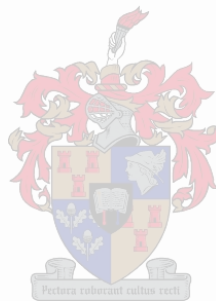


Paljas: 'n Filmklankteoretiese ondersoek

Roché Fourie



Tesis ingelewer ter gedeeltelike voldoening aan die vereistes vir die graad van Magister van Filosofie in Musiektegnologie aan die Fakulteit van Lettere en Wysbegeerte aan die Universiteit van Stellenbosch.

April 2006

Studieleier:
Mnr. Theo Herbst

VERKLARING

Ek, die ondergetekende, verklaar hiermee dat die werk in hierdie tesis vervat, my eie oorspronklike werk is en dat ek dit nie vantevore in die geheel of gedeeltelik by enige universiteit ter verkryging van 'n graad voorgelê het nie.

10 Maart 2006

Datum

OPSOMMING

Die doel van hierdie studie is om bepaalde filmklankteorieë aan die hand van 'n grafiese voorstelling van die klankbaan van die Suid-Afrikaanse film, *Paljas*, te ondersoek. Filmklankteorieë van Rudolf Arnheim (1904-), Siegfried Kracauer (1889-1966) en Béla Balázs (1884-1949) word bespreek.

Hierdie studie konsentreer op die volgende aspekte: filmklankteorieë, waaronder die drie klankbaanelemente, musiek, klankeffekte en dialoog bespreek word en 'n grafiese voorstelling wat aansluit by die dissiplines, tegnologie, analise, transkripsie, notasie en simbole, digitale seinprossering en programmatuur.

Ten einde die studie af te baken is dit belangrik om in ag te neem dat die tegniese ontwikkeling van die filmklankbaan met die klankbaanelemente, die harmoniese inhoud van die musiek, die skeppingsproses van die klankeffekte en die literêre waarde van die dialoog buite die omvang van hierdie studie lê.

Die grafiese voorstelling verteenwoordig 'n filmklankteoretiese interpretasie van hierdie filmklankbaan. Drie klankbaanelemente is geïdentifiseer en gepaste en toeganklike simbole vir die onderskeie filmklanke gebruik en/of geskep. 'n Spektrografiese analise van die klankbaan is uitgevoer en geïntegreer in die grafiese voorstelling om addisionele inligting aan die navorser en leser te verskaf. Deur die gebruik van die grafiese voorstelling word die wisselwerking van die drie onderskeie klankbaanelemente bestudeer en afleidings deur 'n vergelykende analitiese proses bewerkstellig.

Daar is oor die algemeen bevind dat dit sinvol is om aan die hand van 'n grafiese voorstelling sinchronisasietegnieke te bestudeer. Die visuele aspek van die grafiese voorstelling maak die klankbaan meer toeganklik vir die navorser en leser om filmklankteorieë, byvoorbeeld die aanwending van sinchronisasietegnieke, grafies te bestudeer.

ABSTRACT

The aim of this study was to investigate certain film sound theories on the basis of a graphical representation of the soundtrack of the South African film, *Paljas*. Film sound theories of Rudolf Arnheim (1904-), Siegfried Kracauer (1889-1966) and Béla Balázs (1884-1949) were discussed.

This study concentrated on the following aspects: film sound theories, under which three soundtrack elements, music, sound effects and dialogue were discussed, and a graphical representation that linked with the disciplines of technology, analysis, transcription, notation and symbols, digital sign processing and software.

In demarcating the study it is important to bear in mind that the technical development of the film soundtrack with its soundtrack elements, the harmonious content of the music, the creative process of the sound effects and the literary value of the dialogue all lie outside the scope of this study.

The graphical representation denoted a film sound theoretical interpretation of this film soundtrack. Three soundtrack elements were identified, and fitting and accessible symbols were used and/or created for the various film sounds. A spectrographic analysis of the soundtrack was undertaken and integrated in the graphical representation to provide additional information to the researcher and reader. By using a graphical representation the interaction of the relevant three soundtrack elements was studied and deductions made by means of a comparative analytical process.

It was established in general that it makes sense to study synchronisation techniques on the basis of a graphical representation. The visual aspect of the graphical representation allows the soundtrack to become more accessible for the researcher and reader with a view to graphically studying film sound theories, for example the use of synchronisation techniques.

INHOUD

Verklaring	i
Opsomming	ii
Abstract	iii
Inhoud.....	iv
HOOFSTUK 1	1
1.1. Agtergrond	1
1.2. Terminologie	3
1.2.1. Film	3
1.2.2. Klank	4
1.2.3. Filmklankbaan	5
1.2.4. Tegnologie.....	9
1.3. Samevatting	11
HOOFSTUK 2: RASIONAAL EN OMVANG VAN STUDIE	12
2.1. Motivering	12
2.2. Hipotese	14
2.3. Omvang van tesis	14
2.3.1. Tegnologie gebruik in die ontwikkelingsproses van die grafiese voorstelling.....	16
2.3.2. Omvang ten opsigte van dialoog	17
2.4. Problematiek rakende die navorsingsprojek.....	17
2.5. Struktuur	18
2.6. Metodologie	19
HOOFSTUK 3: LITERATUUROORSIG.....	20
3.1. Algemene oorsig oor filmteorieë.....	20
3.2. Filmklankteorieë	25
3.3. Hoofrolspelers op navorsingsgebied van Suid-Afrikaanse film.....	27
HOOFSTUK 4: FILMKLANKTEORIEË	29
4.1. Agtergrond	29
4.2. Beeld en klank	31
4.2.1. Karaktereenskappe van die onderskeie kunsvorme.....	32
4.2.2. Primêre teenoor sekondêre vlak	32
4.2.3. Kombinerings van verskillende kunsvorme.....	33

