laat die kyker hoop dat Lucas sal besef wat hy doen en nie die molotov sal gooi nie, maar die musiek dryf as't ware vir Lucas aan sodat dit duidelik word dat hy wél die daad gaan deurvoer.

Die stilte laat die tyd tot stilstand kom en dit skep die indruk dat Lucas byna in 'n staat van hipnose verkeer. Die stilte is dus ook 'n metafoor vir die wyse waarop Lucas doen sonder om te dink. Die stilte word opgehef en Lucas word deur stadige aksie en 'n vertraagde tempo in die musiek uit sy passiewe toestand getrek na die werklikheid waar hy die gevolge van sy daede in die gesig moet staar.

#### 4.5 Gevolgtrekking

*Falling* vind aansluiting by die realisme en is nie toegespits op pretensies en sensasie nie. Deur die artistieke gebruik van filmiese tegnieke word die narratiewe elemente in interaksie met mekaar gebring om die konstruksie van 'n verhaal te bewerkstellig. Die wyse waarop die filmiese aspekte gebruik word, gee besondere betekenis aan die film. 'n Aantal temas ontstaan wat die kyker se denke en gevoelens beïnvloed.

Die resepsie van die film maak die sosiale relevansie daarvan bekend. In die analise van *Falling* kom aktuele, universele vraagstukke na vore, byvoorbeeld die identiteitsvormingsproses, multikulturaliteit, globalisering en rassekonflik. Die jong kyker identifiseer met die karakters en word gevolglik met die bepaalde vraagstukke en ideologieë gekonfronteer. Die film inspireer ook die kyker om homself en die wêreld om hom te bekyk, te oordink en te evalueer. Die film rig 'n appél tot die kyker om nie oningelig te wees nie, maar om alles op 'n kritiese wyse waar te neem. Die waarnemer/adolessent behoort nie slegs visueel geletterd te wees ten opsigte van estetiese elemente in die film nie, maar ook ten opsigte van die aard en inhoud van sy lewens- en wêreldbeskouing.

# HOOFSTUK 5: 'n Vergelyking tussen die roman en die film

## 5.1 Inleiding

Die beoefenaars van die literatuur- en (beeldende) kunswetenskap is lank reeds geïnteresseerd in die vergelyking van roman en toneel, en van digkuns en beeldende kuns. Hierdie tradisie word voortgesit deur outeurs soos Bluestone (1957), Richardson (1970), Spiegel (1977), Chatman (1978) en Cohen (1979), wat almal die vergelyking van literatuur met film as studie-onderwerpe gekies het (Peters, 1980:8).

Hierdie hoofstuk fokus op dieselfde onderwerp, en spesifiek op die verskille en ooreenkomste tussen die roman en die film. Wanneer daar in hierdie hoofstuk na die roman en film as *genres* verwys word, word klem gelê op die literêre eienskappe en funksies van hierdie kunsvorme. Wanneer daar na die roman en film as *mediums* verwys word, word verwys na sowel die literêre aard en funksies van die genres as diestruktureel-tegniese middele deur middel waarvan die boodskap oorgedra word.

Die basis van 'n vergelyking tussen die roman en die film is transformasie. Die vergelyking is met ander woorde 'n ondersoek na die *vertaalbaarheid* van die een genre (die roman) tot 'n ander (die film). So 'n ondersoek behoort voorafgegaan te word deur die opbou van 'n toereikende korpus teoretiese en praktiese kennis en die analise van en toepassing op elke medium, soos dit in die vorige twee hoofstukke uitgevoer is.

Die vergelyking van die roman en die film in die transformasieproses van roman na film behels die ondersoek van die wyse waarop woorde op papier omgesit word in beelde en klank op die skerm. Die literêre woord (*Vallen*) en die filmiese beeld (*Falling*) het 'n bepaalde effek op die kyker: dit bring hom nie slegs in kontak met 'n denkbeeldige storie nie, maar bring hom ook tot kennis van idees, lewenshoudings en gedragswyses. In die roman en die film gaan die kennisverwerwing ook gepaard met standpuntinname, oortuigingskrag en meegevoel.

## 5.2 Doel

Die doel van hierdie hoofstuk is om 'n vergelyking te tref tussen die roman en die film en sodoende die verskille en ooreenkomste te bepaal. Moontlike wyses waarop die verskillende mediums (die roman en die film) deur die kyker geresepteer word, word vasgestel.

### 5.3 Sub-doelwitte

Die sub-doelwitte sien soos volg daar uit:

- 'n vergelyking van die fisiese voorkoms van die tekste;
- 'n vergelyking van die wyse waarop die vertelinstansie in die roman en die film respektiewelik funksioneer;
- 'n vergelyking van die storie in die roman en die film;
- 'n vergelyking van die wyses waarop verwoording en verbeelding van die narratiewe elemente plaasvind deur die literêre en filmiese procédés, en
- 'n vergelyking van die moontlike effek van die roman op die leser en die film op die kyker.

### 5.4 Metode

Die roman en die film word met mekaar vergelyk om verskille en ooreenkomste aan te dui. Die analyses van die roman en die film, wat gegrond is op die verhaalteorie, die *filmtegniek* en relevante dissiplines, word gebruik om die vergelyking moontlik te maak.

*Transformasie* impliseer verandering. Tydens die transformasie van die roman na die film kan 'n vergelyking getref word ten opsigte van die volgende vier faktore: die verteller, die storie, die wyse waarop die storie gepresenteer word en die moontlike effek op die leser of kyker. Die aspek onder bespreking word telkens eers van toepassing gemaak op die roman en daarna op die film, sodat die transformasieproses van die roman na die film duidelik word.

Eerstens word die roman en die film vergelyk ten opsigte van die struktureel-tegniese aspekte van die onderskeie tekste. Tweedens word gefokus op die narratiewe aspekte van sowel die roman as die film, dit wil sê die vertelinstansie, fokalisasie, karakterisering, gebeure, ruimte en tyd. Daar sal ook aandag bestee word aan die verandering wat die storie ondergaan met die transformasie van die roman na die film, en die verskille en ooreenkomste wat aangetref word in hierdie transformasie.

Die wyse waarop die tema (die lewensinsig binne die wêreldbeeld wat in die teks tot stand gebring word) in die verskillende mediums aangebied word, word uiteindelik ook vergelyk. Die moontlike effek wat die roman en die film op die leser en die kyker het, is dan ook van belang.

Die variante en konstantes van die vergelyking van 'n verskeidenheid aspekte in die roman

en film sal deurgaans gelyklopend bespreek word en telkens aan die einde van elke onderafdeling samevattend in twee tabelle uiteengesit word: die eerste van die twee tabelle bevat die variante en die tweede tabel, direk daarna, die konstantes.

## **5.5 Transformasie van roman na film: 'n vergelyking**

Vervolgens word die variante en konstantes in die roman en die film uitgewys deur hierdie tekste met mekaar te vergelyk. Die roman word telkens eerste bespreek en daarna die film, sodat logiese afleidings gemaak kan word ten opsigte van die transformasie. In die voorafgaande analitiese hoofstukke en hierdie vergelykende hoofstuk is daar om verskeie redes 'n hele aantal herhalings, onder andere omdat dieselfde temas van verskeie kante belig word in elke teks afsonderlik, maar ook omdat die film bevestigend resoneer op die roman.

## **5.6 Formaat van die roman en film: struktureel-tegniese aspekte**

Die beskrywing van die struktureel-tegniese aspekte van tekste behels onder andere die fisiese voorkoms van die roman en film as tekste. Van Driel (1994:114) gebruik die term *vormgewing*. Die vormgewing lê die basis vir die wyse waarop die eienskappe van die voorkoms van die roman die leesproses sal beïnvloed, en die projeksie en die kykproses van die film. Die aspekte wat in hierdie afdeling bespreek word, is dus gesentreer rondom die verskille wat die roman en die film ten opsigte van die formaat toon.

- **Variante en konstantes: struktureel-tegniese aspekte van roman en film**

In die eerste plek word die storie in die roman deur *geskrewe woorde* weergegee, wat 'n middeweg na die verhaalwêreld is. Die roman en die film is albei semiotiese sisteme waarin die tekens van die visuele skrifbeeld (roman) en die visuele filmbeelde "gelees" word.

In die roman word *skryftekens* gebruik om veral dialoog op 'n spesifieke wyse uit te beeld. Aanhalingstekens is 'n aanduiding van die direkte woorde van 'n karakter en uitroepetekens en vraagtekens is 'n aanduiding van die manier waarop die woorde gesê word. Die emosies van die karakters word dus uitgebeeld en die leser word bewus van angs, woede of opgewondenheid by 'n bepaalde karakter. Lucas se woede en frustrasie word byvoorbeeld uitgebeeld met die uitroepeteken in die frase "Je verzwijgt!" (137.) Hierdie uiting laat die leser simpatiek voel teenoor Lucas, omdat hy oningelig is omtrent die gebeure in die verlede, maar terselfdertyd daarmee verbind word.

Die *verteltyd van die mediums verskil*: Die roman bestaan uit twee honderd vier en sestig bladsye en neem die leser 'n onbepaalde periode om te lees. Die leser kan telkens terugblaai na vorige gedeeltes en die geleentheid hê om sommige gedeeltes weer te lees.

Wanneer 'n mens die roman lees, herken 'n mens die swart reëls op papier, die bekende patrone van lettertekens, woorde, woordgroepe, sinne en hoofstukke. Tegelykertyd word die betekenis van die woorde, die inhoud van die sinne en die samehang tussen die opeenvolgende sinne verstaan en geïnterpreteer. Alhoewel woorde 'n beskrywende funksie het, is dit steeds nie beelde nie, en die beskrywing van uiterlike en innerlike gebeure bly steeds 'n omsetting in taal. Hierdie beeldende taalgebruik manifesteer in die roman deur byvoorbeeld metafore en vergelykings. Die mentale beelde wat die leser uit die geskrewe teks vorm is dus subjektief. Die volgende uittreksel uit die roman gee 'n gedetailleerde beskrywing van die oupa se huis, maar sal bepaal word deur die verbeelding van die leser. Elke leser sal dit dus anders voorstel:

De kleine ruimte was als een grot. De dingen stonden er zoals we ze na Kerstmis achtergelaten hadden... Ze had de tientallen schilderijen die op verschillende plaatsen tegen de muur stonden samen achter de kast geplaatst, en er een doek overheen gehangen. (21-22.)

Tydens die leesproses word die leser opgeneem in 'n wêreld van emosies en hartstogte, hy leef mee met die lotgevalle van die karakters. Skokkende tonele in die roman het nie so 'n emosionele direktheid soos in die film nie, omdat die leser die beelde self konstrueer. As Lucas die duif doodmaak voel hy opnuut die "witte pijn" (123) toe die Arabiere hom toegetakel het. Emosionele effek word in die roman verkry deur meer uitgebreide beskrywings van die fisiese voorkoms van die duif, nadat die palet op hom geval het.

Die laaste vergelyking ten opsigte van die fisiese formaat het betrekking op die *kontinuiteit* van die tekste. Die roman bestaan uit hoofstukke, wat telkens tipografies aangedui word, en die tonele groepeer wat by mekaar hoort. Die *kontinuiteit* van die verhaal word egter nie noodwendig daardeur verstoer nie, omdat die leser bloot aanhou lees. Die verteltyd in die roman is minder beperk en daarom word daar uitgebreid vertel.

In die roman vertel Lucas byvoorbeeld hoe hy skilderye van sy oupa verkoop. Die verftegniese verskaf inligting omtrent Lucas se oupa en daar word gefokus op die groot hoeveelheid lig in sy skilderye (vergelyk 3.3.6). Hierdie gebeure is nie in die film betrek nie. Lucas word op ander maniere ingelig omtrent sy oupa, soos wanneer Caitlin hom in die kloosterkelder toesluit. Hierdie toneel maak 'n groter visuele impak op die kyker as wat die

skilderye sou maak. Dit skep ook 'n dramatiese spanningslyn en is besonder funksioneel vir die simboliese uitbeelding van lig en donker in die verhaal. Lucas is vasgevang in die donker (onder andere simbolies van die onbekende) kelder, wat dus sy oningeligtheid suggereer. Caitlin staan buite die kelder, in die lig (simbolies van kennis en insig) wanneer sy vir Lucas vertel van sy oupa se oorlogsdade (vergelyk verder 4.4.3.1).

Die storie in die film *gerepresenteer deur beelde*, wat moontlik gemaak word deur die projeksie (tekens wat geprojekteer word wanneer die filmstrook deur lense en 'n lig loop). Die kinematiese beelde skep die illusie van realiteit, wat teweegbring dat films so boeiend is dat die kyker as't ware "vergeet" dat die film gemaak is. Die kyker het 'n soort direkte, onverstoorde toegang tot die verhaalwêreld.

Die vergelyking van die roman en die film bring aan die lig hoe *verbale tekens in roman getransformeer word tot filmiese tekens* en die verkillende effekte wat moontlik teweeggebring word. 'n Uitroepteken ('Wat een bezoedeling van de stilte!') (147) word in die film getransformeer tot 'n ouditiewe teken - die akteur se stemgebruik. Die aanhalingstekens word in die film getransformeer tot die ouditiewe en visuele waarneming van verskillende karakters wat praat. 'n Uitroepfrase in die film sal 'n definitiewe en intense effek op die kyker hê, omdat beeld en klank die onbewuste direk bereik. Die ouditiewe tekens soos dialoog, geluide en musiek is deel van die struktureel-tegniese aspekte van die formaat en word tegelykertyd met die beelde aangebied. Hierdie aspekte verskaf 'n dimensie aan die filmteks wat die kyker affekteer; die filmteks verkry hierdeur 'n intensiteit wat nie by die roman ervaar word nie. Die toneel waarin Lucas die molotov gooi, word op 'n woordelike wyse beskryf in die roman, maar in die film gaan dit gepaard met 'n harde ontploffing en polsende musiek. Deur die ervaring van sensasie en angs word die kyker van sy omgewing geïsoleer en opgeneem in die gebeure in die film. Die klank bring die gebeure tot stilstand, sodat die essensie van die gebeurtenis beklemtoon word. Die stilte en die vriesraam skep 'n psigiese ruimte van refleksie op die aksie.

Die *verteltyd* van die film is ongeveer 'n uur en 'n half en die filmkyker kry ook slegs een geleentheid in die teater om die film te kyk. Dit is dus moontlik dat die kyker sekere elemente in die film kan miskyk, omdat die tyd beperk is en die kyker nie na afgelope gebeure kan teruggaan soos in die geval van die roman nie.

Die tekens op papier word in die film getransformeer tot spesifieke *beligtingstegnieke*. Die kyker maak interpretasies op grond van die relasie tussen die vorm en inhoud van die visuele en ouditiewe kinematiese beelde. Die oupa se huis is met sagte beligting belig, sodat die baie skaduwees opvallend is. Die huis vertoon dus donker, beknop, spookagtig en koud

– net soos 'n grot. Die metafoor, soos in die roman gebruik, gaan gevolglik nie in die film verlore nie, en dieselfde gevoelens word in albei mediums opgeroep. Die ruimte skep assosiasies met die dood, maar ook met die oupa se afgesonderde en eensame lewenswyse. Die ruimte skep 'n geheimsinnige atmosfeer en alhoewel die oupa onlangs gesterf het, word die indruk geskep dat hy lank reeds "ophou leef" het. Hy het as't ware in sy huis weggekruip – soos 'n grot dikwels as 'n wegkruipplek gebruik word. Sy huis het vir hom 'n grot ('n leë, donker ruimte) geword waarin skuld en spyt die verligte ruimte van liefde en geluk vervang het.

Dit is die *direkte ervaring van beeld en klank* wat teweegbring dat die film so 'n groot emosionele effek op die kyker het, want beelde en klank spreek tot die onbewuste. Die "witte pijn" wat Lucas onthou, is moeilik om te visualiseer in die roman, maar in die film word Lucas se gesig helder belig as hy die duif doodmaak sodat hy buitengewoon bleek vertoon. Die direkte ervaring van Lucas se helder beligte gesig en die harde val van die palet op die duif skep 'n soort skrik-effek. Lucas word dus letterlik en figuurlik in hierdie toneel in die film belig as 'n karakter wat geweld kan gebruik. Hierdie toneel kan ook verbind word met die toneel waarin Lucas helder belig word as hy die molotov gooi. Gekonstrueerde beelde en klank skep egter intenser emosionele effekte in die film en het tot gevolg dat Lucas dadelik onder verdenking geplaas word.

Wat die *kontinuiteit* betref, is die film is opgedeel in tonele, wat egter nie so opvallend is soos die hoofstukke in die roman nie. Tydens die proses van redigering word verskillende tonele in 'n spesifieke volgorde aan mekaar gelas. 'n Opeenvolging van gebeure word dus bewerkstellig. In die film skep die kruismeng kontinuiteit, maar tonele word soms van mekaar onderskei met 'n fokus van die kamera op die landskap. As gevolg van 'n beperkte aanbiedingstyd word materiaal wat oortollig of steurend vir die kontinuiteit is, geëlimineer.

'n Ooreenkoms tussen die roman (swart reëltjies op papier) en die film (beelde en klank op die skerm) op grond van die fisiese voorkoms van die teks lê daarin dat daar in albei dadelik patrone herken word, naamlik woorde en woordreëse in die roman en afbeeldings, beeldreëse en klank in die film. Die wyse waarop dit verstaan en geïnterpreteer word, verskil egter weer eens, soos later in die hoofstuk geïllustreer word.