4.2.4. Die gebruik van bewegende beeldmateriaal om dramatiese dialoog in teaterproduksie te komplementeer	33
4.2.5. Die hiërargie van kunsvorme in 'n kunswerk.....	34
4.3. Filmklank.....	35
4.3.1. Eienskappe van filmklank	35
4.3.2. Dramaturgiese rol van filmklank.....	37
4.4. Dialoog.....	38
4.4.1. Die stomfilm.....	38
4.4.2. Voordele van dialoog as filmklankbaanelement	39
4.4.3. Wedersydse invloed tussen beeld en klank	39
4.4.4. Aanwending van dialoog.....	40
4.4.5. Wysies van sinchronisasie.....	43
4.5. Klankeffekte.....	48
4.5.1. Simboliese betekenis	49
4.5.2. Rol van klankeffekte.....	50
4.5.3. Sinchronisasiemetodes vir klankeffekte	50
4.5.4. Akoestiese vlakbyskote	52
4.5.5. Doeltreffende gebruik van klankeffekte	52
4.5.6. Stilte.....	52
4.6. Musiek.....	54
4.6.1. Fisiologiese funksies	54
4.6.2. Estetiese funksies	56
HOOFSTUK 5: GRAFIESE VOORSTELLING EN ANALISE.....	58
5.1. Agtergrond.....	59
5.2. Grafiese voorstelling.....	61
5.2.1. Tegnologie.....	62
5.2.2. Analise.....	62
5.2.3. Transkripsie.....	64
5.2.4. Notasie en simbole	65
5.2.5. Digitale klank- en seinprosessering.....	71
5.2.6. Programmatuur	73
5.3. Analise.....	75
HOOFSTUK 6: GEVOLGTREKKINGS.....	77
6.1. Sinopsis.....	77
6.2. Algemene afleidings.....	78
6.2.1. Beeld en klank	79
6.2.2. Filmklank.....	83
6.3. Klankbaanelemente.....	84
6.3.1. Dialoog.....	85
6.3.2. Klankeffekte.....	89
6.3.3. Musiek.....	92
6.3.4. Kwantitatiewe aanwending van klankbaanelemente.....	106
6.4. Spektrografiese afleidings.....	107

SLOT.....	110
BRONNELYS	112
Primêre literatuur.....	112
Sekondêre literatuur.....	112
BYLAES.....	119
Bylae A. Synchronisasiemetodes: diagramme en opsomming.....	119
(i) Dialoog	119
(ii) Klankeffekte	121
(iii) Musiek	122
Bylae B. Lys van tonele en gepaardgaande synchronisasiemetodes.....	123
Bylae C. Simbole	128
(i) Dialoog-/Akteur-simbole.....	128
(ii) Klankeffektesimbole.....	128
(iii) Musieksimbole	132
Bylae D. Musiek in film gebruik:	135
(i) Repertoire:	135
(ii) Transkripsies en musiekpartiture van Sue Grealey	135
Bylae E. Kwantitatiewe aanwending van klankbaanelemente	189
Bylae F. Grafiese Voorstelling	208

HOOFSTUK 1

1.1. *Agtergrond*

Many people tend to think of sound as simply an accompaniment to the real basis of cinema, the moving images. These viewers assume that the people and things pictured on the screen just produce an appropriate noise. But as we have seen, in the process of film production the sound track is created separately from the images and can be manipulated independently and flexibly (Bordwell & Thompson 1980:189).

The genuine sound film which has a style of its own will not be satisfied with making audible the speech of human beings, which in the past has been only visible, nor will it rest content with an acoustic presentation of events. Sound will not merely be a corollary to the picture, but the subject, source and mover of the action. In other words it will become a dramaturgical element in the film (Balázs 1970:199).

Die bogenoemde twee stellings ondersteun die standpunt dat 'n filmklankbaan as 'n inherente deel van film beskou behoort te word; die klankbaan rig die kyker se perspektief op die beeld, aksie en storielyn van 'n betrokke film. Trouens, reeds in die era van die stomfilm het filmmakers op klank staatgemaak om die handeling en storielyn te help oordra. Filmklank, die filmklankbaan asook die meganiese reproduksie van klank het dus reeds hulle ontstaan te danke saam met die verskyning van die eerste stomfilms (Cavalcanti 1939:1). Die tegnologiese ontwikkelingsproses van byvoorbeeld die effektiewe versterking en sinchronisasie van klank en beeld het in die 1920's die grootste uitdaging gelewer. Hierdie onderontwikkelde tenologie het egter nie weerhou dat die filmkykers aan filmklank blootgestel is nie. Ginsburg (2003) ondersteun juis die feit dat filmkykers reeds tydens die stomfilm-era gewoon was aan klankeffekte- en musiekbegeleiding wat deur teatermusici in die agtergrond verskaf is.

Onder filmgangers het die ontstaan van die filmklankbaan nie so veel oproer veroorsaak soos in die geleedere van 'n aantal filmteoretici soos byvoorbeeld Arnheim (1904-), Kracauer (1889-1966) en Bazin (1918-1958) nie. Dié filmteoretici was nie onmiddellik ten gunste van die ontwikkeling van die sogenaamde “filmklankbaan” nie en juis daarom het hulle heelwat aandag aan die nuwe fenomeen, “klankfilm”, gewy. Namate teorieë oor die “klankfilm” ontwikkel het, is die beginsels van 'n nuwe veld, filmklankteorie, wat 'n onderafdeling van die veld filmteorie vorm, deur die filmteoretici geformuleer. Soos blyk uit die meeste werke van filmteoretici, is een of twee hoofstukke in 'n verhandeling aan die elemente van 'n filmklankbaan, naamlik klank, dialoog en/of musiek, gewy.

Een van die belangrike filmteoretici, Balázs (1970:198), maak die volgende stelling oor die klankfilm:

[O]nly when the sound film will have resolved noise into its elements, segregated individual, intimate voices and made them speak to us separately in vocal, acoustic close-ups; when these isolated detail-sounds will be collated again in purposeful order by sound-montage, will the sound film have become a new art.

Uit die bogenoemde stelling kan afgelei word dat Balázs een van die teoretici was wat deelgeneem het aan die debat of die “klankfilm” ’n kunsvorm is al dan nie. Vandag word die klankfilm met sy klankbaan volgens kundiges soos Hayward (2000:386), Johnson (1974:1-8) en Katz (2001:1348) wel algemeen as ’n selfstandige kunsvorm geklassifiseer. Daarom kan gesê word dat die klankfilm, soortgelyk aan enige ander kunsvorm, in ’n mindere of meerdere mate as esteties bevredigend beskou kan word.

Volgens Klinge en Klinge (1983:v) kommunikeer die film as kunsvorm die beste met ’n gehoor wanneer dit die sintuie stimuleer:

Film is a means of communication that has an order and syntax of its own, and which, if it is to succeed, must be based on the selective use of symbols that appeal first to the senses, and second to the intellect.

Kracauer (1960:32) beskou ook die redigeringsmetodes as een van die belangrikste bepalers van die eindproduk soos blyk uit die volgende aanhaling: “Two films in which story and acting are exactly the same, but which are differently cut, may be the expression of two totally different personalities and present two totally different images of the world.”

Die hele konstruksie van die filmklankbaan, byvoorbeeld die keuse van simbole en die redigeringsmetodes wat gebruik word, vereis dus kognitiewe kundigheid en tegniese vaardighede van ’n filmmaker om sodoende ’n oortuigende en suksesvolle eindproduk daar te stel. Vrae wat uit bogenoemde twee stellings ontstaan sou kon fokus op die vereistes waaraan ’n filmklankbaan as deel van die klankfilm moet voldoen ten einde die storielyn esteties bevredigend en effektief aan die filmkyker oor te dra. Verder sou gevra kon word wat die teoretiese onderbou van hierdie vereistes moet wees.

Voordat hierdie vrae vervolgens binne die konteks van filmklankteorieë ondersoek word, is dit belangrik om die terme “film”, “klank” en “filmklankbaan” te verstaan, aangesien hierdie elemente die onderbou van filmklankteorieë vorm. Met die gebruik van “tegnologie” om ’n

grafiese voorstelling van 'n filmklankbaan te bewerkstellig ten einde die bespreekte filmklankteorieë te ondersoek, word hierdie term ook hieronder bespreek.

1.2. Terminologie

1.2.1. Film

Die term “film” kan in die konteks van twee kunsvorme of kunsmedia, fotografie en kinematografie, verstaan word. Die onderwerp van hierdie studie val onder laasgenoemde afdeling en daarom word daar slegs op die betekenis en definisies van film binne die kinematografiese afdeling gefokus. Die term “film” word in laasgenoemde konteks hieronder uit verskeie perspektiewe bespreek.

As woordeboek-definisies soos deur Odendal (1994:213) en Schooners (1955:690), word “film” beskou as 'n vorm van vermaaklikheid wat deur 'n reeks bewegende beelde weergegee word en wat vertoon word of bedoel is om vertoon te word aan toeskouers in 'n bioskoop of elders – dit staan ook as 'n rolprentfilm bekend. In *The FILM Encyclopedia* deur Katz (2001:455) word “film” beskryf as die fisiese medium naamlik 'n dun, buigsame, deurskynende strook materiaal, waarop die bewegende beelde en klankbaan opgeneem is.