Uit die voorafgaande kan afgelei word dat die woorde in die roman verskillend verstaan en geïnterpreteer word as die beelde en klanke in die film. In teenstelling met die roman is die referent van die beeld dadelik herkenbaar vir die kyker en sodoende kan die effek wat die twee mediums op die kyker het, verskillend wees; die betekenis van die temas in die roman is egter dieselfde as in die film.

Uit die transformasie van die roman na die film op die vlak van die struktureel-tegniese aspekte van die formaat kan gevolglik aangetoon word dat die belangrikste idees ten opsigte van die temas behoue bly, maar dat die aanbiedingswyse daarvan verskil. Dit kan tabellaries soos volg uiteengesit word (vergeelyk Tabel 5.1 en Tabel 5.2).

**TABEL 5.1: Struktureel-tegniese aspekte: variante**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Die vertelling is 'n talige representasie.	Die vertelling word visueel gerepresenteer deur beeld en klank.
Gebeure word deur die leser gelees.	Gebeure word visueel en auditief waargeneem.
Die verteltyd is 264 bladsye.	Die verteltyd is 109 minute.
Papier.	Selluloid.
Kontinuiteit: hoofstukke (onder-)skei gebeure van mekaar soos episodes.	Kontinuiteit: redigering en montage onderskei tonele en laat gebeure in mekaar vloei in 'n spesifieke volgorde.
Interne ek-verteller: Lucas.	Kamera funksioneer as eksterne verteller.
Die ek-verteller en fokalisator is karaktergebonde.	Die fokalisasie is kameragebonde.
Die verbale beskrywing skep mentale, imaginêre beelde.	Eksakte, konkrete beelde word waargeneem.
Metafore, vergelykings en adjektiewe word gebruik om innerlike en uiterlike gebeure te beskryf.	Lig, kleur, kamerahoëke en kameraskote beeld innerlike en uiterlike gebeure uit.
Verbale vertelling skep betekenis- en interpretasiemoontlikhede.	Stemnuanses dra by tot betekenis- en interpretasiemoontlikhede.

**TABEL 5.2: Struktureel-tegniese aspekte: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Patroon: woorde en woordreekse in relasie met mekaar om betekenis te genereer.	Patroon: beelde, beeldreekse en klank om in relasie met mekaar betekenis te skep.
Implisiete outeur en leser.	Implisiete artikuleerder en kyker.

## 5.7 Representasie van die roman en film: narratiewe aspekte

### 5.7.1 Variante en konstantes ten opsigte van die narratiewe aspekte: verteller en fokalisasie

Die vernaamste verskil tussen die roman (*Vallen*) en die film (*Falling*) wat die verteller betref, is daarin geleë dat vertelling in die roman plaasvind deur 'n ek-verteller, terwyl vertelling in die film plaasvind deur die kamera. Die "vertelling" is afhanklik van die kamera, wat nie die gedagtegang van karakters direk kan betree (in die film) nie, maar 'n narratiewe verslag lewer van die gebeure wat plaasvind.

Die bespreking van die variante en konstantes ten opsigte van die verteller is gebaseer op die aspekte van subjektiewe en objektiewe waarneming (vergelyk 2.11.2.2), aangesien die waarnemingspunt as 'n vertelwyse funksioneer. In die vergelyking is die fokalisasie en die wyse waarop gedagtes en emosies uitgebeeld word die belangrikste aspekte van die bespreking.

#### 5.7.1.1 Variante en konstantes: die subjektiewe waarneming/verteller

- **Die subjektiewe waarneming/verteller in die roman en die film**

Subjektiewe vertelling kom deurgaans in die roman voor. Die ek-verteller (Lucas) vertel die verhaal soos wat hy dit ervaar en dra daarmee ook sy denke en gevoelens oor. Hy gee sy herinneringe weer en lewer ook van tyd tot tyd kommentaar op die persone en gebeure in sy verhaal.

Tydens subjektiewe waarneming is identifisering met die hoofkarakter meer intens, omdat die denke en emosies van die karakter vir die leser bekend is. Identifisering vind tog ook vernaamlik plaas ten opsigte van die psige.

Die fokalisasie in die roman berus by 'n karakter binne die vertelde wêreld: die objek van fokalisasie is dus beperk tot die waarneming en kennis van die karakter (Lucas). Die gevoelens en gedagtes van die karakter-fokalisator bly deurgaans in die roman die belangrikste fokalisasie-objek.

In die roman tree Lucas op as 'n interne ek-verteller, wat self 'n karakter in die verhaal is, maar ook homself tussen die storie en die leser plaas wanneer hy die verhaal vertel. Hy lewer dikwels ook kommentaar of bied moraliserende beskouings binne die verhaal en is dus

’n interne, homodiëgetiese verteller. Die vertelwyse van die ek-roman is persoonlik en alles wat in die roman meegedeel word, is afkomstig van die ek-persoon self, ’n karakter in die storie, ’n reflektor waarin die hele storie hom weerkaats.

Die ek-verteller kan egter binne die ek-verhaal wys en vertel deur kommentaar te lewer oor sy eie ervaringe. Die leser weet reeds vanaf die eerste paar bladsye in *Vallen* dat daar ’n ek-verteller is wat sy herinneringe weergee. *Vallen* is dus ’n herinneringsroman waarin die *tydsafstand geleidelik gereduseer* word. In die loop van die verhaal ontwikkel die hoofkarakter (ek-verteller) en nader langsamerhand die tyd waarin die ek-verteller hom bevind. Lucas se nuwe insigte word eksplisiet verwoord: “Dat was een fout, weet ik nu” (23), terwyl die insigte in die film slegs gesuggereer word deur die filmiese tegnieke. Daar is gevolglik ook ’n bewustheid van die valstrikke wat tydens die vertelling bekend sal word, wat aanleiding tot die “fout” gegee het, omdat die verteller deurgaans sy gedagtes en emosies aan die leser meedeel. Die roman skep die illusie dat die uitgebeelde gebeurtenisse en gedagtegang tot die outentieke menslike wêreld en ervaring behoort, omdat die ek-verteller regstreeks uitdrukking gee aan sy gevoelens en ervaringe, sonder die tussenkoms van buitestaande vertelinstansie wat die illusie van outentisiteit kan versteur.

Die ek-verteller is in *Vallen* ook die ek-figuur (hoofkarakter), maar die *ek-verteller funksioneer ook meestal as die fokalisator*. Die ek-verteller reguleer dikwels inligting oor die toekoms van die hoofkarakter deur vooruitwysings (vergelyk 2.9). Daar is byvoorbeeld ’n vooruitwysing na Caitlin se ongeluk as die ek-verteller die hoofkarakter se waarneming (van Caitlin wat altyd eerste die onderkant van die heuwel bereik) omskryf: “ze hield van snelheid en van het geluid van rollende stenen onder haar voeten” (11). Die hoofkarakter (handelend) en die ek-verteller (reflekerend) is dus in ’n dualistiese verhouding waarin die hoofkarakter ondergeskik is aan die ek-verteller.

Die handelende en reflekerende funksies van die ek-verteller sluit aan by die teorieë van persoonlike identiteit en die vlakke is weerspieëls van die aspekte van die psige van die individu. Die superego tree as arbiter vir Lucas se gedrag (id en ego) op en die superego word her-eksternaliseer wanneer die ek-verteller Lucas se waardes evalueer. Lucas verkry selfkennis deur die handelende “ek” (hoofkarakter) en die reflekerende “ek” (ek-verteller). Dit word duidelik vir die leser dat die identiteitsvormingsproses betrokke is in, en interpretasie van die wêreld behels – ’n proses van aksie en refleksie.

Tydens die subjektiewe waarneming word eers die karakter getoon wat kyk en daarna dit waarna gekyk word. Hierdie waarneming deur die oë van ’n karakter vind telkens in die film plaas, soos in die vorige hoofstuk bespreek is. Die wyse waarop die karakter kyk, asook sy

oortuigings, word aan die kyker oorgedra. Die kyker sien deur die oë van Monique hoe voorbereidings buite die klooster getref word vir die herdenkingsfees. Die haastige manier waarop sy daarvandaan vertrek, dui op haar ontsteltenis.

In die film is daar nie 'n reflekerende ek-verteller nie, maar 'n reflekerende "oog" waardeur kommentaar gelewer word op Lucas se handeling deur die ingeweepte perspektiewe van die regisseur.

In die filmmedium (*Falling*) is die verteller dus nie maklik te bespeur nie. Daar is nie 'n ek-verteller, soos in die roman, wat die gebeure reflekerend weergee nie. Die kamera vervul die funksie van 'n verteller, aangesien die oog van die kamera die verhaal aan die kyker blootlê. Soos Lucas bemiddelend is tussen die verhaal en die leser, so is die kamera bemiddelend tussen die verhaal en die kyker. Die kamera bly egter meestal 'n abstrakte instansie van vertelling, omdat die kyker nie daarvan bewus is nie.

Daar is nie 'n tersydespraak in *Falling* nie. Die kamera kan ook nie ek sê soos die persoonlike verteller in die roman en op die hoofkarakter se dade en denke reflekteer nie ("ik beeldde me in dat ik van achter de gevel iemand hoorde roepen") (202), maar vertel deur die kamerahandeling. Die tegniek van stilte en vriesraam suggereer dat Lucas eers die implikasies van die daad besef nadat hy dit uitgevoer het. Die konstante fokus op Lucas, asook die bepaalde kameraskote en kamerahoeke waarmee hy verfilm word, is 'n aanduiding dat hy die hoofkarakter is en die verhaal rondom hom gebou is.

Denke en gevoelens word met ander woorde in die film waergegee deur kinematiese tekens: Aan die einde van die film spyker Lucas die dakvenster toe, waarmee hy te kenne gee dat hy hom distansieer van die verlede. Die visie op die klooster is belemmer om kontak daarmee te vermy. Denke en gevoelens van 'n karakter word ook gepresenteer deur nabyskote, wat die indruk skep dat die kyker saam met hom nadink.

Die denke en gevoelens in die film word slegs gesuggereer deur kamerategnieke, en die fisiese voorkoms van die akteur skep 'n afstand tussen die karakter en die kyker. Die kyker sien met ander woorde dat die fisiese voorkoms van die karakter beslis van hom verskil, en daarom is die beleving van die karakter se denke in die film beperk. Die foto's waarna Monique kyk (en ook die kyker laat sien), is swart en wit. Die swart en wit in die foto's is nie slegs 'n konneksie met die verlede nie, maar is ook 'n aanduiding van hoe die verlede vir haar lyk. Haar bewussyn (lig) word geteister deur die swart ("bose") gebeure uit die verlede. Die stilte skep 'n vakuum waarin sy haar isoleer om die gebeure uit die verlede te oordink. In die roman gee die interne verteller 'n beskrywing van hopies dokumente en foto's wat hy

waarneem, maar sien nooit die foto's van naby nie.

In die roman en in die film is Lucas dus die fokalisator en is hy onbewus van wat op die foto's is, maar in die roman is die leser ook aanvanklik onbewus van wat op die foto's is. In albei mediums word egter spanning geskep deur middel van dramatiese ironie, omdat die leser en die kyker oor inligting beskik waaroor Lucas nie beskik nie.

Aangesien Lucas in beeld gesien word in die film, word die hele film as 'n subjektiewe wêreld ervaar. Die film kan in hierdie geval steeds nie getipeer word as ek-vertelling nie. Wanneer daar deur die oë van 'n karakter waargeneem word, is die waarneming subjektief. Alhoewel die kyker meestal die perspektief van die waarnemende karakter aanneem, kan die kyker ook sy eie interpretasies maak ten opsigte van dit wat waargeneem word.

Die ordende hand(-eling) van die implisiete outeur in die roman kan met ander woorde vergelyk word met die kamerahandeling: dit begelei die verbeelde gebeure voortdurend en bepaal die vorm, die emosionele kleur, die spanning, die tempo en die ritme.

#### **5.7.1.2 Variante en konstantes: die objektiewe waarneming/verteller**

- **Die objektiewe waarneming/verteller in die roman en die film**

In *Vallen* word die gebeure weergegee as 'n ek-vertelling en is dus in geheel 'n subjektiewe vertelling. Die vertelling en die fokalisasie is karaktergebonde en daarom is daar nie 'n objektiewe vertelwyse in die verhaal op te merk nie.

Die *objektiewe waarneming* in die filmmedium is 'n filmiese uitbeelding van die konkreet waarneembare. Die kamera-oog is, anders as die menslike oog, nie selektief nie. Sodra die kamera in 'n bepaalde posisie geplaas word, word alles gesien wat in die sigveld van die kamera is. Dit kies nie waarna gekyk moet word nie, word ook nie deur 'n bepaalde objek gefassineer nie, en kan ook nie onopmerkzaam of mentaal afwesig wees nie. Die waarneembare elemente is egter reeds tydens die produksieproses deur die regisseur geselekteer en die waarneembare beeld kan gevolglik nie objektief wees nie – die “onmoontlike” objektiewe waarneming. *Oënskynlike objektiewe waarneming* vind gevolglik by langskoot-tonele plaas waarin distorsie of “kommentaar”, byvoorbeeld hoeke en lense, vermy word. As Lucas platgeslaan in die donker stegie lê, is die beeld oënskynlik objektief, want die langskoot bring mee dat Lucas se gedagtes en emosies nie bekend is nie. Daar is egter steeds perspektiewe wat bekend word deur die gebruik van beligtingstegnieke en die kameraskoot en plasing binne die raam. Die langskoot skep afstand en Lucas vertoon alleen

en weerloos. Die donker beligting skep 'n somber gevoel en suggereer dat hy bewusteloos is. Die plasing in die middel van die raam beklemtoon dat Lucas 'n slagoffer is: hy is deurgaans in die verhaal vasgevang in die middel – (in die middel) tussen Benoît en Caitlin, maar ook in die middel tussen die ek en die alter ego van die dualistiese self wat voortdurend besluite moet neem.

Die kamera-oog funksioneer soms as 'n fokalisator wat nie aan die hoofkarakter gebonde is nie. Na aanleiding van die aanrading op Lucas gee Benoît vir Lucas 'n vuurwapen. Die oogkontak tussen Benoît en Alex is opvallend, want daardeur word gesuggereer dat hulle 'n komplot teen Lucas smee. Die kyker kry hierdeur inligting wat Lucas nie kry nie en kyk as't ware toe hoe Lucas verder en verder in Benoît se web van misdade ingetrek word.

As die vertelde wêreld egter waargeneem word deur die oog van 'n kamera en daar dus eintlik geen sprake is van 'n fokalisator in die sin van 'n subjektiewe persoonlike waarneming nie, nóg van 'n verteller, nóg van 'n karakter, is die objek van fokalisasie beperk tot dit wat deur die kamera-oog geregistreer word, naamlik die uiterlik waarneembare kant van die wêreld.

Die vertelling in hierdie roman is karaktergebonde, terwyl die vertelling in hierdie film kameragebonde is. Die spanningslyn in die verhaal word opgebou deur die wyse waarop die verteller inligting aan die leser reguleer deur 'n agternavertelling, terwyl die spanningslyn in die film opgebou word deur dít wat die kamera-oog wys. In die film is die fokalisasie nie karaktergebonde nie. Die gebeure wat binne 'n kort tyd voor die kyker afspeel skep die illusie dat die gebeure in die hede plaasvind. Die variante en konstantes kan soos volg tabellaries voorgestel word (vergelyk Tabel 5.3 en Tabel 5.4).

**TABEL 5.3: Verteller en fokalisasie: variante**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Interne ek-verteller: Lucas.	Kamera funksioneer as eksterne verteller.
Die ek-verteller en fokalisator is karaktergebonde.	Die fokalisasie is kameragebonde.

**TABEL 5.4: Verteller en fokalisasie: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Die vertelinstansie vertel selektief en reguleer die inligting aan die leser deur verbale vertelling.	Vertelinstansie wys selektief deur die visuele inligting deur die kamera-oog bekend te maak.
Retrospektiewe vertelling is subjektief en word deur die leser as die hede ervaar.	Die kamera vertel subjektief en die kyker neem die gebeure waar as die hede.

## **5.7.2 Variante en konstantes: die verhaal in die roman en die film**

### **5.7.2.1 Variante en konstantes: karakterisering**

Vervolgens gaan daar gefokus word op die wyse waarop die transformasieproses verskille in die karakteriseringstegnieke in die roman en die film teweegbring.

Talle lesers is soms teleurgesteld wanneer hulle na 'n film kyk wat 'n verwerking van 'n roman is, omdat hulle die karakters anders voorgestel het in die roman. Hierdie ervaring is toe te skryf daaraan dat die verbale beskrywing van 'n karakter altyd *oop* bly en altyd ruimte laat vir eie toevoegings en interpretasie. In die film is die representasie van die karakters definitief: die voorstelling wat die leser van die karakter maak, is mentaal en daarom meerduidig en suggererend, terwyl die film die karakters (en ander aspekte) tot 'n ondubbelsinnige en uiters konkrete beeld beperk.

- **Karakteriseringstegnieke in die roman en film: variante en konstantes**

In die roman maak die leser staat op inligting deur *talige beskrywing* van wat karakters omtrent hulself sê, wat ander van hulle sê en van hul optredes.

Die karakters se *fisiese voorkoms* is 'n bron van inligting in die roman. Benoît word byvoorbeeld beskryf as 'n blonde man met sagte trekke (62). Die verteller lê ook besondere klem op die "blauwe Armani-jasje" wat pas by sy oë – "blauw als de vlam van een gasbrander" (67). Die talige vergelyking in die roman (blou oë soos 'n gasbrander) suggereer koudheid, kilheid en gevaar. Benoît se profiel en voorkoms is nie so eksplisiet bekend soos in die film nie. Hy word egter vreesaanjaend beleef in die roman omdat sy retoriek sy voorkoms oorheers.

Die karakters in die roman is aangepas in die transformasieproses wat ouderdom betref.

Lucas en Caitlin word in die roman beskryf as adolessente van ongeveer veertien jaar. Lucas se nuuskierigheid omtrent, en aangetrokkenheid tot Caitlin word op 'n subtiele manier weergegee in die roman wanneer Lucas vir Caitlin aflouer.

Die uiterlike kenmerke van die karakters in die roman word nie meteens aan die leser beskryf nie, maar word deur middel van woorde in die verbeelding van die leser gekonstrueer. Wanneer Lucas vir Caitlin aflouer terwyl sy dans, beskryf hy haar voorkoms: "de donkere wenkbrauen, de zuinige mond en de opvallend kleine kin" (28). Hierdie wyse van bekendstelling skep spanning en dramatiese effekte. Die leser kan 'n sensualiteit opmerk in die wyse waarop daar gefokus word op die oë, die mond en die ken. Sy word dus in die verbeelding van die leser geskep.

Alhoewel die verhaal in die roman deur 'n ek-verteller vertel word (wat eintlik Lucas is) is daar gebeure wat nie direk rondom Lucas gesentreer is nie. Voorbeelde daarvan in die roman is die toeriste in die strate en die buitelandse kok. Dit is vertellings wat die verhaal tematies uitbou en nie 'n direkte relasie met Lucas se karakter het nie.

Lucas se karakterontwikkeling word opgemerk in sowel die roman as in die film. In die roman word hierdie proses duideliker en meer ingrypend weergegee as in die film. Daar is in die roman byvoorbeeld tekens van fisiese transformasie by Lucas. Hy sny sy hare kort met 'n kuifie sodat hy die bynaam van Tin-Tin, verkry (wat verwys na die bekende Belgiese strokiesverhaalkarakter; Afrikaans: Kuifie). Hierdie bynaam is suggererend-informatief en suggestief te opsigte van Lucas se karakter ('n held wat reddingsdade wil onderneem). Die besondere kort hare skep weer die konnotasie met Neo-nazi's en regse ekstremisme. 'n Belangrike element van karakterontwikkeling is die selfrefleksie aan die einde van die verhaal. Lucas is nie meer 'n toeskouer van die gebeure om hom nie, maar word deel daarvan. Lucas se karakter straal tog heldhaftigheid uit wanneer hy na die klooster gaan om met Ruth en Soeur oor die ongeluk te praat. Lucas moet alleen die aanslae van alle kante trotseer: Benoît maak aanklagte teen Lucas, sodat hy onder verdenking geplaas word deur die polisie en die media, Soeur slinger beskuldigings en verwyte en uiteindelik word hy ook deur Caitlin verwerp. Die tema van keuses en besluite en die gevolge daarvan kom dus sterk in die karakterontwikkeling na vore.

Alhoewel die beelde wat die leser skep, onvolledig is, is dit nie abstrak nie. Die woorde word omskep in konkrete sake, mense, handeling, ruimtes en gebeurtenisse. Tydens die leesproses word die leser dus in kontak gebring met 'n fiksionele, maar konkrete wêreld, wat die gees vul met landskappe en geboue, met die mense wat daarin leef en die gebeurtenisse wat hulle meemaak.

In die film word die inligting omtrent karakters, soos in die roman, gemanipuleer deur hul *fisiese voorkoms en optredes*. Benoît se fisiese kenmerke (blond met blou oë en 'n blou jas) word in die film getransformeer tot 'n karakter met swart hare, donkerbruin oë en 'n swart jas. In die film word 'n sterk assosiasie met *donker* geskep wat Benoît se karakter betref, want hy is die een wat Lucas ook in die "donker" lei sodat Lucas fisies misdade in die nag pleeg, maar in 'n meer figuurlike sin ook Lucas se denke (visie) aantast met sy misleidende praatjies – hy oorskadu dus vir Lucas. Die spinnerak wat in die roman metafories is van Benoît se greep op Lucas, word in die film vervang met Benoît se skadu-voorkoms. Tydens die optog word Benoît ook as bedreigend uitgebeeld deur die werpskaduwee van sy profiel teen die muur.

In die film is Lucas en Caitlin ongeveer agtien/negentien jaar oud (Provoost, 2001). Die ouer karakters maak dit moontlik om die verhouding tussen Lucas en Caitlin anders uit te bou as in die roman. Daar is meer rypheid en meer gelykheid tussen hulle en tekens van 'n liefdesverhouding. Die film gee ook 'n meer sensasionele, maar ook meer spanningsvolle uitbeelding daarvan as Lucas en Caitlin in die reën musiek luister en mekaar soen. Die soentonele verhoog die intensiteit van hul verhouding, dit is nie slegs 'n oppervlakkige vakansieromansie nie, maar dui op opregte, komplekse gevoelens.

Die film eksploteer die voorkoms van die karakter sodra die karakter op die skerm verskyn en 'n *mentale, konkrete gestalte* word. Benoît word vreesaanjaend beleef in die roman, omdat sy voorkoms en profiel onduidelik en onvolledig is vir die leser, en sy retoriek oorheersend is.

Sophie is 'n karakter wat in die film ingewerk is, maar wat nie in die roman voorkom nie. Die toevoeging van Sophie se karakter tot die film het die toegevoegde betekenis dat Lucas se verhouding met Sophie gekontrasteer word met sy verhouding met Caitlin; Sophie en Lucas se verhouding is gebaseer op pret en vermaak, maar in Lucas en Caitlin se verhouding word 'n sterk misterieuse aantrekkingskrag opgemerk. Die verhaal eindig soos 'n Romeo-en-Juliet-tragedie waarin hulle van mekaar moet afskeid neem.

Die gebeure in die film word rondom Lucas gesentreer. Slegs die ruimtes, karakters en *gebeure wat die wêreld waarin Lucas beweeg*, is behou. Buitelandse toeriste en die kok wat in die roman voorkom, word in die film geëlimineer.

In die film word die fisiese transformasie van Lucas se karakterontwikkeling nie uitgebeeld nie, sodat stereotipes vermy word. Omdat hierdie toneel, waartydens hy sy hare besonder kort laat sny, nie in die film voorkom nie, is Nadine, die haarkapster, ook uit die film

geëlimineer. Lucas se kwesbaarheid en beïnvloedbaarheid word in die film gepresenteer deur die handeling. Die waarneming van tonele soos die saag van die boom voor die kerk, die gooi van die molotov en die red van Caitlin uit die brandende motor wys op Lucas se onsekerheid en kwesbaarheid. Die klem val dus op impulsiewe handeling, en die tragiese einde van die film illustreer die gevolg van sy onnadenkende handeling. In beide die roman en die film is dit egter duidelik dat Lucas keuses moet uitoefen en dat hy die gevolge van sy keuses moet dra.

Die inligting omtrent karakters in die film word nie slegs deur handeling van die karakters verkry nie, maar ook deur die dialoog. Daar is talle voorbeelde in die film waar inligting omtrent karakters verbaal weergegee word. Soeur en Caitlin spreek hulle byvoorbeeld uit oor Benoît se slu karakter, en Caitlin en Monique vertel vir Lucas die waarheid omtrent sy oupa. Die waarneming van Lucas se handeling skep 'n sterk gevoel van identifisering, deurdat die kyker dit van die begin tot die einde noukeurig visueel waarneem. Die kyker evalueer nie slegs Lucas se handeling nie, maar ook sy eie.

*Karakterontwikkeling* word in die film uitgebeeld deur besondere beligtingstegnieke en dramatiese gebeure, of 'n kombinasie daarvan. Lucas se selfrefleksie word opgemerk as hy onder die gesig van die maan sit (vergelyk 4.4.1.3). In die film toon Lucas se karakter, soos in die roman, ook heldhaftigheid wanneer hy na Soeur gaan om met haar te praat. Lucas word in hierdie toneel met 'n hoëskoot verfilm, wat daarop dui dat hy 'n soort outoritêre posisie teenoor Soeur inneem. Lucas se karakter toon volwassenheid en insig, omdat hy, anders as Soeur, die gebeure van die hede en die verlede konfronteer deur kommunikasie. Lucas analyseer Soeur se antagonistiese houding teenoor hom wanneer hy haar haat en bitterheid aan haar eie skuldgevoelens toeskryf.

Die gevolge van Lucas se handeling het 'n groter impak in beeldende vorm as in die roman. Die eensame en veroordelende atmosfeer in die polisiekantoor word uitgebeeld deur die skerp beligting. Lucas se gevoelens van berou nadat hy die molotov gegooi het, word gepresenteer deur die wyse waarop hy die skuld met die water van sy hande probeer was. Lucas soek uiteindelik beskerming by sy ma en sak uitgeput op 'n stoel neer as hy by die huis kom na afloop van die ondervragings. Die motief van die verlore seun word ook hier opgemerk: Lucas ignoreer sy ma se waarskuwings, raak vervreem van haar, maar kom uiteindelik terug vir haar liefde, aanvaarding en ondersteuning.

Die karakteruitbeelding in die roman is meer uitvoerig as in die film. Die karaktereienskappe en die geestelike diepgang van die filmkarakters moet blyk uit hulle uiterlike voorkoms en gedrag, byvoorbeeld die persoonlikheid van die akteur, die toneelspel, die mise-en-scène en

die wyse waarop die kamera dit verfilm. Denke en emosies word dikwels deur verskeie metodes in die film gesuggereer (verál deur die uiterste nabyskote, kleur en musiek), maar is steeds nie so eksplisiet soos wat die talige beskrywings in die roman dit kan weergee nie. Die roman wek wel emosionele reaksie by die leser en kan soms baie ontroerend wees, maar nie op so 'n direkte en dramatiese wyse soos by die film nie. Die menslike faktor word gemanifesteer deur karakters se gesigsuitdrukkings en toneelspel en het 'n ontroerende effek op die kyker.

In woordmedium word die karakters dus deur woorde verbeel(-d), en in die filmmedium word dit direk uitgebeeld, maar die karaktereienskappe van die karakters is meestal dieselfde in die twee mediums. Daar is karakterontwikkeling by die hoofkarakters in albei mediums en die temas van geweld, skuld, keuses en identiteit oorvleuel mekaar in sowel die roman as in die film. Die vorm waarin dit aangebied word, verskil egter en kan gevolglik verskillende uitwerkings op die leser en die kyker hê.

Die variante en konstantes ten opsigte van die karakterisering in die roman en film word vervolgens tabellaries voorgestel in Tabel 5.5 en Tabel 5.6.

**TABEL 5.5: Narratiewe aspekte - karakterisering: variante**

Roman	Film
Karakters is sowel eksplisiet as gesuggereerd t.o.v. voorkoms en uiterlike handeling.	Karakters is meer konkreet waarneembaar en dus definitief in voorkoms en uiterlike handeling.
Nie alle gebeure is eksplisiet karaktergebonde nie.	Alle gebeure sentreer duidelik rondom die hoofkarakter.
Denke en gevoelens word bekend deur talige beelding en beskrywing.	Denke en gevoelens word gesuggereer deur lig, kleur en kamerategniese en klankbaan.
Fisiese voorkoms van die karakters deur talige beskrywing; word geleidelik bekend.	Die voorkoms van die karakters is meteens sigbaar, maar word in verloop van film uitgebrei.
Interpretasie van karakters deur talige vertelling.	Profiel, stem, gebare, grimering en kostuums beïnvloed interpretasie.
Identifisering met karakters is meer intens.	Fisiese voorkoms van akteurs skep 'n buffer tussen karakter en kyker.
Alle gekose karakters figureer in die verhaal.	Karakters is bygevoeg of uitgelaat: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Sophie, Lucas se vriendin in Londen, is bygevoeg.</li> <li>• Nadine, die haarkapster, is weggelaat.</li> <li>• Die kok in die dorpie is weggelaat.</li> <li>• Die vrou aan wie hy die skildery verkoop, is weggelaat.</li> </ul>
Lucas ondergaan fisiese en geestelike transformasie: <ul style="list-style-type: none"> <li>• hy laat sy hare baie kort sny; hy kom tot nuwe insigte aan die einde van die verhaal.</li> </ul>	Lucas ondergaan slegs geestelike transformasie: <ul style="list-style-type: none"> <li>• hy sny nie sy hare nie; hy kom tot nuwe insigte aan die einde van die verhaal.</li> </ul>

**TABEL 5.6: Narratiewe aspekte - karakterisering: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<b>Karaktereienskappe meestal in albei mediums dieselfde:</b>	<b>Karaktereienskappe meestal in albei mediums dieselfde:</b>
<b>Lucas</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• adolessent</li><li>• avontuurlustig</li><li>• gevoelig vir aanvaarding</li><li>• verlief op Caitlin</li><li>• maklik beïnvloedbaar: word 'n slagoffer van Benoît se retoriek</li><li>• oningelig oor die verlede</li><li>• streef na selfstandigheid</li><li>• doen selfevaluering</li><li>• kom tot nuwe insigte</li></ul>	<b>Lucas</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• laat-adolessent</li><li>• avontuurlustig</li><li>• gevoelig vir aanvaarding</li><li>• verlief op Caitlin</li><li>• maklik beïnvloedbaar: word 'n slagoffer van Benoît se retoriek</li><li>• oningelig oor die verlede</li><li>• streef na selfstandigheid</li><li>• doen selfevaluering</li><li>• kom tot nuwe insigte</li></ul>
<b>Caitlin</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• 'n goeie danseres</li><li>• 'n alter ego vir Lucas</li><li>• selfstandig</li><li>• ingelig oor die verlede</li></ul>	<b>Caitlin</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• 'n goeie danseres</li><li>• 'n alter ego vir Lucas</li><li>• selfstandig</li><li>• ingelig oor die verlede</li></ul>
<b>Benoît</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• helderblou oë en bionde hare</li><li>• dra klere met 'n donker kleur</li><li>• charismaties</li><li>• manipuleerder</li><li>• radikale denker</li><li>• oorreed met retoriek</li><li>• 'n verraaier</li></ul>	<b>Benoît</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• donker oë en swart hare</li><li>• dra klere met 'n donker kleur</li><li>• charismaties</li><li>• manipuleerder</li><li>• radikale denker</li><li>• oorreed met retoriek</li><li>• 'n verraaier</li></ul>
<b>Monique</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• besorgd en beskermend teenoor Lucas</li><li>• weerhou die gebeure in die verlede van Lucas</li><li>• dra 'n skuldgevoel oor haar pa se dade</li></ul>	<b>Monique</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• besorgd en beskermend teenoor Lucas</li><li>• weerhou die gebeure in die verlede van Lucas</li><li>• dra 'n skuldgevoel oor haar pa se dade</li></ul>
<b>Soeur</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• altyd in swart geklee</li><li>• antagonisties teenoor Lucas en sy familie</li><li>• verbitterd</li></ul>	<b>Soeur</b> <ul style="list-style-type: none"><li>• altyd in swart geklee</li><li>• antagonisties teenoor Lucas en sy familie</li><li>• verbitterd</li></ul>

---

### 5.7.2.2 Variante en konstantes: gebeure

Alhoewel gebeure in die roman slegs ver-taal kan word en nie konkreet gesien kan word nie, kan gebeure so beeldend beskryf word dat dit die verbeeldende bewussyn van die leser aktiveer (vergelyk 2.8.2 - dialoog).

Die vernaamste verskil tussen film en roman wat betref die gebeure, word juis aangetref in die representasie van innerlike en uiterlike gebeure. Vervolgens word gefokus op die verskille en ooreenkomste ten opsigte van die gebeure in die roman en die film. Aspekte soos innerlike en uiterlike gebeure, bepalende en verbindende gebeure en chronologie word bespreek.

- **Innerlike gebeure in die roman en film: variante en konstantes**

In die roman word innerlike handeling soos gedagtes en gemoedsbeweging makliker uitgebeeld as in die film en word *innerlike handeling breedvoerig omskryf*.

Nadat Caitlin in die ongeluk was, verkeer Lucas in 'n toestand van skok en depressie. Aan die einde van die roman kom Lucas tot sekere insigte ten opsigte van homself - hy is in 'n uiters benarde posisie waaruit hy nie weet hoe om homself te bevry nie.

Die leser is bewus van Lucas se innerlike konflikte en vrese. Hierdie toegang wat die verteller (Lucas) die leser tot sy psige gee, maak die leser uiters betrokke sodat die leser homself dikwels in Lucas gereflekteer sien. Lucas se selfrefleksie na die ongeluk word in die roman beskryf - "Ik keek naar mezelf" (233) - terwyl hy passief in die bed lê.

'n Verdere voorbeeld van die toegang wat die leser tot Lucas se psige het, is wanneer Lucas tot nuwe insigte kom, nadat Benoît en Alex die jong Arabier bygedam het (vergelyk 3.3.3.2). Die leser ervaar ook die dilemma waarin Lucas hom bevind tydens die voorval, wat simpatie by die leser wek.

Die *gebruik van beelde*, wat 'n merkbare ooreenkoms tussen die roman en die film is, is nog 'n tegniek om gedagtes en emosies te beskryf. Soms gebeur dit dat daar eksplisiete beskrywings in die roman is, maar soms word beelde gebruik. Spanning word byvoorbeeld in die roman aangedui met dié vergelyking: "Ik had de indruk dat mijn kop vuur had gevat en voelde me als een fakkel." (70.)