Vanuit 'n filmteoretiese oogpunt beskou Balázs (1970:30) en Bazin (1967:23) “film” as 'n “taal” met sy eie grammatika-reëls. “Film” bestaan dus uit 'n verskeidenheid van beeld- en klanksegmente (soortgelyk aan woorde) wat op diverse maniere aanmekaar gelas word (soortgelyk aan sinne) om 'n storie of emosie aan die toeskouer oor te dra.

Uit 'n historiese perspektief argumenteer Arnheim (1983:175) dat daar geen verskil tussen die bewegende beeld in teater, en in “film” is nie. Volgens hom is die kuns van die bewegende beeld so oud soos die ander kunsvorme en die mensdom self. “Film” is dus net die resentste manifestasie daarvan.

Met hierdie verskillende bespreekte perspektiewe in ag geneem, kan “film” opgesom word as 'n kunsvorm wat uit teater ontwikkel het en ook dieselfde vermaaklikheidsdoel het. Dit verskil egter van teater aangesien “film” die gevolg was van die ontwikkeling van tegnologie; die evolusie tot 'n vorm van vermaaklikheid wat die samevoeging is van 'n verskeidenheid van beeld- en klanksegmente wat op 'n fisiese strook materiaal gestoor en herhaaldelik aan kykers vertoon kan word. As gevolg van hierdie tegnologiese ontwikkelingsproses wat film

ondergaan het, kan 'n onderskeid tussen “stomfilm” en “klankfilm” getref word. Voor 1920 was alle films stom, maar meeste vertonings daarvan is wel deur teatermusici begelei. 'n “Stomfilm” is dus 'n film sonder 'n gesinchroniseerde klankbaan. Die terme “klankfilm”, “praatfilm” en *talkie* is algemeen gebruik vir 'n film met 'n gesinchroniseerde klankbaan (Snijman 1976:34).

1.2.2. Klank

Worrall (2002) definieer die term “klank” tweeledig. Eerstens word dit beskryf as 'n sensasie, en tweedens as 'n fisiese gebeurtenis.

Sound is the auditory sensation produced through the ear by the alteration ... in pressure, particle displacement, or particle velocity which is propagated in an elastic medium.

Sound is an organised movement of molecules caused by a vibrating body in some medium – water, air, rock or whatever.

As 'n wetenskaplike, plaas Wood (1962:1) “klank” ook binne bogenoemde tweeledige definisie. Hy omskryf “klank” as 'n sensasie wat geassosieer word met die interne stimulering van die meganisme van die oor en verwys ook na die eksterne oorsaak van die sensasie. Saam met Wood beskryf ander wetenskaplikes soos Nisbett (2000:9), Olson (1952:3) en Rumsey en McCormick (1994:1) “klank” as die meganiese vibrasies of ossillasies wat deur 'n elastiese medium, byvoorbeeld lug, vloeistof of 'n gas voortplant en deur die oor opgevang word; of klank word geproduseer wanneer 'n voorwerp (met ander woorde die klankbron) vibreer en vibrasies na die omringende lug oordra. Klank kan dus gedefinieer word as 'n tipe fisiese, kinetiese energie wat as akoestiese energie bekend staan.

Helmholtz (1885:7) verdeel “klank” in twee tipes omdat die oor twee soorte identifiseer. Dit word onderskeidelik gekategoriseer as geraas of ruis, en musikale tone. In die woordeboekdefinisie deur Snijman (1976:28) verwys hy na “klank” as onderskeidelik musiek, sang en akoestiek.

Uit 'n historiese perspektief is “klank” aanvanklik by films gevoeg. Vandag vorm dit 'n inherente deel van film wat bekendstaan as “filmklank”. Volgens verskeie filmteoretici sluit filmklank verskillende “klank”-elemente in. Kracauer (1960:102) verduidelik dat elemente soos geraastipes, klankeffekte en die gesproke woord, oftewel dialoog, binne die konteks van filmklank lê. Ander filmteoretici, soos Bordwell en Thompson (1980:192-207), Cavalcanti (1939) en Ginsburg (2003) plaas musiek ook binne hierdie term. Daar kan dus opsommend gesê word dat “filmklank” die klankbaanelemente, klankeffekte, dialoog en musiek insluit.

1.2.3. Filmklankbaan

Filmklank is 'n wesentliche element van die “filmklankbaan”. 'n Mens sou kon sê dat filmklank en 'n filmklankbaan een en dieselfde fenomeen is. Tog is daar 'n verskil wat toegeskryf kan word aan die feit dat alhoewel filmklank altyd deel uitmaak van die filmklankbaan, die filmklankbaan nie altyd deel vorm van filmklank nie. Byvoorbeeld: Filmklank het met die stomfilm reeds bestaan, maar hierdie filmklank was nie afhanklik van 'n filmklankbaan nie. Die ontwikkeling van die filmklankbaan was 'n gevolg van die vooruitgang op tegnologiese gebied en het dit moontlik gemaak om filmklank met beeldmateriaal te sinchroniseer.