Denke is moeilik verbeeldbaar in die film. Die psigiese belewing van karakters word nie

verbaal deur hulself bekend gemaak nie, en die regisseur moet dus van ander *filmiese tegnieke* gebruik maak om die gedagtes van karakters weer te gee. Monique kap byvoorbeeld die tafel wat voor die dakvenster gestaan het, in stukke om haar frustrasie en woede uit te beeld. In die roman word Monique woedend as Lucas deur die dakvenster kyk en slaan hom in sy gesig. Monique is woedend, omdat sy bang is dat Lucas uitvind wat in die verlede gebeur het. In die film word hierdie woede en vrees uitgebeeld deurdat Monique vir Lucas 'n treinkaartjie koop om terug na Engeland te gaan.

Gedagtes word in die eerste plek deur *gebare, gesigsuitdrukings, stemgebruik, houding en beweging* uitgebeeld. Lucas se verwarde bewegings, gille en desperate gesigsuitdrukking as hy Caitlin uit die motor probeer red, is tekens van die dilemma waarin hy vasgevang is. Denke en gevoelens van karakters word met ander woorde dikwels deur uiterlike handeling uitgebeeld. Die denke en emosies van karakters word ook dikwels in die film uitgebeeld deur tonele wat spesiaal vir hierdie funksie in die film toegevoeg is. Daar is byvoorbeeld 'n toneel in die film waartydens Lucas in die kloosterkelder toegesluit word. Hierdie toneel demonstreer Lucas se gevangenskap in sy oupa se verlede, asook sy geïsoleerdheid van die gebeure. Die donkerte daarin is simbolies van sy ontnugtering en onsekerheid. Lucas verkry hiermee ook die etiket van 'n buitestaander en hy word uiteindelik deur Benoit én deur Caitlin verwerp. Hy verlaat sy oupa se huis as 'n uitgeworpene.

*Tekens* word dikwels in die film gebruik om gedagtes en gevoelens uit te beeld. Lucas se selfrefleksie word uitgebeeld deur die maan (wat simbolies is van selfrefleksie en passiwiteit).

'n Verdere wyse waarmee die psige van 'n karakter uitgebeeld kan word, is deur *spesifieke kamerategnieke*. In die film word Lucas se gedagtes weergegee in die wyse waarop hy in 'n nabyskoot van hom na die uitgestrekte landskap tuur. Die nabyskoot maak die kyker betrokke, en die gesigsuitdrukking (starende oë) is 'n teken van Lucas se ontsteltenis oor die voorval, maar ook sy passiwiteit tydens en na die voorval. Net soos in die geval van die roman is dit 'n teken dat Lucas 'n etiese evaluering van geweld, aggressie en rassediskriminasie maak. Die kyker word met ander woorde ook tot nadenke gestem.

Emosies en denke word verder in die film uitgebeeld deur die *kameraposisie*. Die kantelskoot waarmee Lucas waargeneem word terwyl hy na die rollende motor hardloop, wys op Lucas se onsekerheid en skok. Sy rustige gedagtegang word gedestabiliseer.

Beelde in die film kry dikwels besondere simboliese betekenis. In die roman gebruik Lucas die beeld van 'n fakkeltjie om die spanning te beskryf wat hy ervaar. In die film word ook dikwels

van vuur gebruik gemaak om energie, kragtigheid en spanning te suggereer, byvoorbeeld die vuur waarin hy bewysstukke verbrand, die molotov, die ontploffende motor en die fakkels van die optoggers. In albei mediums kry vuur simboliese en tematiese betekenis soos *geweld*, *vernietiging*, maar ook *lewe* wat ontstaan na 'n vuur. Lucas het dus onaangename ervaringe, maar dit is deel van die slypproses in die soeke na identiteit.

Die laaste wyse waarop die subjektiewe (innerlike) belevings van die karakter duidelik gemaak kan word, is *musiek*. Die lirieke representeer die denke en gevoelens van karakters, byvoorbeeld die frase "What am I supposed to do, how am I supposed to feel?" wat Lucas se verwarde denkwêreld bekend maak (vergelyk 2.11.2.4). Die lirieke aan die einde van die film is representatief van temas in die verhaal soos identiteit, skuld, vergifnis en keuses. Die lirieke word steeds gehoor nadat die verhaal geëindig het, sodat vroeë steeds by die kyker (waarnemer) geaktiveer word. Die musiek aan die einde van die film skep dus 'n ekstra dimensie, wat nie by die roman voorkom nie. Die oop einde van die roman bring mee dat vroeë ontstaan en die leser sy eie gevolgtrekkings maak. Die musiek aan die einde van die film suggereer met ander woorde 'n oop dimensie, soos die oop einde van die roman.

- **Uiterlike gebeure in die roman en film: variante en konstantes**

Terwyl die innerlike gebeure makliker uitgebeeld word in die roman, word die uiterlike gebeure weer makliker uitgebeeld in die film. Die outeur maak dikwels van metafore en vergelykings gebruik om objekte of gebeure so beeldend as moontlik te beskryf.

Die uiterlike gebeure in die roman word in fyn besonderhede beskryf en ontstaan in geheel deur die *intensie van die outeur*. In *Vallen* kan die leser deurgaans die gebeure visualiseer deur die beeldryke taalgebruik in die boeiende vertellings.

Die nie-verbale handeling van karakters word dikwels in die vorm van *beelde en vergelykings* beskryf. In die roman word dit byvoorbeeld duidelik dat die boom wat Lucas voor sy oupa se huis afkap, 'n besondere funksie vervul het. Caitlin se reaksie op die vallende boom word talig beskryf: "Ze klemde haar lippen op eikaar alsof ze niet bereid was erover te discussiëren." (45.) Die beeld van haar geklemde lippe dui daarop dat die afkap van die boom spanningsvolle gevolge gaan hê. Alex se houding terwyl hy aangestap kom tydens die optog word vergelyk met "een zenuwachtig paard" (197).

Omdat die gebeure in die roman op 'n talige wyse beskryf word, is daar bykans geen beperkinge in die verhaal nie. Enige gebeurtenis word moontlik deur beskrywing. Die roman het ook 'n *ruimer verteltyd*.

Uiterlike gebeure in die roman word verder ook deur *verbale handeling (dialog)* bekend gemaak. Die dialoog is terugflitse in die bewussyn van die leser en die leser is bewus daarvan die verhaal wat imaginêr gekonstrueer word, deel van die verlede is. Die aanvang van die roman is eintlik die einde van die verhaal wanneer Caitlin van die hospitaal teruggebring word. Die eerste drie hoofstukke word gewy aan die koms van Caitlin en Lucas se besoek aan die hospitaal. Die verteller maak die leser dan daarvan bewus dat dit in die verlede plaasgevind het. Hy roep sy herinneringe op en lei die leser se aandag na die afgelope winter. Die verteller gee dus 'n aantal grepe uit die verhaal om die leser by die verhaal te betrek. Dit word aan die begin van die verhaal duidelik dat die hele verhaal 'n terugskouing is soos ervaar deur die hoofkarakter. Die verhaal het dus 'n a-chronologiese volgorde, omdat die einde van die chronologiese storie die begin van die verhaal word. Die a-chronologiese struktuur van die verhaal prikkel die nuuskierigheid van die leser deurgaans omdat die gebeure stelselmatig ontvou en bekentenisse genereer om uiteindelik 'n logiese verhaallyn te skep.

Inligting word aan die kyker oorgedra deur die dialoog, maar die inligting is soms baie subtiel, wat die leser in 'n rigting stuur waarin hy sy eie afleidings maak. So word tekens van romanse tussen Caitlin en Lucas opgemerk in hul dialoog en word die romanse nie fisies in handeling en gebeure uitgebeeld nie. Omdat die gesprekke tussen Benoît en Lucas meer uitgebreid is in die roman, word die leser op 'n meer direkte wyse met die denkwyses van regse ekstremiste gekonfronteer. Die leser raak gevolglik, saam met Lucas, meer verstrengeld in die retoriek as in die geval van die film. Kwessies rondom nasionalisme, globalisering en rassisme word deur Benoît beredeneer. Op hierdie wyse ontstaan daar tematiese vraagstukke uit die verhaal. Die eksplisiete wyse waarop kontroversiële verskynsels en probleme in die wêreld benoem word, maak die leser meer bewus daarvan en rig 'n appél tot die leser om dit te oordink.

Die verhaal het 'n *oop einde*. Die verhaal maak nie sekerhede bekend nie en kan verskillende wendinge aanneem in die verbeelding van die leser. Die oop einde dui daarop dat Lucas se soeke na selfkennis en individuasie voortgaan en dat dit 'n aanhoudende proses van keuses en besluite en die uitvoer daarvan is. Lucas bly in die omgewing waar hy geassosieer word met die dade van sy oupa. Hy het egter 'n nuwe uitkyk op die gebeure na die ontnugteringe en traumas wat hy beleef het. Sy nuwe uitkyk op die omgewing en die verlede en sy plek daarbinne word bekend as hy hulp aanbied om kos vir asielsoekers aan te dra. Lucas begin om sy oupa se negatiewe dade deur middel van objektiewe afstandneming te begryp en sy eie sieninge en die lewensvisie van dié van sy oupa te polariseer - nie noodwendig as 'n boetedoening nie, maar om as individu self te kan besluit wat sy plek en rol in daardie omgewing voortaan gaan wees.

In die film is die uiterlike handeling 'n konkreet waarneembare wêreld met die akteurs, motors, diere en natuurverskynsels. Hierdie *konkrete wêreld is meteens sigbaar* en word vasgevang deur die kameraoog. Dit is egter moeilik om sekere metafore en vergelykings uit te beeld. Die vergelyking van Alex se senuagtige en aggressiewe houding tydens die optog word getransformeer tot 'n gebeurtenis waarin hy fisies handgemeen raak met Lucas en hom teen 'n muur vasdruk. Alex se stem klink ook heftig, wat dui op sy aggressie. Die sagte beligting dra verder by tot die gespanne atmosfeer van die gebeure. Hierdie toneel veroorsaak spanning en dit kom voor of Lucas nie meer uitkomstans het nie.

Sekere vergelykings en metafore kan wel op dieselfde wyse as in die roman uitgebeeld word. In die roman word beskryf hoe Caitlin haar lippe op mekaar klem as sy die afgekapte boom voor die oupa se huis sien lê. Ook in die film word hierdie ontsteltenis oor die afgekapte boom opgemerk in Caitlin se gesigsuitdrukking wanneer sy vir Lucas sê dat die boom al baie lank daar staan.

Nie-verbale handeling word deur die kyker waargeneem op die skerm. Die nie-verbale handeling in die film het dikwels 'n groter effek op die affektiewe. Die toneel waarin Lucas die boom voor sy oupa se huis afkap, skep byvoorbeeld meer spanning as in die roman, omdat dit gepaard gaan met kleur, klank en visuele beelde van beweging wat direk tot die onbewuste deurdring. Die kaggeluid wek nuuskierigheid by die kyker, die boom knak krakend, en kom met 'n slag op die grond te lande. Lucas vertoon klein teen die vallende boom en die omgewing vorm 'n agtergrond van helder herfskleure. Soos in die geval van die roman kan die kyker aflei dat dit 'n bepalende gebeurtenis is en dat dit verandering gaan meebring. Dit is egter ook simbolies van Lucas se begeerte om 'n uitsig te kry op die wêreld om hom heen, omdat sy uitsig nie meer belemmer word nie.

*Gebeure word dikwels in die film uitgelaat* as gevolg van die beperkte verteltyd. Gebeure wat omslagtig beskryf word in die roman, word soms slegs gesuggereer in die film. Na afloop van die ongeluk besoek Benoît vir Lucas, wat beskryf word in drie bladsye. Benoît en Lucas gaan uit mekaar as vyande. Hierdie gebeurtenis is nie in die film nie, maar word wél aangedui deur 'n enkele lang moment waarin hulle na mekaar kyk. Die wyse waarop hulle na mekaar kyk, gee betekenis aan die toneel: Lucas het uiteindelik sy vyand herken, 'n gevaarlike denker met wie hy hom nie behoort te vereenselwig nie.

Die film blyk egter ook beperkings te hê ten opsigte van die uitbeelding van gebeure as gevolg van die tydsbeperking van verteltyd en onpraktiese of moeilike konkretiserings. Caitlin vertel aan Lucas dat sy 'n ree gesien het (45). In die roman is dit een sin, maar as dit verfilm sou word, sou 'n ree gevind moes word (wat nie onmoontlik is nie, maar tóg heelwat moeite

sou wees). Hierdie toneel is beskrywend van die plattelandse omgewing, maar dra nie by tot die uitbou van die kerngebeure in die verhaal nie en is moontlik om hierdie rede uit die film weggelaat. Die gebeure word dus met fyn beplanning en tegniese kundigheid onder leiding van die regisseur verfilm. Soms gebeur dit egter dat sekere objekte toevallig deur die kamera-oog vasgevang word.

Verbale handeling (dialoog) in die film is nie terugflitse, soos in die geval van die roman nie, maar word as die hede ervaar, bekend as 'n *sero-punt* (*afwesigheid van 'n tydbewussyn*). Die kyker word as't ware deel van die gebeure soos dit op die skerm tot stand kom. Tydsgewys is die betrokkenheid van die kyker by die gebeure meer intens in die film as in die roman.

Heelwat inligting kom deur verbale handeling in die film na vore. Monique en Caitlin vertel byvoorbeeld vir Lucas die waarheid omtrent sy oupa. Sommige verbale handelinge word in die film vervang deur nie-verbale handeling. Daar is byvoorbeeld nie slegs vermoedens, soos in die roman, van 'n fisiese aangetrokkenheid tussen Lucas en Caitlin nie; in die film word dit intiemer en meer sensueel met 'n nabyskoot uitgebeeld hoe hulle mekaar soen.

Alhoewel die dialoog tussen Lucas en Benoît nie so uitgebreid in die film as in die roman is nie, word die ideologieë en politieke standpunte duidelik in die film. Die betekenis van die dialoog word egter soms aangevul deur beeldende gebeure, soos die manier waarop Benoît en sy vriende telkens oogkontak maak wanneer hulle uitvind dat hy Stockx se kleinseun is. In die roman is daar 'n talige vertelling van die hulle verbaasde reaksies oor Lucas se identiteit, maar in die film word die reaksies ook deur toneelspel uitgebeeld. Wrede tonele, soos die aanranding op Lucas en die gewelddadige aanranding op die Arabier, ontstel die kyker en lok persepsies uit oor geweld en rassisme. In die geweldstonele word uitgebeeld hoe Lucas geweld, en die gevolge daarvan, aan sy eie lyf voel. Wanneer hy van sy oupa se gewelddadige optredes in die verlede hoor, kan hy hom daarvan distansieer, maar deur sy betrokkenheid by ekstremistiese geweldsaksies word geweld ook deel van sy eie leefwêreld. Deur die geweldstonele word die kyker ingetrek by 'n werklikheid waarin die probleme en gevare van 'n multikulturele en multirassige wêreld geweld na die *hier* en die *nou* bring.

In die film impliseer die verandering van vertelwyse dat die *volgorde van die gebeure verander*. Die film begin nie met 'n ek-vertelling nie en daar is geen terugverwysing na die verlede nie. Die verhaal begin in die hede en die gebeure volg op mekaar sodat die toneel waarin Caitlin met die ambulans gebring word, aan die einde van die verhaal gesien word. Die gebeure volg mekaar chronologies op asof dit 'n beleving in die hede is. Tydens die aanvang van die film word 'n ander manier van vertel gebruik om die kyker by die verhaal te betrek. 'n Aantal jong mense dans op die polsende ritme van moderne popmusiek wat al hoe

harder en dringender word. Terselfdertyd word relevante karakters met uiterste nabyskote nadergetrek en deur interpellasie waargeneem. Die kyker sien ook 'n geveg in die agtergrond deur Lucas en Caitlin se oë. Op hierdie wyse raak die kyker betrokke by die verloop van die gebeure.

Dit word dus duidelik dat die roman en die film dikwels ooreenkomste toon ten opsigte van nie-verbale handeling. Die beleving daarvan deur die leser en die kyker is egter verskillend, omdat beeld en klank 'n effek het op die affektiewe reaksies van die kyker. Handeling word geaksentueer deur kleur, klank, kameratgnieke en toneelspel, sodat die betekenismoontlikhede van die nie-verbale veelduidig is.

Die einde van die film is meer dramaties as die roman en skep 'n voltooid sirkel van die reismotief. In die roman suggereer Caitlin slegs dat sy Lucas nie meer wil sien nie met dié woorde: "Laat dat nog maar even zo". In die film antwoord sy vir Lucas uitdruklik dat hy haar nie weer moet besoek nie en dat hy na Engeland moet teruggaan. Caitlin se trane weerspieël 'n pynlike ervaring as sy van hom moet afskeid neem. Die kyker neem in die film waar hoe Lucas vertrek, wat die finaliteit van hul skeiding en vervreemding aandui. Die einde in die roman is oop, terwyl die film 'n meer definitiewe einde het. In die roman is die leser nie seker of Lucas gaan bly of vertrek nie, maar in die film gaan hy weg om te illustreer dat hy die gevolge van sy keuses moet dra; tog het beide die *roman en die film oop eindes*, omdat daar by albei 'n moontlikheid bestaan dat Lucas en Caitlin weer kan ontmoet.

Die omsetting van 'n *ek-roman* in 'n *hy-verhaal* het strukturele veranderinge tot gevolg en die gebeurtenisse in film word nie weer as herinneringe van die verteller weergegee nie, maar as onmiddellike gebeure in die teks.

- **Bepalende gebeure in die roman en film: variante en konstantes**

Lucas se besluit om sy hare te sny is 'n bepalende gebeurtenis in die roman. Dit is die eerste keusemoment wat lei tot Lucas se blootstelling aan die ekstremistiese mense en bedrywighede in sy omgewing. Lucas besef egter eers aan die einde van die verhaal dat dit 'n fout was om sy hare so kort te sny. Hy wou nie doelbewus betrokke raak by regse ekstremiste nie; hy het gewoon sy hare besonder kort gesny omdat dit so warm is en hierdie tipe styl in die mode is. Die spesifieke haarstyl funksioneer egter as 'n teken in die roman, omdat die Neo-Nazi's hulle hare ook so besonder kort sny, en Lucas dus op 'n ironiese wyse betrokke raak by regs-ekstremistiese aktiwiteite.