Uit Kracauer (1960), Bordwell en Thompson (1980:193) asook Katz¹ (2001:1279) se definisie van filmklank kan afgelei word dat “filmklankbaan” die klankbaanelemente, klankeffekte, dialoog en musiek bevat. Ginsburg (2003) voeg ook 'n vierde element, vertelling, by. Laasgenoemde element vorm nie deel van *Paljas* se filmklankbaan nie, dus word daar nie weer in hierdie studie na dié element verwys nie. Vandag word die filmklankbaan met sy drie of vier elemente as 'n inherente deel van film beskou en vorm dit volgens Emmerson en Smalley (2005) deel van elektroakoestiese klank wat weer onder die kategorie “soniese kunsvorme” val.

Voordat elkeen van hierdie drie klankbaanelemente na aanleiding van die bespreking van elektroakoestiese klank afsonderlik bespreek word, word “soniese kunsvorme” gedefinieer.

Geen alomvattende definisie kon vir “soniese kunsvorme” (*sonic arts*) gevind word nie, maar 'n paar beskrywings daarvan bestaan wel.² Macdonald (1978:1288) definieer *sonic* as die gebruik van klankgolwe en/of die studie van die toepassing van klank binne 'n tegnologiese domein. Volgens *Ears* verwys “soniese kunsvorme” na kunsvorme waarvan klank die basiese element is. Soniese kunsvorme sluit dus 'n wye veld van musiektegnologie, rekenaarprogrammering tot skone kunste in; dit is nie net afhanklik van 'n lewendige uitvoering nie, maar kan in enige omgewing, byvoorbeeld in 'n kunsgallery ervaar word (*Sonic Arts* 2005). Emmerson en Smalley (2005) meen dat die volgende kunsvorme binne hierdie domein val: klankeffekte, filmklankbane, teaterklank, klankomgewings vir kuns- en

¹ Katz (2001:1279) se meer tegnologiese definisie, vertaal uit Engels, lui as volg: “'n Klankbaan is 'n dun band aan die linkerkant van die klankfilmstrook wat die dialoog, vertelling, musiek en klankeffekte dra.”

² Lees meer oor soniese kunsvorme in webtuistes soos *Ears* (2005), *Electroacoustic.org* (2005), *Sonic Arts Network* (2005) en *Sonic Arts* (2005).

museumuitstallings, klankvorming, radiokuns, teksklankkomposisies en elektroakoestiesemusiek-genres.

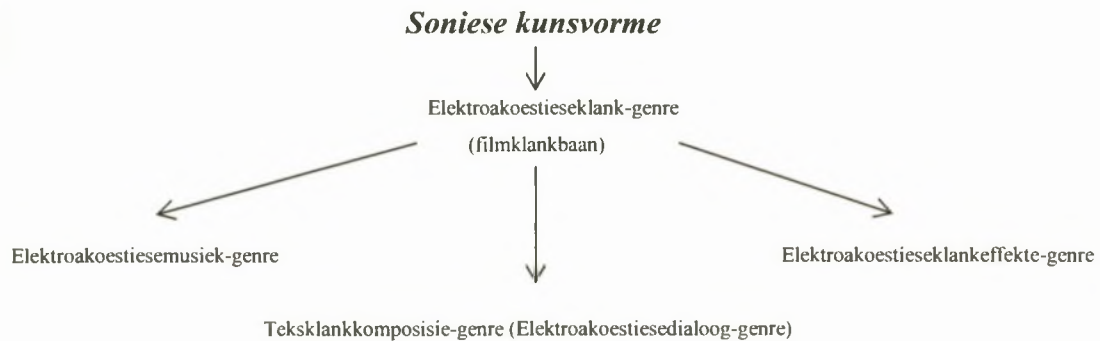


Diagram 1.1

Die filmklankbaan kan in sy geheel beskou en hanteer word as 'n elektroakoestiese klankkomposisie wat volgens die definisie hierbo saamgestel is uit die drie klankbaanelemente of subdele: elektroakoestiese musiek, elektroakoestiese klankeffekte (natuurlik en/of elektronies van aard) en elektroakoestiese dialoog. Hierdie drie subdele word deur middel van 'n digitale koppelvlak aan mekaar verbind. Volgens Emmerson en Smalley (2005) word hierdie drie onderskeie subdele elk ook selfstandig as soniese kunsvorme beskou.

(i) Elektroakoestiesemusiek-genre

Electro-acoustic music may be considered variously as a distinct, autonomous genre; as a component – whether equal in status, dominant, supporting or decorative – in instrumental/vocal music and in multimedia or intermedia arts; and as a sonic practice absorbed, consciously or not, into another genre (Emmerson & Smalley 2005).

Soos blyk uit diagram 1.1, staan elektroakoestiese musiek in film onafhanklik van, sowel as in 'n wedersydse verhouding tot die ander klankbaanelemente, naamlik klankeffekte en dialoog, binne die filmklankbaan as elektroakoestieseklank-genre. In die webtuiste, *Ears* (2005), word elektroakoestiese musiek deur middel van vier definisies omskryf:

- (i) Dit verwys na enige musiek wat elektrisiteit gebruik om klank vas te vang en/of klank te genereer; uitgesluit eenvoudige mikrofoon-opnames of klankversterking.
- (ii) Dit is 'n beskrywing vir 'n tipe klank-omsetter soos byvoorbeeld die mikrofoon of luidspreker; die omsettingsproses van 'n klankgolf vanaf akoestiese na 'n elektriese klankvorm of vice versa. Dit verwys ook na tegnieke waarin klank gegenereer en/of gemanipuleer word soos byvoorbeeld die proses van klanksintese.