*Sekere bepalende gebeure wat in die roman voorkom, is weggelaat uit die film om*

etikettering en stereotipering te voorkom. In die film vind die haarsny nie plaas nie, want Lucas word uitgebeeld as 'n gewone seun, sonder 'n politieke bewustheid of betrokkenheid. As die polisiebeampte vir Lucas vertel van die asielsoekers in die kerk wat opstand gaan veroorsaak, antwoord Lucas byvoorbeeld dat hy nie begryp nie. Lucas word dus nie getipeer met sy fisiese voorkoms nie, sodat dit duidelik word dat alle adolessente slagoffers van negatiewe invloede kan word en op die uitkyk behoort te wees vir slaggate in die wêreld waarin hulle leef.

Ander bepalende gebeure soos die saag van die boom voor die kerk, die gooi van die molotov en die red van Caitlin uit die brandende motor, is konstantes in die roman en in die film, omdat dit bepalende gebeure in die verhaallyn van albei genres is. Die bepalende gebeure in die roman en die film stem dus grootliks ooreen.

Daar is dus variante ten opsigte van die gebeure as die roman en film vergelyk word, omdat sekere gebeure nie maklik verfilm kan word nie. Sekere gebeure in die roman word met behulp van filmiese tegnieke in die film uitgebeeld. Sekere gebeure in die roman word in die film weggelaat, omdat die verteltyd beperk is. Transformasie van roman na film het ook strukturele veranderinge tot gevolg om die die dramatiese lyn in die film te versterk.

Die variante en konstantes ten opsigte van die gebeure in die roman en die film word vervolgens tabellaries uiteengesit in Tabel 5.7 en Tabel 5.8.

**TABEL 5.7: Narratiewe aspekte - gebeure: variante**

Roman	Film
Innerlike gebeure talig beskryf.	Innerlike gebeure uitgebeeld deur filmiese tegnieke.
Gebeure gedetailleerd beskryf.	Sommige gebeure word gesuggereer deur kamerategnieke of uitgelaat.
Psiges van karakters is toeganklik vir leser.	Innerlike gebeure gesuggereer deur lig, kleur en kamerategnieke.
Alle gebeure ontstaan met die intensie van die outeur.	Sommige gebeure ingesluit sonder die intensie van die outeur.
Gebeure is terugflitse in die bewussyn van die leser: Verteller openbaar dat dit afgelepe gebeure is.	Gebeure skep 'n groter illusie van die hier en die nou (ewige hede).

**TABEL 5.7: Narratiewe aspekte - gebeure: variante (vervolg)**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>Artistiek-gemanipuleerde volgorde van gebeure</p> <p><b>Hede:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Begin waar Lucas die ambulans sien aankom.</li> <li>• Lucas gaan na die hospitaal.</li> </ul> <p><b>Sprong na verlede:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Inligting omtrent die oupa se dood en die inbraak.</li> <li>• Lucas laat sny sy hare kort.</li> <li>• Lucas herontmoet Caitlin.</li> <li>• Lucas kap die boom voor sy oupa se huis af.</li> <li>• Lucas gaan na die wapenwinkel.</li> <li>• Lucas ontmoet Benoît.</li> <li>• Lucas gaan weer na die wapenwinkel en kry 'n alarmpistool.</li> <li>• Lucas laat sny sy hare nog korter.</li> <li>• Lucas word toegetakel deur die Arabiere.</li> <li>• Lucas saag die boom in die dorpie.</li> <li>• 'n Optog vind plaas: Lucas gooi die molotov.</li> <li>• Lucas saag Caitlin se voet af om haar uit die brandende motor te red.</li> <li>• Lucas gaan na die polisiekantoor</li> <li>• Lucas vind uit Benoît is 'n verraaier.</li> </ul> <p><b>Hede:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Lucas gaan na die hospitaal (laspunt met die begin).</li> <li>• Caitlin verwerp vir Lucas.</li> <li>• Lucas kap hout vir die asielsoekers in die klooster.</li> </ul>	<p>Hoofsaaklik chronologiese volgorde van gebeure</p> <p><b>Hede:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Begin met 'n dansery in 'n dansklub.</li> <li>• Romanse tussen Lucas en Sophie.</li> <li>• Monique vertel vir Lucas van die inbraak en hulle vertrek na sy oupa se huis.</li> <li>• Lucas herontmoet Caitlin.</li> <li>• Lucas kap die boom voor sy oupa se huis af.</li> <li>• Lucas ontmoet Benoît.</li> <li>• Benoît gee vir Lucas 'n alarmpistool.</li> <li>• Lucas word toegetakel deur die Arabiere.</li> <li>• Lucas saag die boom in die dorpie.</li> <li>• 'n Optog vind plaas: Lucas gooi 'n molotov.</li> <li>• Lucas saag Caitlin se voet af om haar uit die brandende motor te red.</li> <li>• Lucas gaan na die polisiekantoor.</li> <li>• Lucas vind uit Benoît is 'n verraaier.</li> <li>• Lucas gaan praat met Soeur.</li> <li>• Lucas gaan na die hospitaal.</li> <li>• Caitlin verwerp vir Lucas.</li> <li>• Lucas en sy ma vertrek terug na Londen.</li> </ul>

**TABEL 5.8: Narratiewe aspekte - gebeure: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>Bepalende gebeure in albei mediums dieselfde:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Lucas saag die boom voor sy oupa se huis af.</li><li>• Lucas saag die boom voor die pastorie, waar asielsoekers gehuisves word; boom val op die gebou.</li><li>• Lucas gooi tydens die optog 'n molotov na 'n ander pastorie.</li><li>• Lucas red vir Caitlin uit die brandende motor.</li><li>• Caitlin voet is afgesaag en haar droom om te dans, word vernietig.</li></ul>	<p>Bepalende gebeure in albei mediums dieselfde:</p> <ul style="list-style-type: none"><li>• Lucas saag die boom voor sy oupa se huis af.</li><li>• Lucas saag die boom voor die pastorie, waar asielsoekers gehuisves word, boom val op die gebou.</li><li>• Lucas gooi tydens die optog 'n molotov na 'n ander pastorie.</li><li>• Lucas red vir Caitlin uit die brandende motor.</li><li>• Caitlin se voet is afgesaag en haar droom om te dans, word vernietig.</li></ul>
<p>Oop einde: Caitlin verwerp vir Lucas, maar daar is steeds hoop dat hulle weer in die toekoms sal ontmoet.</p>	<p>Oop einde: Caitlin verwerp vir Lucas, maar daar is steeds hoop dat hulle weer in die toekoms sal ontmoet.</p>

### 5.7.2.3 Variante en konstantes: tyd

Die vergelyking van die tydsadpekte in die roman en die film behels hoofsaaklik die aspekte van duur, frekwensie en terugwysing en vooruitwysing.

- **Tydsaspekte in die roman en film: variante en konstantes**

Eerstens word gefokus op die wisselende verhouding tussen 'n gegewe stuk tyd in 'n storie en die hoeveelheid teks wat dit beslaan; die vertelritme dus. Faktore soos toneel, ellips en uitbreiding word hier in ag geneem.

Die *verteltyd in die roman is relatief onbeperk* en tonele en karakters word in fyn besonderhede beskryf om dit op 'n spesifieke wyse aan die leser uit te beeld. Die verhaal begin byvoorbeeld met 'n uitgebreide vertelling van die hoofkarakter. Die leser ervaar die gebeure deur Lucas se bewussyn as hy vertel hoe die ambulans aangery kom en vir Caitlin terugbring van die hospitaal. Die hele verhaal is dus 'n *agtemaperspektief* (in 'n a-chronologiese volgorde) en daar bestaan 'n diskrepansie tussen die *weet* van die verteller en die *onwetenheid* van die ek-figuur, soos onder 3.3.1 beskryf. Die verteller gee 'n aantal grepe uit die verhaal om die leser betrokke te maak. Die terugwysings skep 'n retrospektiewe bewussyn by die hoofkarakter, sodat die reismotief van die soeke na identiteit ook daardeur duidelik word.

Die *leser bepaal die tempo* waarteen die gebeure geskied deur die individuele leesspoed. Die leser kan ook gebeurtenisse wat vroeër plaasgevind het, weer lees deur terug te blaai. Die verteltyd word wel beskou as die tyd wat dit neem om 'n verhaal mondeling te vertel, maar dit is in 'n sekere sin eintlik onbeperk, omdat die verteller die gebeure talig en uitgebreid beskryf, maar ook omdat die leser kan terugblaai na vorige gebeure.

In die roman word die *gebeure herhaaldelik onderbreek* en dus tot stilstand gebring vir die weergawe van die gedagtes van die verteller. Die tydsduur van die storie word dus in die vertel van die verhaal vertraag deur uitbreiding en kommentaar van die verteller. Nadat Benoît vir Lucas verlaat, word die gebeure tot stilstand gebring deur Lucas se vertelling van sy gedagtegang: "Voor het eerst sinds het ongeluk was ik boos genoeg om iets te doen. Ik voelde me als een snaar of iets dergelijks. Iets waar iemand een enorme ruk aan gegeven heeft en dat minuten later nog natrilt." (245.) Die interne verteller is die kommentator in die roman.

Voorbeelde van ellips kom in die roman voor deurdat sommige sake onvermeld bly by die beskrywing van 'n toneel, byvoorbeeld beskrywings van haarkleur, kleredrag of gesigsuitdrukking. Die gebeure rondom die Tweede Wêreldoorlog en Lucas se relasie daarmee is aanvanklik raaiselagtig, omdat sekere aspekte hieroor verswyg word. Die *oop piekke word later ingevul* wanneer die gebeure in die verlede stuk-stuk bekend word. Die dialoog in die roman is beperk tot dit wat noodsaaklik is vir die verhaal en die tema. Die ellips prikkel die nuuskierigheid van die leser om voortdurend die raaiselagtige gebeure te ontrafel. Alhoewel sommige gebeure onvermeld bly, kan die gebeure nie tot stilstand kom nie. Die leser is ook nie bewus van die verteller en fokalisator as reguleerder van die gebeure nie.

*Herhaling* van sekere tonele kom in die roman voor. Talle beskrywings van Caitlin se danstonele kom voor, asook van die tonele waar Lucas en sy ma by die dakvenster uitkyk. Dialoë tussen Lucas en Benoît kom gereeld voor, waardeur die tematiese kwessies in die verhaal duidelik word.

Die laaste vergelyking ten opsigte van tyd sentreer rondom die beleving van die tyd as hede, verlede of toekoms. In die roman word die illusie by die leser gewek dat die handeling van vertel *nou* plaasvind, in aanwesigheid van die leser en dit word in die onvoltooide teenwoordigheidsvorm van die werkwoord vertaal. Alhoewel die gebeure in *Vallen* in die verteller se herinneringe plaasvind in die verlede, word die werkwoord *is* gebruik en nie was nie – dus die teenwoordige verlede tydsvorm.

Die beperkte *verteltyd van die film* bring mee dat die verteltyd en die vertelde tyd nie

ooreenkom nie. Daar is gebeure wat sowel in die roman as in die film voorkom, maar die ontwikkeling van hierdie gebeure in die film geskied vinniger as wanneer dit op 'n verbale wyse omskryf word in die roman. In die film sien die kyker binne 'n paar sekondes hoe die ambulans na aan die einde van die verhaal die kloosterhekke binnery. Dit word nie deur Lucas self waargeneem nie, maar deur die kamera-oog, waarvan die kyker meestal onbewus is.

Die film is dus gebonde aan reële tydskuur, altans wat die afsonderlike tonele betref. Gebeure in die film kan nie, soos in die roman, onderbreek word om eers kommentaar te lewer oor die toneelspel of die ruimte waarin dit plaasvind nie. Die kamera, tesame met die filmiese tegnieke, is die kommentator. Lucas se woede teenoor Benoît word in die film uitgebeeld as hy Benoît se motor skop totdat die alarm skree en in die uiters gespanne en strakke stilte wanneer hulle oogkontak maak. Op hierdie wyse word steeds implisiet kommentaar gelewer, sonder 'n onderbreking in tyd.

Gebeure in die film kan, soos in die roman, ellipties uitgebeeld word, met ander woorde deur gebeure onvolledig weer te gee. 'n Voorbeeld van ellips in die film is ook die *tegniek van vriesraam*, wat waargeneem word nadat Lucas die molotov gegooi het. Die gebeure in die roman word soms vertraag om belangrike elemente te beklemtoon, maar in die film word die gebeure as't ware tot stilstand gedwing om die moment vas te vang, en te suggereer dat die gebeure nog nie eindig nie. Dié tegniek word ook gebruik om die kyker se aandag op die beeld te vestig en het 'n langdurige effek op die geheue van die kyker. Die kyker word, anders as in die geval van die leser, ook bewus van die manier waarop vertel word; die kamera reguleer die spoed waarteen die gebeure plaasvind en maak die kyker bewus van 'n implisiete outeur, 'n soort outoritêre oog wat sien en laat sien. Die klem val weer eens op die *sien* van gebeure om sodoende gevare en slaggate in die lewe uit te wys.

Sekere stukke van die handeling word ook in die film weggelaat deur skote te sny by 'n toneel (*kruismeng*). 'n Gebeurtenis kan dus afgebreek word deurdat dit geleidelik na 'n volgende gebeurtenis oorvloei. Die inbraak in die skuur word slegs gesuggereer deur die onheilspellende musiek en die geluid van 'n motor wat wegjaag (ellips). Daar word nie gewys dat die inwoners slaap of dat dit lig word nie. Die naggebeure vloei direk oor in die daggebeure (die skuur se deur is op 'n skrefie oop en Monique sien dat daar 'n inbraak in die skuur was). In die roman beskryf die verteller breedvoerig hoe hy wik en weeg of hy Caitlin in die hospitaal moet besoek, daar is beskrywings van waarnemings terwyl hy stap en in die gebou en ook beskrywings van waarnemings terwyl hy binne geboue is, soos die dialoog met die verpleegpersoneel. Al hierdie handeling word in enkele sekondes in die film uitgebeeld: Lucas se weifeling word uitgebeeld as hy onder die boom voor die hospitaal

ronddraai. Deur middel van kruismeng word dadelik opeenvolgend gesien hoe Lucas die hospitaal binnegaan en dadelik weer uitstap. Uit hierdie aksie kan afgelei word dat hy na Caitlin en haar welstand verneem het. Deur middel van decoupage volg tonele mekaar op 'n spesifieke wyse op. Sekere inligting word dus nie so noukeurig in die film soos in die roman weergegee nie, maar deur die oorfloei van 'n spesifieke gebeurtenis maak die kyker afleidings wat gebaseer is op die logika van oorsaak en gevolg.

Die *redigeringsproses* behels nie slegs die aanmekaar ryg van gebeure binne 'n sekere verteltyd nie; dit is ook die kreatiewe rangskikking van die gebeure sodat 'n sterk spanningslyn opgebou word. As Lucas byvoorbeeld vir tien minute verteltyd heen en weer sou loop om te besluit of hy Caitlin gaan besoek, sou die dramatiese effek verlore gaan. Kort, opeenvolgende tonele behou die dramatiese spanningslyn.

Nadat Lucas platgeslaan is deur die Arabiere word dit direk opgevolg deur die toneel waar Monique huliende na ou foto's kyk. Daarop neem die kyker waar hoe Lucas se gesig skoongemaak word deur Benoît se vriendin. Die tonele word op so 'n wyse geselekteer en gekombineer dat die gebeure met mekaar in verband gebring en ooreenkomste aangetoon kan word. So verkeer Lucas en sy ma albei in pyn, syne is fisies van aard (kneusplekke in sy gesig) en Monique s'n geestelik van aard (die hartseer oor haar pa se dade in die verlede). Daar kan ook 'n parallel getrek word tussen Lucas en sy oupa, want sy oupa is op die foto waarna Monique kyk: albei word beïnvloed deur die politieke strominge van die tyd waarin hulle onderskeidelik gelewe het/steeds lewe, en albei word slagoffers en aktiviste. Die dogtertjie van Lucas se oupa sterf tydens die oorlog weens wanvoeding, en hy verraaï die Joodse verstekelinge uit woede en wraak. Lucas word toegetakel deur die Arabiere en raak betrokke by revolusionêre aktiwiteite in ekstreem regse geleedere.

Die spesifieke wyse waarop gebeure in mekaar vloei, is gevolglik 'n wyse om 'n spesifieke tema uit te bou. Die Tweede Wêreldoorlog is gekenmerk deur 'n magstryd en gepaardgaande Jodevervolging. Die gebeure in *Vallen* toon dieselfde gemene delers, naamlik rassisme en magsug. Dieselfde ekstreme denke en optrede ontstaan as gevolg van die vreemdelinge-angst wat deur die Westerse wêreld teenoor die Arabiese lande geopenbaar word.

In die film word *stadige aksie* gebruik om die tydsduur te wysig, en die toneel duur langer as wat dit in werklikheid sou duur, soos wanneer Lucas die molotov na die gebou slinger. In die roman word uitgebreide dialoog en kommentaar van die verteller gebruik om die tydsduur in die verhaal te vertraag. Die uitwerking van uitbreiding is grootliks ooreenstemmend in die roman en die film: in beide die mediums word spanning by die leser en die kyker geskep; in die roman deur die weergawe van gedagtes deur verbale vertelling, en in die film deur die

suggestie van die karakters se gedagtes deur spesiale kameratagnieke.

In die film is daar 'n *herhaling van dieselfde spesifieke tonele* as in die roman. Daar word van verskillende tegnieke gebruik gemaak om die kyk deur die venster te beklemtoon. Daar word byvoorbeeld gefokus op gesigsuitdrukings, nabyskote word gebruik en die kyker sien deur die oë van die karakter, sodat die aandag op bepaalde karakters en gebeure gevestig word. Die kyker sien byvoorbeeld deur die oë van Monique hoe die figure buite die klooster voorbereidings tref vir die herdenkingsfees van die oorlewende Jode.

Die storie wat die beelde in die film toon, word gesien in die hede, die *nou*, en gebeur terwyl die kyker daarna kyk. In *Falling* word, afgesien van aanduidings in die mise-en-scène soos gesprekke en foto's, nie eksplisiete onderskeid getoon tussen die vertelhandeling en die vertelde handeling (oor die optrede van die karakters) nie. Die kyker identifiseer met karakters en gebeure en die fiktiewe verhaal word 'n werklikheid met die probleme en vraagstukke rondom identiteit, multikulturaliteit en globalisering word as onderliggende tema aan die kyker oorgedra.

Een van die belangrikste variante hou verband met die *vertelde tyd*: Dat die roman in die somer afspeel en die film in die herfs, het besondere betekenisefekte. In die roman gaan die somer om die broeiende, snikhete somer wat simbolies aansluit by die ontmoetingspunt van die nalatenskap van die oorlogsverlede en die heethoofdigheid van ekstremistiese denke in die hede, en die wyse waarop dit die tydsgees in die hede kan beïnvloed. In die film, (wat om praktiese redes nie in die somer verfilm kon word nie) gaan dit om die wyse waarop herfs bydra tot die betekenis van die tyd: in die herfs val die blare van die bome af (Engels: "*fall*"); Caitlin oefen 'n dans waarin sy voortdurend val; dit is 'n tyd van afstroping wat 'n groot aantal karakters raak. Die titel van die film hou dus duidelik verband met die seisoen van afstroping: *Fall-ing*.

Die variante en konstantes ten opsigte van die tyd in die roman en die film word vervolgens uiteengesit in Tabel 5.9 en Tabel 5.10.

**TABEL 5.9: Narratiewe aspekte - tyd: variante**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Die verteltempo bepaal die tempo waarmee gebeure mekaar opvolg.	Filmiese tegnieke bepaal tempo waarmee gebeure mekaar opvolg.
Vertraging van verteltempo bewerkstellig deur onderbrekings soos kommentaar van die verteller.	Vertraging van tempo bewerkstellig deur gebeure te onderbreek of tot stilstand te bring deur tegnieke soos stadige aksie en vriesraam.
Relatief onbepaalde verteltyd.	Bepaalde verteltyd.
Gebeure kan verkort word deur gemanipuleerde volgorde/tydspatrone.	Gebeure kan verkort word of in mekaar vloei deur kruismeng.
Tydsduur vertraag deur verteller se kommentaar.	Tydsduur vertraag deur stadige beweging.
Illusie van hede deur die historiese teenwoordige tydsvorm van die werkwoord.	Illusie van die hede deur die afwesigheid van 'n tydsbewussyn by die kyker.
Vertelde tyd: 'n somervakansie.	Vertelde tyd: herfs.

**TABEL 5.10: Narratiewe aspekte - tyd: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
Tydsduur kan vertraag word: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ellips (sake bly onvermeld).</li> <li>• Uitbreiding deur herhaling.</li> </ul>	Tydsduur kan vertraag word: <ul style="list-style-type: none"> <li>• Ellips (sake bly onvermeld).</li> <li>• Uitbreiding deur herhaling.</li> </ul>
Vertelde tyd: vakansie.	Vertelde tyd: vakansie.
Volgorde van gebeure word bepaal deur terugskouings en vooruitwysings.	Volgorde van gebeure word bepaal deur terugskouings en vooruitwysings.
Vertelde tyd handel oor hede en verlede.	Vertelde tyd handel oor hede en verlede.
Historiese bewussyn van hoofkarakter ontwikkel.	Historiese bewussyn van hoofkarakter ontwikkel.

#### 5.7.2.4 Variante en konstantes: ruimte

Die aspek van ruimte word in die twee mediums vergelyk ten opsigte van die wyse waarop konkrete en abstrakte ruimtes uitgebeeld word. Die konkrete ruimtes bring dikwels abstrakte ruimtes tot stand. Die variante en konstantes, wat die ruimteaspek betref, word vervolgens uiteengesit.

- **Die uitbeelding van ruimte in die roman en film: variante en konstantes**

Die gebeure in die roman kan tot stilstand gebring word om eers 'n uitvoerige ruimte-beskrywing te gee. Sekere tekens in die taalgebruik, soos adjektiewe, metafore en vergelykings, word gebruik om ruimtes op 'n sintuiglike wyse uit te beeld.

In *Falling* word die plattelandse landskap verfilm en die kyker neem terselfdertyd die klooster en die huis waar wanneer Lucas en sy ma daar aankom. Die rooi en geel blare lê bestrooi op die grond, en op hierdie wyse verleen die kleure van die natuurlike omgewing 'n intensiteit aan die omgewing. Die helder *kleure* is tekenend van die dramatiese gebeure van die verhaal: dit is sprekend van die intensiteit waarmee die adolessente fase ervaar word en die voortdurende passie vir die soeke na identiteit. In die kaleidoskopiese wêreld van opwinding en uitdagings skuil dikwels gevare. Lucas ervaar sy aksies saam met Benoît as avontuurlik; hy sien homself as 'n held met 'n missie, soos opgemerk word in Lucas se woorde: "Hoewel ik onzeker en achterdochtig was, overviel mij toch de opwinding erbij te horen en een missie te hebben: ik zou een boom rooien." (159.)

In die roman word kleure in die omgewing ook dikwels in verband gebring met die ervarings van 'n karakter. Terwyl Lucas op pad is om die boom in te keep, maak hy 'n waarneming: "de rood van de lucht weerkaatste op de motorkap" (159). Die rooi simboliseer die gevaar wat in die aksie opgesluit lê en dit is juis die gevaar wat vir Lucas so opwindend is. Die rooi dui op die aggressie en geweld wat gepaard gaan met regse ekstremisme, hul vermoë om Lucas te manipuleer deur hom te laat glo hy verrig heldedade wat hulle sal beskerm teen vreemdelinge in hul land: "Je maakt een diepe snee in deze linde en alles verandert... We maken de buurt opnieuw veilig." (158.) Die rooi lug dui dus daarop dat die teenwoordigheid van Benoît en Alex 'n abstrakte ruimte van gevaar skep. As verteenwoordigers van regse ekstremisme word in die roman geïllustreer hoe hulle van politieke motiverings gebruik maak om hul eie aggressie-drange tot uitvoering te bring.

Die spanningsvolle atmosfeer in die roman word opgebou deur die herhaalde *verwysings na die hitte*. Die konstante drukkende hitte, waarvan telkens sprake is in die roman, is in die eerste plek representerend van die opbou van die spanning in die verhaallyn. Die spanning in die verhaal word ook onderhou deur die broeiende hitte: "Het bleef snikheet." (129.) As die optoggers begin skree, ruik Lucas sweet – 'n aanduiding van inspanning, spanning, vrees en ook hitte. Die hitte is telkens 'n aanduiding of voorspelling van broeiende onheil.

Die hitte beklemtoon ook die druk waaronder Lucas verkeer om besluite te neem en keuses te maak. Dit beeld dus nie slegs die konkreet-waarneembare ruimte uit nie, maar ook die

psigiese ruimte waarin Lucas verkeer. Die hitte en die ongemak wat daarmee gepaard gaan, dui verder ook op Lucas se ambivalente gevoelens om aan die een kant aanvaarding en bewondering by Benoît te wen, maar aan die ander kant Caitlin se liefde en vriendskap te behou. As Benoît vrae aan Lucas stel oor sy ma en sy oupa, bevind hy hom in 'n posisie van onsekerheid en kan nie 'n standpunt inneem oor die daede van sy oupa nie. Hierdie gevoelens van Lucas word aangedui met dié woorde: "Het sweet loopt van me af." (109.) Die geklingel van die glas-molotov (vuur) is die teken in die film dat Lucas op daardie moment onder druk verkeer en moet besluit of hy die molotov gaan gooi of nie.

Die moment waarop Lucas vir Caitlin uit die brandende motor probeer bevry, is 'n moment waarop hy 'n belangrike besluit moet neem in 'n toestand van uiterste spanning: Lucas moet besluit of hy Caitlin se lewe gaan red en of hy dit durf waag om haar te vermink. Die dilemma waarin hy verkeer, word geïntensiveer deur die woorde: "De hitte was ondraaglijk." (214.) Die keuse wat Lucas hier moet maak, is nie tussen goed of sleg nie, maar tussen twee grusaamhede – hy is figuurlik gesproke tussen twee vure met die opsies van dood of verminging van sy geliefde.

In die roman tree die vertelinstansie op die voorgrond, omdat die beskrywings nie met een tentoonstelling, soos in die film, gewys kan word nie. Slegs die volgorde waarin die detail vermeld word, impliseer die intervensie van die vertelinstansie. Dit word nog meer opvallend as kwalifiserende *adjektiewe* gebruik word soos "bouwvallige flats" (12), "lange verpleegster" (15), "plotselinge ommekeer" (71) en "wettige zelfverdediging" (141).

*Metafore en vergelykings* word dikwels gebruik om ruimtes in die roman te skets. Wanneer Lucas sy oupa se huis binnegaan, word sy waarneming beskryf met 'n vergelyking: "De kleine ruimte was als een grot". Die vertrek vertoon daardeur donker en beknop. Die woord "grot" is besonder funksioneel, omdat dit simbolies is van die afsondering waarin sy oupa geleef het. 'n Grot word ook dikwels gebruik vir 'n skuilplek, soos Lucas se oupa as't ware weggekrui het vanweë sy skuldgevoelens.

Die roman bring abstrakte ruimtes tot stand deur die konkrete ruimtes op 'n sintuiglike wyse te beskryf. Die vertrekke en die meublement word byvoorbeeld breedvoerig beskryf, byvoorbeeld die verdroogde plante, die leë kolekas, die lakenbedekte meubels en die oopgeforseerde deur (21-22.) Die beskrywing skep 'n abstrakte ruimte van dood en verganklikheid, maar die vermiste televisiestel skep ook die abstrakte ruimte van vrees. Die talige beskrywings in die roman kan herhaaldelik teen verskillende tempo's gelees word en die leser kan met ander woorde 'n gedetailleerde uitleg van die ruimte visualiseer.

In die roman is Lucas dikwels vasgevang in abstrakte ruimtes van eensaamheid en verwerping. Sy eensaamheid word uitgebeeld deur die herhaalde lang telefoongesprekke met sy vriende. Lucas voel dus uitgesluit van die konkrete ruimte waarin hy is, maar dit dui ook op die angs wat die adolessent ervaar sonder die sekuriteit van sy vriendekring.

*Lig en kleur* word in die film gebruik as ekwivalente van poëtiese metafore en vergelykings in die roman. Die lig en kleur word natuurlik sigbaar by wyse van onder andere die posisie van die kamera. Die skoonheid van 'n landskap word dan dikwels uitgelig deur die maniere waarop verfilm word.

Omdat kleure in die film sintuiglik-visueel op die skerm waargeneem word, het dit 'n sterk emosionele effek op die kyker en gevolglik 'n intenser belewing van die film tot gevolg. Rooi is, soos in die roman, ook 'n opvallende kleur en skep assosiasies met aggressie, byvoorbeeld die rooi motor en die rooi kettingsaag. Rooi is 'n dominerende kleur en trek eerste die aandag van die kyker. Die motor en die kettingsaag is albei elemente wat prominent in die klimaksgebeure is. Die gebruik van rooi vestig dus die aandag van die kyker op objekte of figure wat 'n herhalende motief word en 'n bepalende rol in die gebeurelyn speel. Die visuele kleurbeelde druk 'n stempel op die onbewuste van die kyker af en so word ook bewustelik of onbewustelik verbande gelê tussen elemente met dieselfde kleur: die motor en die saag kan nuttig wees en 'n mens bemagtig, maar onverantwoordelike en onverskillige gebruik daarvan kan noodlottig wees. Die fisiese waarneming van 'n kleur soos rooi in die film skep tematiese ruimtes, wat terselfdertyd gevoelens van opwinding en spanning aktiveer.

Weens praktiese komplikasies, soos onvoldoende fondse, kon die verfilming nie plaasvind in die somer, soos aanvanklik beplan is nie. 'n Snikhete somer (soos gerepresenteer in die roman) is nie sigbaar in die film nie, maar word terselfdertyd vervang met die beklemtoning van helder kleure en kontraste, soos uiteengesit is in die voorafgaande paragraaf. By sekere spanningsmomente in die film is van vuur gebruik maak om intensiteit te bewerkstellig, byvoorbeeld die vuur waarin Lucas bewysstukke verbrand, die fakkels tydens die optog, die vure buite die dansklub, die molotov en die brandende motor waaruit Lucas vir Caitlin moet red. Die hitte word in die film nie slegs visueel waargeneem nie, maar ook ouditief deur die dreun van die vlamme. Die ontploffing van die molotov en die motor is albei klimaksmomente en die spanning in hierdie momente word deur die harde plofgeluide versterk.

In die film kan dit gebeur dat objekte, kleure, figure of verskynsels sonder intensie deel word van die waarneming. Die objekte en figure word egter geselekteer en op 'n spesifieke wyse binne 'n spesifieke ruimte gerangskik (*mise-en-scène*).

Metafore en vergelykings in die roman kan nie deurgaans in die film in die dialoog gepresenteer word nie en word op 'n ander manier tot vergestaltung gebring. In die film beweeg die kamera oor die afsonderlike voorwerpe soos in die toneel waarin Lucas sy oupa se huis betree. Die klip waarvan die huis gebou is, skep 'n gevoel van koudheid, wat met 'n grot geassosieer word; dit skep 'n gevoel van eensaamheid en verlatenheid. Die donkerte is ook verwysend na die onbekende verlede van Lucas se oupa. Die woord *grot* in die roman en die donker beligting in die film skep dieselfde assosiasies wat voltrek word in 'n brandpunt, wat tot dieselfde interpretasies lei. Alhoewel metafore en vergelykings dus nie eksplisiet gegee word nie, *suggereer die ruimtes sekere betekenis* deur die gebruik van spesifieke filmiese tegnieke.

In die film word die ruimtes dikwels in 'n baie kort tydsbestek verfilm, omdat die verteltyd beperk is. Die meublement is nie so eksplisiet waarneembaar in die film nie. Die kyker kry nouliks tyd om die objekte behoorlik te bekyk, want die verloop van die handeling neem dadelik die kyker se aandag in beslag. Die filmbeelde bly in beweging en lei die kyker se oog van die een toneel na die ander en dit kan gebeur dat die kyker spesifieke besonderhede in 'n bepaalde ruimte nie sien nie. Die ruimte in die film is dus 'n kinematiese ruimte, waarin *die ruimte gekonstrueer word deur beelde in beweging*, terwyl die beelde in die roman stuk vir stuk deur die verbeelding van die leser gerekonstrueer word.

Die film bring, soos die roman, deur die konkrete ruimtes *abstrakte ruimtes* tot stand. In die film is die toneel van die Joodse herdenkingsfees ingelas om 'n ekstra dimensie van ruimte te skep wat dit duidelik maak dat Lucas uitgeslote voel. In die roman word sy eensaamheid uitgebeeld deur onder andere sy hunkering na karakters en 'n ander ruimte: hy bel voortdurend sy vriende in Londen. Talle telefoongesprekke sou egter te veel verteltyd in beslag neem en die dramatiese gang van die verhaal vertraag. Lucas bekyk die herdenkingsfees op 'n afstand en sien hoe Caitlin die gaste op 'n joviale wyse ontvang. Lucas is dus in 'n afgeslote ruimte, wat daarop dui dat hy verwerp word as gevolg van sy oupa se dade. Dit gee ook aanleiding tot jaloesie en skep spanning in sy verhouding met Caitlin.

Soos in afdeling 4.4.3.1 bespreek, is 'n toneel waarin Lucas in die kloosterkelder toegesluit word, 'n voorbeeld van die uitbeelding van die kontrastering van psigologies-abstrakte ruimtes. In die roman verneem Lucas die ontstellende nuus omtrent sy oupa deur 'n direkte vertelling deur sy ma. In die film word Lucas egter deur Caitlin in die donker kelder opgesluit. Die donker, beknopte ruimte is die ruimte waarin die Joodse verstekeling vir hul lewens moes skuil. Die ruimte is ook simbolies van Lucas se ongeligtheid en die gevangeskap waarin sy oupa se dade hom plaas. Lucas betree ook nou 'n nuwe ruimte – 'n bewussyn van sy verlede, wat ook met skuldgevoelens gepaard gaan. Die kloostertoneel het 'n ontstellende

effek op die kyker, omdat die ruimte van die verstekeling konkreet gewys word, wat die gebeure oproep en geloofwaardig maak. In die roman neem die leser kennis van die gebeure, maar in die film *beleef* die kyker die gebeure tydens die oorlog.

In sowel die roman as die film word die huis waarin Lucas die vakansie woon, 'n simboliese ruimte van sy persoonlike, sosiale, historiese en ideologiese identiteit.