- (iii) Elektro-akoestiek verwys na die gebruik van elektrisiteit om voorstellings van klank en byvoorbeeld die proses van naproduksie, die produsering, vasvang, interpretasie, analise, visualisering en die deel of oordra van klank tussen verskillende elektriese platforms, moontlik te maak.
- (iv) Laastens verwys elektroakoestiese musiek na musiek waarin elektroniese tegnologie (vandag hoofsaaklik rekenaarmatig) gebruik word om toegang te verkry om klankmateriaal te genereer, te ondersoek en te manipuleer, en waarin luidsprekers die primêre oordragmedium aan luisteraars is.

Laasgenoemde definisie van elektroakoestiese musiek is volgens *Ears* (2005) gebaseer op die definisie soos geformuleer deur Emmerson en Smalley (2005). Hierdie definisie word soos volg deur Emmerson en Smalley (2005) uitgebrei: Twee subgenres val onder hierdie afdeling waarvan net die eerste in hierdie studie van belang is: eerstens, *acousmatic* musiek wat vir luidsprekeruitvoerings bedoel is en wat gestoor is in 'n opnameformaat (kasset, kompakskyf, rekenaargestoorde formaat); en tweedens, lewende elektroniese musiek wat tegnologie gebruik om klank tydens die uitvoeringshandeling te genereer en te transformeer. Volgens die omskrywing van *acousmatic* musiek is die klankbron nie veronderstel om sigbaar aan die luisteraar te wees nie. Hoewel die filmklankbaan vir luidsprekeruitvoerings bedoel is, val dit nie onder die subgenre, *acousmatic* musiek nie omdat meeste klankbronne (d.w.s. die akteurs, ander voorwerpe ens.) aan die luisteraar sigbaar is. Die poging om filmmusiek binne 'n wyer konteks te plaas, sal nie 'n verskil maak aan die uitkoms van hierdie navorsingsprojek nie; tóg is dit essensieel om te beseft dat filmmusiek binne die konteks van elektroakoestiese musiek nie werklik onder 'n subkategorie ingedeel kan word nie, en dat hierdie feit die oriëntasie daarvan bemoeilik.

(ii) Elektroakoestiese klankeffekte-genre

Vanaf die begin van die 20ste eeu word klankeffekte al hoe meer benodig vir die gebruik in kinema, radio en televisie. Klankeffekte moes opgeneem word of direk tydens 'n uitsaaiprogram genereer word. Sekere klanke was egter moeilik om op band vas te vang as gevolg van onderontwikkelde toerusting en/of ontoeganklike omgewings (bv. 'n storm). Van vroeg af is daar geëksperimenteer deur verskillende klankbronne in te span vir die produsering en generering van realistiese klanke vir film- en radioproduksies. Laasgenoemde klanke is deur alternatiewe tegnieke geproduseer en saam met ander tipe klankeffekte in spesiale

apparate en instrumente soos die *Kinematophone* of *Alleflex*-masjiene ingebou (Cooke 2002).³ Hierdie instrumente kon klanke produseer soos dié van byvoorbeeld die wind, golwe, donderweer, dieregeluide, perdegalop, fluite en klokke (Davies 2005).

Maar wat is klankeffekte presies? Davies (2005) definieer klankeffekte as klanke en geraas/geluide met primêr perkussiewe eienskappe wat dikwels in dramatiese of musikale uitvoerings ingesluit word. Klankeffekte strek vanaf *off-screen*-klanke⁴ binne teater-, film- en TV-produksies tot diverse gebruike deur sekere komponiste van voorwerpe wat geraas maak en wat nie normaalweg as musiekinstrumente beskou word nie. Katz (2001:1279) definieer klankeffekte binne die konteks van film as natuurlik- of kunsmatiggenereerde klanke (dialog en musiek uitgesluit) wat deel word van die film se klankbaan. Hierdie tipe klankeffekte word óf tydens verfilming óf apart daarvan opgeneem, óf by klankbiblioteke geleen. Nisbett (2000:232) plaas laasgenoemde drie basiese tipes klankeffekte onder die volgende kategorieë. *Spot*-klankeffekte verwys na klanke wat tydens lewendige verfilming opgeneem word sodat die klanke ooreenstem met die aksie op die beeldmateriaal (ook bekend as *foley*). *Opgeneemde* klankeffekte verwys na klanke wat nie voldoende in 'n ateljee geskep kan word nie en daarom word alternatiewe voorwerpe gebruik om soortgelyke klanke te produseer. *Biblioteek*-klankeffekte verwys na klanke wat reeds op kompaktskywe of kassette beskikbaar is. In film word klankeffekte meestal in naproduksie bygevoeg (Nisbett 2000:257). Op hierdie manier kan 'n kontinue klankagtergrond vir 'n film geskep word. Russ (1996:27) meen dat die realiteit dikwels té raserig is tydens die opnames vir film- en TV-produksies, dus word opgeneemde en biblioteek-klankeffekte bo *spot*-klankeffekte verkies. Volgens Nisbett (2000:257) kan *spot*-klankeffekte egter deur verskeie tegnieke verbeter word: 1) deur 'n verandering in volume; 2) deur 'n kopie van dieselfde klank in 'n tweede klankkanaal te plaas ten einde die kwaliteit en volume te verbeter en 'n hoër kwaliteit resultaat te kry; 3) deur die tydstelling van sekere klanke aan te pas as gevolg van die vertraging van klank om die mikrofoon oor 'n sekere afstand te bereik; en 4) deur die oorspronklike klank met 'n alternatiewe klankopname te vervang.