In *Psigologies-abstrakte ruimte* word geskep wanneer Lucas aan die einde van die verhaal musiekoorfone op sy ore sit terwyl hy wegy in die motor. Anders as in die roman bly Lucas nie agter in die ruimte waar hy as sondebok gebrandmerk word nie. As hy die oorfone opsit, isoleer hy hom van die ruimte wat agter is en bly hy steeds in die abstrakte ruimte van eensaamheid en verwerping.

In die roman word metafore en vergelykings dikwels gebruik om die ruimte te beskryf. In die film word die ruimte deur die filmiese tegnieke uitgebeeld. Die filmiese tegnieke skep 'n spesifieke gevoel ten opsigte van die spesifieke ruimte. *Nuwe ruimtes word in die film bygevoeg* om dramatiese effek te verkry en 'n ekstra dimensie van spanning te skep.

Die variante en konstantes ten opsigte van die ruimte in die roman en die film word vervolgens uiteengesit in Tabel 5.11 en Tabel 5.12.

**TABEL 5.11: Narratiewe aspekte - ruimte: variante**

Roman	Film
Ruimte en gebeure kan afsonderlik, in afsonderlike dele van die verhaal, beskryf word (al hou dit steeds met mekaar verband).	Die gebeure kan nie los van die ruimte weergegee word nie; dis 'n simultane aanbieding.
Ruimtebeelding deur verteller: talige vertelling.	Ruimtebeelding deur filmiese tegnieke soos kameraposisie, lig en kleur.
Ruimte geskep (ver-beeld) in bewussyn van leser.	Ruimtekomposisie op die skerm: 'n drie-dimensionele ruimte geskep deur lig, kleur en beweging.
Ruimtebeelding deur adjektiewe, metafore en vergelykings.	Ruimtebeelding deur lig en kleur, wat ook metafories en vergelykend kan wees.
Vertelinstansie bepaal (in 'n groot mate) prominensie van ruimtebeelding	Objekte, kleure en figure is soms sonder intensie deel van die ruimtekomposisie op die skerm.
<ul style="list-style-type: none"> <li>Nadine se haarsalon</li> </ul>	<p>Sommige ruimtes is bygevoeg of weggelaat (in verhouding met die gebeure)</p> <p><b>Londen:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Die dansklub in Londen</li> <li>Lucas en Monique se huis</li> <li>Die dansklub in Montourin</li> </ul>

**TABEL 5.12: Narratiewe aspekte - ruimte: konstantes**

Roman	Film
<p>h Ruimte van die reële werklikheid word in albei mediums tot stand gebring.</p>	<p>h Ruimte van die reële werklikheid word in albei mediums tot stand gebring.</p>
<p><b>Frankryk:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plattelandse omgewing:</li> <li>• die oupa se huis, die klooster en die heuvel waar die motor afrol</li> <li>• Dorpie, Montourin:</li> <li>• Die wapenwinkel</li> <li>• Die Cercle</li> <li>• Die pastorie waarop die boom val</li> <li>• Die pastorie wat geteiken word vir h molotov</li> <li>• Die polisiekantoor</li> <li>• Die hospitaal</li> </ul>	<p><b>Frankryk:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Plattelandse omgewing:</li> <li>• die oupa se huis, die klooster en die heuvel waar die motor afrol</li> <li>• Dorpie, Montourin:</li> <li>• Die wapenwinkel</li> <li>• Die Cercle</li> <li>• Die pastorie waarop die boom val</li> <li>• Die pastorie wat geteiken word vir h molotov</li> <li>• Die polisiekantoor</li> <li>• Die hospitaal</li> </ul>

### 5.7.2.5 Tema

Die roman en die film toon geringe klemverskille wat die tema betref. Die wyse waarop temas gepresenteer word, verskil egter. Beide die roman en die film is rondom die *tema van identiteit* gesentreer, wat uitkring na ander relasionele temas soos *multikulturaliteit, globalisering, rassediskriminasie en politieke ideologieë*. Die romanteks en die filmteks staan dus in verhouding tot die konteks waarin dit bestaan, met ander woorde die individuele of sosiale realiteit waarna beide verwys. Die essensie van tematiese kwessies word in die film visueel en klankmatig voorgestel – dus minder abstrak as in die roman (filosofies gesproke), maar deur filmiese tegnieke word die hiperrealitiese detail skokkend direk en treffend gerepresenteer.

Omdat die temas van tekste juis dit is waaroor beide tekste primêr gaan, kan verwag word (alhoewel dit nie in alle transformasies van roman na film die geval is nie) dat die hoof- en newetemas van hierdie roman ook ná die transformasieproses in die film sal resoneer. Die tema is die kern, dié konstante wanneer die roman en film vergelyk word. Vergelyk Tabel 5.13.

**TABEL 5.13: Temas: konstantes**

<b>Roman</b>	<b>Film</b>
<p>Temas is ooreenstemmend:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Liefde en menseverhoudings gerepresenteer in Lucas en Caitlin se verhouding</li> <li>• Ideologieë soos rassisme en nasionalisme, veral uitgebeeld deur verwysings na die Tweede Wêreldoorlog, asook deur Benoît se retoriek</li> <li>• Skuld: die ironiese ommekeer van onskuld na skuld</li> <li>• Identiteit in 'n multikulturele en multirassige samelewing</li> <li>• Identiteit van die individu beïnvloed deur sy verlede</li> </ul>	<p>Temas is ooreenstemmend:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Liefde en menseverhoudings gerepresenteer in Lucas en Caitlin se verhouding</li> <li>• Ideologieë soos rassisme en nasionalisme, veral uitgebeeld deur verwysings na die Tweede Wêreldoorlog, asook deur Benoît se retoriek</li> <li>• Skuld: die ironiese ommekeer van onskuld na skuld</li> <li>• Identiteit in 'n multikulturele en multirassige samelewing</li> <li>• Identiteit van die individu beïnvloed deur sy verlede</li> </ul>

## 5.8 'n Sintese van die variante en konstantes tussen die roman en die film

Met die vergelykings, wat ook tabellaries opgesom is, is nie gepoog om 'n model te ontwikkel van die variante en die konstantes tussen die roman en die film as sodanig nie; die doel is om 'n vergelykende uiteensetting te gee van *Vallen* as jeugroman en *Falling* as film.

Die roman *Vallen* en die film *Falling* word vervolgens met mekaar vergelyk ten opsigte van die struktureel-tegniese aspekte van die formaat van die tekste, asook die narratiewe aspekte van die tekste. Ten eerste word die roman en die film vergelyk ten opsigte van die verskillende aspekte wat die onderskeie mediums toon, dit wil sê die struktureel-tegniese aspekte. Tweedens word die narratiewe aspekte van die roman en die film vergelyk sodat die variante en konstantes ten opsigte van die narratiewe struktuur van die roman en die film en die moontlike resepsie daarvan deur die leser en kyker bepaal kan word. Daarna word 'n aantal transformasieprosedés genoem wat dan grafies voorgestel word.

In die roman vind die vertelling plaas deur woordgebruik, terwyl vertelling in die film 'n hele aantal aspekte behels, naamlik die mise-en-scène (waaronder hier die uitbeelding van die gebeure deur akteurs en dekor verstaan word), kameratgnieke en die klankbaan. Die onderskeie tekendraers van die roman en die film is papier en die filmstrook (selluloid).

Daar is 'n noue samehang tussen die filmiese aspekte: Die kyker sien die storie deur die mise-en-scène, wat weer deur die kamerahantering gesien word; en die wyse van

kamerahanting is slegs sigbaar deur die beelddraer (filmstrook). Die aspekte is altyd interaktief van mekaar afhanklik.

## 5.9 Model vir transformasie

Uit die voorafgaande vergelyking tussen die roman en die film word dit duidelik dat daar talle veranderinge ontstaan tydens die transformasie van die roman na die film. Daar is bevind dat die veranderinge plaasvind ten opsigte van sowel die struktureel-tegniese aspekte as die narratiewe aspekte. Daar is ook 'n hele aantal konstantes aangetoon in die transformasieproses. Die vergelykende metode het gebyk 'n geldige benadering te wees om variante en konstantes in 'n logiese verband teenoor mekaar te stel, sodat verklarende afleidings omtrent die transformasieprosedés in die transformasieproses gemaak kan word, en 'n transformasie-model ontwikkel kon word.

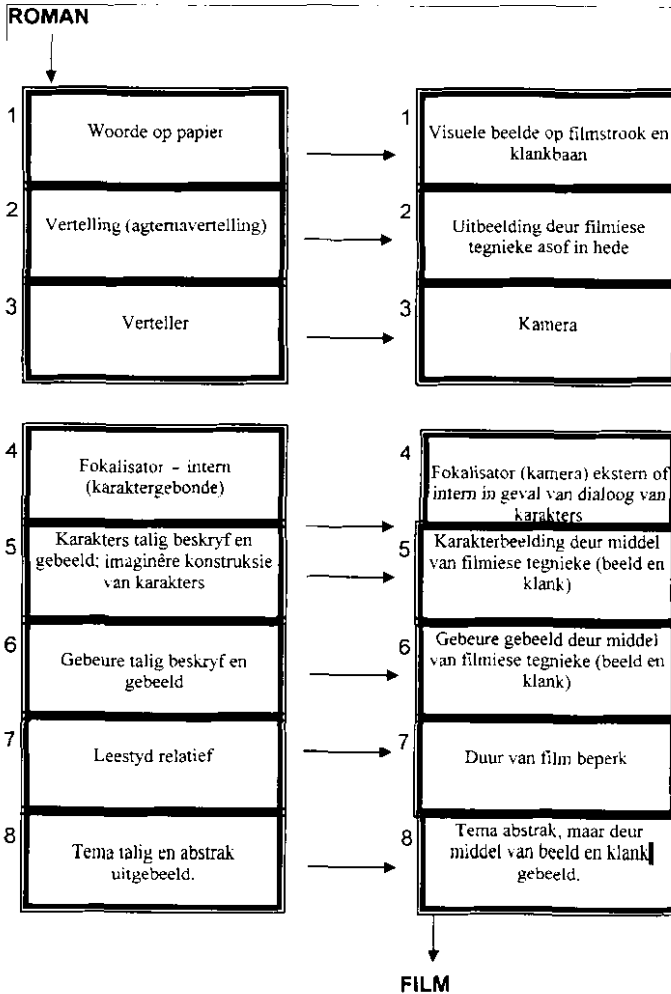
## 5.10 Afgeleide transformasieprosedés

- Die roman bestaan as 'n teks van woorde op papier, terwyl die filmiese verhaal vasgevang word op 'n filmstrook in die vorm van beelde.
- In die roman is die hele verhaal 'n terugskouing in die gedagtes van die verteller; *Vallen* is dus 'n herinneringsroman. In die film word 'n illusie geskep dat die verhaal in die hede afspeel.
- In die roman is daar 'n verteller teenwoordig, maar in die film neem die kamera die plek van die verteller in.
- Die interne fokalisator wat in die roman teenwoordig is, bestaan in die film as eksterne fokalisering (deur die kamera) en interne fokalisering (deur onder andere die dialoog van karakters in die teks).
- Die karakterisering in die roman, wat blyk uit die vertelling van die verteller en die imaginêre konstruksie deur die leser, word in die film vervang met filmiese tegnieke. Klank speel 'n belangrike rol, maar die kamera is die belangrikste handelende faktor in die gebruik van filmiese tegnieke.
- In die roman word die gebeure op 'n talige wyse beskryf, maar in die film word die gebeure uitgebeeld deur filmiese tegnieke in die *mise-en-scène*, met ander woorde die uitbeelding van die gebeure deur akteurs, dekor en die filmstel.
- Die verteltyd van die roman verskil van dié van die film. Die verteltyd van die roman is langer, omdat dit uitgebreide vertellings is. Omdat die verteltyd van die film korter is (ongeveer twee ure), word sekere gebeure en ruimtes – en gevolglik ook karakters – uit die teks weggelaat.

- Ruimtebeelding in die roman vind plaas deur talige beskrywing. In die film is daar soms beperkings wat die ruimtes betref, omdat die konstruksies prakties moeilik uitvoerbaar of te duur is.
- Die hooftema, alhoewel eers romanmatig gerepresenteer en daarna filmies, bly grotendeels dieselfde: die mens se identiteitsontwikkeling word onder andere deur sy kennis van, insig in en houding jeens die relevansie van die verlede vir sy hede bepaal.

Vervolgens word 'n grafiese voorstelling gegee van die transformasieproses wat uit die transformasie van die roman na die film na vore gekom het.

**FIGUUR 5.1: Grafiese voorstelling van die transformasie van die roman na die film**



## 5.11 Kontemporêre relevansie van *Vallen en Falling*

Die transformasie is 'n dinamiese proses wat temas rondom *identiteit* aan die lig bring. Die roman en filmteks staan in relasie tot die konteks, met ander woorde die individuele of sosiale realiteit waarna die roman en die film verwys. Die roman en die film rig albei 'n appél tot die leser en die kyker deur die uitsprake wat die genres oor 'n konteks lewer. *Vallen en Falling* beeld 'n konteks uit waarmee vandag se individu, en veral die jong leser en filmkyker, kan identifiseer, omdat die kwessie van *identiteitsvorming* binne 'n multikulturele en multirassige omgewing 'n uiters aktuele onderwerp is. Volgens Herbots (2003) kry die appél wat tot die leser en kyker gerig word, hernieuwe kontemporêre betekenis:

In de jaren negentig was het oke om te zeggen dat we niet mochten moraliseren. Net na de val van Berlijnse Muur dachten we dat we alles hadden bereikt. Het was niet meer nodig om elkaar eens goed te mantel uit te geven, want iedereen kon voor zichzelf uitmaken wat goed was en wat niet. Ik ben daar ook in meegegaan. Nu is de tijd voorbij. Er is zoveel gebeurd sindsdien; Dutroux, zwarte zondagen, 11 september... Je mag opnieuw een boek schrijven dat over iets gaat. Anders blijven we zitten met alleen maar thema's waarin geen engagement zit.

Die roman en die film is dus fiksionele tekste, maar is representatief van die werklikheid waarin die jong mens hom/haar bevind.

Die intertekstuele, sosiaal-psigologiese ondersoek maak die kontemporêre relevansie van die roman en die film bekend deur die parallel tussen die Europese konteks en die Suid-Afrikaanse konteks. In die soeke na identiteit word terme soos *individu* en *nasionaliteit* gerelativeer deur die verskynsels van *kollektiwiteit* en *globalisasie*. Uit die roman en die film word dit duidelik dat die soeke na die self in verskeie rigtings vertak, omdat individuele identiteit uiteindeelik bepaal word deur die relasie met ander. Die tyd-ruimtelike skildering van 'n globaliserende wêreld in *Vallen en Falling* impliseer dat mense in 'n "co-habitus" - 'n plek waar die mens saam met ander woon - is.

Die globaliserende wêreld, soos uitgebeeld in die roman en die film, gee daartoe aanleiding dat die individu al meer blootgestel word aan verskillende rasse en kulture en sodoende ontstaan daar ook konflik. Die ideologieë wat uit globalisasie voortspruit, word ook aan die lig gebring, soos nasionalisme – in Suid-Afrika dikwels ook die ekstreme vorm van partisie (afsonderlike ontwikkeling). In die verhaal word Lucas bewus van toenemende getalle toeriste, maar ook die toenemende aantal immigrante of asielseikers. Dit is dus 'n globale

verskynsel dat mense van arm, diktoriale lande na ander lande vlug vir beter lewenstoestande, soos ook die geval met talle immigrante van Afrika-lande in Suid-Afrika is. In die roman en die film is daar met ander woorde die fundamentaliste, die fanatoci, die naïewes, die slagoffers, die gemarginaliseerdes en magsoekers – almal agente wat universeel te vinde is.

Die identiteitsvormingproses word in die roman en film uitgebeeld as 'n proses van kontinue waarneming, beleving en evaluering van die omringende wêreld, gefiltreer deur 'n ontwikkelende historiese bewussyn. Die vermoë om te sien, te bepeins, te evalueer word een van die belangrikste rigtinggewers vir die ontwikkeling van identiteit van die adolessent in 'n diverse samelewing.

In *Vallen* en *Falling* word die effek van die geskiedenis op identiteitsvorming duidelik. Die optredes van individue in die verlede kan langdurige gevolge vir die nageslagte in die hede hê. So kan die relasie wat 'n individu met 'n spesifieke individu of groep het, dikwels lei tot etikettering, soos in die betrokke tekste aan die lig gebring word. In die ontwikkelingsproses skep die historiese bewussyn gevolglik 'n bewustheid van die hede en verkry die individu selfkennis deur 'n refleksie op die verlede.

## 5.12 Gevolgtrekking

Die doel van die studie – soos aanvanklik uiteengesit (vergeelyk 1.6) – is dus bereik: Die roman en die film is geanaliseer en geïnterpreteer om 'n transformasie-model saam te stel. Die narratologie en filmtegniek is betrek om die analise te doen (vergeelyk 2.5). Daar is nie 'n vasgestelde wyse waarop transformasie plaasvind nie, omdat alle verhale van mekaar verskil. Die roman en die film toon verskeie variante veral ten opsigte van die vorm en aanbiedingswyse. Die narratiewe elemente en aspekte word dus verskillend aangebied en kan gevolglik ook verskillende betekenisse genereer. Hierdie betekenisse bring mee dat daar klemverskille kan wees en die wyse waarop die twee tekste deur die jong leser en jong kyker geresepteer word, verskillend is. Die resepsie-estetika en die ontwikkelingspsigologie van die adolessent is dus in die teoretiese hoofstuk betrek, sodat die moontlike effek van die roman en die film op die jong leser en jong kyker aangedui word (vergeelyk 2.6 en 2.14). Tematiese kwessies, wat die roman en film in 'n spesifieke konteks relevant maak, in 'n spesifieke tyd, bly konstant in die transformasie, alhoewel verskillend gerepresenteer.