³ Verdere leesstof oor die ontwikkeling van die vroeë klankfilm kan gevind word in Katz (2001:1072) en Safra (2003:369-435).

⁴ Klank het 'n ruimtelike dimensie aangesien dit vanuit 'n bron spruit. As die klankbron 'n karakter of voorwerp binne die filmstorieruimte is, staan die klank wat daaruit spruit, bekend as *diegetic* klank; karakterstemme, voorbeelde hiervan is klanke en musiek deur voorwerpe en instrumente binne die storieruimte. *Diegetic* klank kan onderskeidelik as *on-* of *off-screen* geïdentifiseer word afhangende of die klankbron op óf af van die skerm is (Bordwell & Thompson 1980:199-203).

Vandag bevat meeste klankbane hoofsaaklik klankeffekte, wat meestal uit klankeffekte-biblioteke gekies word. Omdat die produsering van getroue en oortuigende klanke soms 'n ingewikkelde proses is, word klankeffekte-biblioteke vanuit 'n omvang van lewendige studioklankopname-monsters tot gesintetiseerde klanke saamgestel. Daar kan dus geargumenteer word dat 'n klankbaan nie noodwendig die realiteit voorstel nie, aangesien dit bestaan uit 'n samestelling van werklike en gesintetiseerde klankeffekte. Nisbett (2000:232) sluit hierby aan: “[T]he purpose of sound effects is not, in general, to re-create actuality, but to suggest it.

(iii) Elektroakoestiesedialoog-genre

Omdat die klankfilm dialoog bevat, sluit die filmklankbaan aan by die derde en laaste subgenre naamlik elektroakoestiesedialoog-genre of teksklankkomposisie-genre (Emmerson & Smalley 2005). Gouws en Odendal (2000:152) definieer dialoog as 'n “tweespraak, samespraak tussen twee of meer persone”.

1.2.4. Tegnologie

Die term "tegnologie" kom van die Griekse woord, *tecnologia* (*tekhologia*), wat na sistematiese verwerking/behandeling verwys (Burchfield 1989:705). Hierdie term kan verder opgebreek word in die twee Griekse woorde: *tecne* (*techne*), wat verwys na kuns, of die praktiese bekwaamheid om iets te kan skep, en *logos* (*logos*) wat na menslike logika verwys. Daar kan dus gesê word dat *tecnologia* (*tekhologia*) na die wetenskap en sistematiese verwerking van die praktiese kunste verwys (Grübler 1998:20). Volgens Merrill (1968:576) sluit “tegnologie” in sy breë betekenis die “praktiese kunste” in. Marx (1994:18) meen dat die term oorspronklik as 'n alternatiewe naam vir “meganiese” of “praktiese kunste” gebruik is.

Vandag het hierdie “tegnologie” 'n heelwat omvattender betekenis wat onmoontlik in slegs een definisie opgeneem kan word. Marx (1994:18) stel dit duidelik in een van sy artikels:

The lack of sensuous specificity attached to the noun, "technology," its bloodless generality, along with its habitual use in the more generalized singular form, make the word conducive to a range of reference far beyond that available to the humdrum particularities of the "mechanic" or "industrial" arts...By virtue of its relative abstractness and inclusiveness, its capacity to evoke the inextricable interpenetration of, for example, the powers of the computer with the bureaucratic practices within large modern institutions, "technology" (with no specifying adjective) invites endless reification.

Pacey (1999:18) argumenteer dat:

[I]f we wish to understand what technology means to those who invent, tinker with, build, or just use its products, we must investigate how the aesthetic is intertwined with the practical; how the giving

meaning is related to building and making; and how work with tools or with hands may have some correspondence with musical experience.

Dit blyk uit die manier waarop Pacey (1999:11-12) die term "tegnologie" probeer verduidelik dat hy drie perspektiewe gebruik. Die eerste het te make met die direkte ervarings of ondervindinge van tegnologie, die tweede met die konteks waarin tegnologie in verwantskap met die natuur en gemeenskap gebruik word (dit sluit affektiewe reaksies binne verhoudinge en geslagskwessies gedurende die interaksie met tegnologie in). Derdens verwys hy na die wyer filosofie van tegnologie en die aannames oor die wêreld en natuur waarop dit gebaseer word.