Die jong leser en kyker kan aanklank vind by sowel die roman as die film, omdat die tematiek kontroversieel en relevant is en by die verwagtingshorison van vandag se adolessent pas, maar ook omdat dit die jong kyker se verwagtings- en ervaringshorison kan verruim. Verder

is albei tekste intrigerend, omdat spesifieke tegnieke op 'n besondere wyse in die afsonderlike tekste gebruik word om die tematiek te representeer.

Die studie van transformasie behels dat die adolessent die roman lees en die film kyk. Deur middel van die film word die verhaal op 'n visuele en ouditiwe wyse (in die vorm van kleur en klank) vir die adolessent aangebied. Die adolessent kan gevolglik gemotiveer word om terug te keer na die verbeeldingstimulerende ervaring van die lees van 'n boek, sodat lees, gesien en ervaar word as 'n dinamiese en toepaslike komponent van onderrig en gevolglik die identiteitsvormingsproses.

## BIBLIOGRAFIE

- AGGER, G. 2002. Intertextuality Revisited: Dialogues and Negotiations in Media Studies. [Web:] [http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol\\_4/gunhild\(frame\).htm](http://www.uqtr.quebec.ca/AE/vol_4/gunhild(frame).htm) [Datum van gebruik : 12 Okt. 2003]
- APPADURAI, A. 2000. Disjuncture and difference in the global cultural economy. (In During S., ed. The cultural studies reader. 2<sup>nd</sup> ed. London : Routledge.)
- BAL, M. 1988. Inleiding in de literatuur/wetenschap. Muiderberg : Dick Coutinho.
- BAL, M. 1990. De theorie van vertellen en verhalen. Muiderberg : Dick Coutinho.
- BARKER, C. 2000. *Cultural studies*. Theory and practice. London : Sage.
- BECK, A. 2001. *Falling in Cannes en kruiken*. [Web:] <http://www.anneprovoost.com/dutch/FilmFalling/FilmFallingBlikopener.htm> [Datum van gebruik: 5 Feb. 2003].
- BEEETS, N. 1973. De psigologie van de jongen in de vleugeljaren. Utrecht : Erven J. Bijleveld.
- BEKAERT, M. 2000. Begrippen van filmanalyse. (Kursus in Filmanalyse, georganiseer deur die Centrum voor Beeldcultuur: Filmmuseum van Oktober tot Desember 2000.) Antwerpen.
- BEZUIDENHOUT, W. J. 1994. Waarde-opvoeding in 'n veranderde Suid-Afrika. Johannesburg : RAU. (Verhandeling – M. Ed.)
- BILLIG, M. 1995. "Introduction", Nations and languages", "Conclusion" in Banal nationalism. London : Sage. 177p.
- BISHOFF, A. 1992. Karakter/Karakterisering. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 199-202.)
- BISSCHOFF, A. 1992. Konkretisering. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. p. 235.)

- BLOMMAERT, J. 1995. Interview met Anne Provoost. *Stem der vrouw*, Jul - Aug.
- BLONSKY, M. 1998. On signs. Baltimore, Md. : The John Hopkins University.
- BORDWELL, D. & THOMPSON, K. 1993. Film art. 4<sup>th</sup> ed. New York : McGraw-Hill, Inc.
- BRANIGAN, E. 1984. Point of view in cinema. A theory of narration and subjectivity in classical film. Berlin : Mouton Publishers.
- BRINK, A.P. 1989. *Vertelkunde*. 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste. Pretoria : Academica.
- BRINKER, M. 1993. Theme and interpretation. (In Sollors, W., ed. *The return of thematic criticism*. Cambridge : Harvard University Press. pp. 21-37.)
- BUTSTRAEN, F. 2001. "Vallen" wordt nieuw filmsucces. *De Standaard*: 3 Mei. 15.
- BYBEL. 1983. Die Bybel: nuwe vertaling. Kaapstad : Bybelgenootskap van Suid-Afrika.
- CAMPBELL, M. 1996. Behind the name: the etymology and history of first names. [Web:] <http://www.behindthename.com/nmc/fre.htm> [Datum van gebruik: 11 Sep. 2004].
- CASSETTI, F. 1998. Inside the gaze. The fiction film and its spectator. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press.
- CHATMAN, S. 1978. Story and discourse. Narrative structure in fiction and film. Ithaca : Cornell University Press.
- CIRLOT, J.E. 1991. A dictionary of symbols. New York : Dorset.
- COLEMAN, J.C. & HENDRY, L. 1990. *The Nature of Adolescence*. London and New York : Routledge.
- CRAIG, G. J. 1996. Human Development. New Jersey : Prentice Hall.
- DE JONGE, S. 1995. Vallen: tien tips om schoren af te houden. *Huma*, Nr. 2847: 177-179, Maart.

- DU GAY, P. 1997. 'What in the world is going on?'. (In Du Gay, P., ed. Production of Culture/Cultures of Production. London : Sage/The Open University. pp. 11-66.)
- DUNN, R.G. 1997. Self, identity and difference: Mead and the poststructuralists. *Sociological quarterly*, 38, 4(687-105)[Web:]  
[http://www.cts.cuni.cz/~konopas/liter/Dunn\\_Self%20Identity%20and%20Difference.htm](http://www.cts.cuni.cz/~konopas/liter/Dunn_Self%20Identity%20and%20Difference.htm)  
 [Datum van gebruik: 10 Sept. 2004].
- DU PLOOY, H.J.G. 1986. Verhaalteorie in die twintigste eeu. Durban : Butterworth.
- DU PLOOY, H.J.G. 1992. Roman en film – stories in woorde en beelde. 'n Voorstel vir 'n gevorderde kursus in literatuurwetenskap. *Literator*, 13(3):135, Nov.
- DU PLOOY, H.J.G. 1992. Motief. (In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 326-328.)
- DU PREEZ, P. 1980. The politics of identity. Oxford : Basil Blackwell.
- ECO, U. 1984. Semiotics and the philosophy of language. Bloomington : Indiana University Press.
- EISENSTEIN, S.M. 1970. The film sense. London : Faber and Faber.
- EISMA, H. 1995. Actief, creatief lezen beste remedie teen extreme-rechts. *Barneveldse Krant*, Maart. 18.
- FOSTER, H.M. 1994. Film and the young adult novel. *The Alan Review*, 21(3):14-17. Spr.
- FOX-GENOVESE, E. 1999. Multiculturalism in History: Ideologies and Realities. [Web:]  
<http://www.findarticles.com/orbis/article/Multiculturalism/History/Ideology.ihtml> [Datum van gebruik: 18 Des. 2002].
- GENETTE, G. 1980. Narrative Discourse. New York : Cornell University Press.
- GENETTE, G. 1979. Tijdsaspecten in de roman. Volgorde, duur, herhaling. Brugge : Uitgeverij Orion.

- GIANETTI, L. 1999. *Understanding movies*. New Jersey : Prentice Hall.
- GOUWS, T. & SNYMAN, M. 1995. *Om beter te kan sien: 'n gids tot visuele geletterdheid*. Pretoria : Van der Walt.
- HAMLIN, D.W. 1983. *Perception, learning and the self: essays in the philosophy of psychology*. London : Routledge.
- HAT (Verklarende Handwoordeboek van die Afrikaanse Taal.) 1994. Johannesburg : Perskor.
- HERBOTS, H. ([hansherbots@wanadoo.be](mailto:hansherbots@wanadoo.be)) 2002. *Analise van Falling*. [E-pos aan:] Pienaar, M. ([rlouw777@absamail.co.za](mailto:rlouw777@absamail.co.za)) Okt. 7.
- HERBOTS, H. ([hansherbots@wanadoo.be](mailto:hansherbots@wanadoo.be)) 2003. *Moralisties?* [E-pos aan:] Pienaar, M. ([rlouw777@absamail.co.za](mailto:rlouw777@absamail.co.za)) Feb. 6.
- HOFSTEDE, G.H. 1991. *Cultures and organizations: software of the mind: intercultural cooperation and its importance for survival*. New York : McGraw-Hill.
- HOLTROP, A. 1995. *Kinderboeken*. *Vrij Nederland*, Maart. 18.
- HUNTINGTON, S.P. 1991. *The Third Wave: democratization in the late twentieth century*. Norman : University of Oklahoma Press.
- JOHL, J.H. 1992. *Antiheld*. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 13-15.)
- KEURIS, M. 1992. *Tyd in die Literatuur*. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 543-546.)
- KLUTEN, M. 1995. *Schrijfster Anne Provoost in een race langs de gewichtige levensvragen*. *Flair*, Mei. 14.
- KROGER, J. 1989. *Identity in Adolescence. The balance between self and other*. London : Routledge.

KUIJERS, A. 1986. *Kunswerke in die Kunstgeskiedenis – n Benadering. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Potchefstroomse Studies in die Christelike Wetenskap. Monografieë, monografie no. 11.*

LINDER, C. 1976. *Filmmaking. A practical guide. Englewood and New Jersey : Prentice Hall.*

LINDERS, J. 1994. Een broeierige zomer. *Algemeen dagblad, Des. 9.*

LOUW, D. A. 1992. *Menslike ontwikkeling. Tweede uitgawe. Pretoria : HAUM-Tersier.*

MALAN, R. 1992. Intertekstualiteit. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 187-188.*)

MARCHAU, J. 1996. *Wegwysers bij de lectuur van Vallen van Anne Provoost. [Web:] <http://www.anneprovoost.com/dutch/Vallen/VallenAnalyse.htm> [Datum van gebruik: 5 Feb. 2003].*

MARKESTEIJN, C. 1995. Anne Provoost valt verdiend in de prijzen. "Vallen" op alle fronten een juweeltje. *Haarlems Dagblad, Maart. 28.*

MARKOVA, I. 1987. Knowledge of the self through interaction. (*In Yardley, K.S. & Honess, T., eds. Self and identity: psychosocial perspectives. Chichester: Wiley. pp. 65-80.*)

MAST, G. & COHEN, M. 1985. *Film theory and criticism. Introductory reading. Third edition. New York : Oxford University Press.*

MATTESON, D.R. 1975. *Adolescence today. Sex roles and the search for identity. Homewood : Dorsey Press.*

METZ, C. 1974. *Film Language. A Semiotics of the Cinema. New York : Oxford University Press.*

MONACO, J. 1981. *How to read a film. The art, technology, language, history and theory of film and media. New York : Oxford University Press.*

MUSARRA, U. 1983. *Narcissus en zijn spiegelbeeld: het moderne ik-verhaal. Assen :*

Van Gorcum.

NIELSEN, L. 1987. *Adolescent psychology. A contemporary view.* New York : Holt, Rinehart and Winston.

PETERS, J.M. 1980. *Van woord naar beeld: de vertaling van romans in film.* Muiderberg : Coutinho.

PLATEVOET, E. 2001. Extremisme kan aantrekkelijk zijn. *Generiek*: 67, Jul-Sept.

PROVOOST, A. ([anne.provoost@skynet.be](mailto:anne.provoost@skynet.be)) 2002. Tintin. [E-pos aan:] Pienaar, M. ([rlouw777@absamail.co.za](mailto:rlouw777@absamail.co.za)) Jul. 13.

PROVOOST, A. 1999. *Vallen.* Antwerpen : Houtekiet/Fontein.

PROVOOST, A. 2000. *Mondelinge mededeling aan outeur.* Antwerpen. (Aantekeninge in besit van outeur.)

RIMMON-KENAN, S. 1983. *Narrative fiction: Contemporary poetics.* London : Methuen.

ROSSOUW, M.A. 1992. *Resepsieteorie.* (In Cloete, T.T., red. *Literêre Terme en Teppeie.* Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 427-429.)

SCHROVER, C. 1991. *De analyse van de verhalend proza.* (In Zeeman, P., red. *Literatuur en context. Een inleiding in de Literatuurwetenskap.* Nijmegen : Sun en de Open Universiteit van Heerten. pp. 24-47.)

SEGERS, K. 1995. Anne Provoost onder de prijzenregen. "Elke keuze heeft zijn engel". *Hel belang van Limburg.* Maart. 18-19.

SEGERS, R.T. 1972. *Grondslagen van de receptie-esthetika.* (In Segers, R. T., red. *Receptie-esthetika. Grondslagen, theorie en toepassing.* Amsterdam : Huis aan drie gragten.

SEGERS, R.T. 1997. *Inventing a future for literary studies: Research and teaching in cultural identity.* *Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 13(3):263-283, Des.

SHELLEY, W. 2004. *Mind as the individual importation of the social process.* [Web:] [http://psychology.about.com/library/classics/blmead\\_mind2.htm](http://psychology.about.com/library/classics/blmead_mind2.htm) [Datum van gebruik:

11 Sep. 2004].

SNYDER, S. 1991. Movies and juvenile delinquency: an overview. *Adolescence*, 26(101):121-132.

SOLLORS, M. 1993. The concept and motif in literature: A terminological study. (In Sollors, W., ed. *The return of thematic criticism*. Cambridge : Harvard University Press. pp. i-91.)

STAM, R. 1997. Multiculturalism and the Neoconservatives. (In McClintock, A., Mufti A. & Shohat, E., eds. *Dangerous Liaisons. Gender, nation & postcolonial perspectives*. Minneapolis : University of Minnesota Press.)

STUCKENS, T. 1994. Drama in de zomer. *De Standaard der Letteren*, Okt. 8.

THOMPSON, R. 1992. *Grammar of the edit*. New York : Focal Press.

VAN DEN BROEK, G. 2001. Vallen in woord en beeld. [Web:] <http://www.anneprovoost.com/dutch/FilmFalling/FilmFallingKnack.htm> [Datum van gebruik: 5 Feb. 2003].

VAN DEN BROEK, J. 1995. Anne Provoost koopt tijd om te schrijven. *Primeur*, Maart. 10.

VAN DER SPUY, T.J. 2000. Tegnologie-onderwys en waarde-onderrig: 'n Interdissiplinêre benadering. Johannesburg : RAU. (Verhandeling – M.A.)

VAN DER VEKEN, I. 1995. Het beste jeugdboek voor een betere wereld. *Het Nieuwsblad*, Maart 11.

VAN DER VOORT, C. 1991. De analyse van de verhalend proza. (In Zeeman, P., red. *Literatuur en context. Een inleiding in de literatuurwetenskap*. Nijmegen : Sun en de Open universiteit van Heerlen. pp. 24-47.)

VAN DER WALT, B.J. 1997. Afrosentries of Eurosentries. Ons roeping in 'n multikulturele Suid-Afrika. Wetenskaplike bydraes van die PU vir CHO. Reeks F2: Brosjures van die Instituut vir Reformatoriese studie, no. 66.

- VAN DER WALT, B.J. 1999. *Visie op die werklikheid*. Potchefstroom : PU vir CHO.
- VAN DER WEG, J. 1995. *Vallen om te dansen*. Gelauerde jeugdroman van Provoost. *Friesch Dagblad*, Maart 29
- VAN DER WESTHUIZEN, B. 1999. 'n Polisistemiese benadering tot die bevordering van kleuter-, kinder- en jeugliteratuur. *Stilet*, 11(3):125-139, Mrt.
- VAN DER WESTHUIZEN, E.S. 1997. *Die representasie van die visie in die verhalende prosa van Elsabe Steenberg*. Potchefstroom : PU vir CHO. (Proefskrif - Ph.D.)
- VAN DRIEL, H. & WESTEMANN, M. 1994. "Het begripen van een speelfilm." (*In Bosma, P., red. Filmkunde: een inleiding*. Nijmegen : Sun en de Open universiteit van Heerten. pp. 51-117.)
- VAN DRIEL, H. 2001. *Digitaal communiceren*. Amsterdam : Boom.
- VAN DUIN, L. 1995. *Waarom mist zij haar linkervoet?* *Trouw*, Feb. 11.
- VAN HELLEPUTTE, M. 1993. The concept and motif in literature: A terminological study. (*In Sollors, W., ed. The return of thematic criticism*. Cambridge : Harvard University Press. pp. 92-105.)
- VAN HUYSSTEEN, G. ([afngbvh@puknet.puk.ac.za](mailto:afngbvh@puknet.puk.ac.za)) 2003. *Kuifie*. [E-pos aan:] Pienaar, M. ([rlouw777@absamail.co.za](mailto:rlouw777@absamail.co.za)) Jan. 31.
- VENTER, L.S. 1992. *Russiese Formalisme*. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria : HAUM-Literêr. pp. 458-460.)
- VILJOEN, H. 1992. *Pragmatiek (literêre)*. (*In Cloete, T.T., red. Literêre terme en teorieë*. Pretoria : Haum-Literêr. pp. 405-410.)
- WHITTOCK, T. 1990. *Metaphor and film*. Cambridge : Cambridge University Press.
- WIELEMANS, W. 1993. *Voorbij het individu*. Leuven : Garant.
- WOLPERS, T. 1993. Motif and themes as structural content units and "concrete universals". (*In Sollors, W., ed. The return of thematic criticism*. Cambridge : Harvard

University Press. pp. 80-91.)

WOOLFOLK, A.E. 1995. *Educational Psychology*. Sixth Edition. Boston : Allyn and Bacon.

YARDLEY, K. & HONESS, T. 1987. *Self and identity. Psychological perspectives*. Chichester and New York : John Wiley and Sons.

YOSHIMO, K. 1992. *Cultural nationalism in contemporary Japan: a sociological enquiry*. London : Routledge.

ZETTL, H. 1998. *Sight Sound Motion. Applied media aesthetics*. Boston : Wadsworth.