Algemene definisies van "tegnologie" bestaan wel. Volgens Odendal (1994) verwys "tegnologie" in die algemeen na die toepassing van kennis vir praktiese doeleindes; toegepaste wetenskap, die tegniese metode om 'n praktiese doel te bereik, die tegnologiese proses, uitvinding en metode, en/of tegniese nomenklatuur/terminologie van 'n kuns, wetenskap, ensovoorts. Grübler (1998:20) verduidelik "tegnologie" as volg:

[T]echnology consists of manufactured objects like tools (axes, arrowheads, and their modern equivalents) and containers (pots, water reservoirs, buildings). Their purpose is either to enhance human capabilities (e.g. with a hammer you can apply a stronger force to an object) or to enable humans to perform tasks they could not perform otherwise (with a pot you can transport larger amounts of water; with your hands you cannot). Engineers call such objects "hardware". Anthropologists speak of "artifacts". But technology does not end there. Artifacts have to be produced. They have to be invented, designed, and manufactured. This requires a larger system including hardware (such as machinery or a manufacturing plant), factor input (labor, energy, raw materials, capital), and finally "software" (know-how, human knowledge and skills). The latter, for which the French use the term *technique*, represents the disembodied nature of technology, its knowledge base. Thus technology includes both *what* things are made and *how* things are made. Finally, knowledge, or *technique*, is required not only for the production of artifacts, but also for their use. Knowledge is needed to drive a car or use a bank account. Knowledge is needed both at the level of the individual, in complex organizations, and at the level of society. A typewriter, without a user who knows how to type, let alone how to read, is simply a useless, heavy piece of equipment.

Soos reeds verduidelik, is dit onvoldoende om net deur hierdie twee bogenoemde definisies na "tegnologie" te verwys. Daarom word "tegnologie" in die konteks van hierdie studie ook bespreek.

Grübler verduidelik in die aanhaling hierbo dat "tegnologie" die aard, ontwerp en vervaardiging van die instrumente, die tegnieke waarvolgens die spesifieke taak verrig word en die menslike kennis en vaardighede wat in die totale proses benodig word, insluit. Daarvolgens

verwys “tegnologie” in die konteks van hierdie navorsingsprojek na die volgende instrumente en prosesse:

- (i) Dit verwys na die rekenaarmatige programmatuur wat aangewend is ten einde die grafiese voorstelling te ontwerp en te skep; soos byvoorbeeld die programmatuur *Flash*, *Finale*, *Wavesurfer*, *Adobe Photoshop* en *Microsoft Word*.
- (ii) Tweedens verwys dit na die metodologie wat gevolg is om die grafiese voorstelling as eindproduk daar te stel (sien hoofstuk 5). Dit sluit die kritiese analitiese luisterproses, die selektering en ontwerp van die simbole en die uiteindelijke samestelling van die grafiese voorstelling in.

1.3. Samevatting

In hierdie hoofstuk is die filmklankbaan in die konteks geplaas van elektroakoestiese klankgenres wat in die groter veld, soniese kunsvorme, val. Verder is daar bespreek uit watter hoofelemente ’n filmklankbaan bestaan. Ook is “tegnologie” gedefinieer en in dié studie in die konteks van die definisie geplaas.

Opsommend kan daar gesê word dat hierdie studie poog om ’n grafiese voorstelling van ’n elektroakoestiese filmklankbaan te ontwerp, dit vanuit die perspektief van klankbaanelemente wat uit filmklankteorieë afgelei is, te bestudeer en met die bespreekte filmklankteorieë te vergelyk. Die proses waardeur ’n klankbaan gekonstrueer word, bestaan uit die samevoeging van klankeffekte, dialoog en musiek wat oor ’n tydlyn met die beeldmateriaal gesinchroniseer word. Hierdie proses vind plaas deur middel van sintese en vereis van die komponis om die bestanddele van die klankbaan en hulle evolusie volgens ’n spesifieke metode te ontwerp. Laasgenoemde metode(s) sluit aan by die bespreking van die filmklankteorieë in hoofstuk 4. Omdat filmklankteorieë dikwels na die visuele klankbronne binne die storielyn verwys, sal die grafiese voorstelling nie slegs suiwer klank voorstel nie, maar ook oorsigtelik na sinchronisasie-aspekte verwys. Daar moet egter in gedagte gehou word dat ’n voorstelling net ’n instrument is en dat dit nie die werklike voorwerp, in dié geval die klankbaan, kan vervang nie.

Vervolgens is dit eers nodig om die motivering van die studie en literatuurstudie aan die leser bekend te maak.

HOOFSTUK 2: RASIONAAL EN OMVANG VAN STUDIE

In hierdie hoofstuk word die motivering, hipotese, omvang van tesis, problematiek en struktuur van hierdie studie bespreek.

2.1. Motivering

Die rasionaal van hierdie studie is geleë in die opmerklige navorsingsleemte in Suid-Afrika op die terrein van die kritiese bestudering van filmklankbane. Dit kan afgelei word uit die feit dat geen filmklankbaananalises van Suid-Afrikaanse films bestaan nie. Aspekte van die kwaliteite van hierdie leemte word vervolgens afgelei uit die bespreking van die volgende faktore; 'n tekort aan kommentaar oor die filmklankbaan en die eensydigheid van navorsing oor Suid-Afrikaanse film.

Juis die tekort van kommentaar oor die klankbaan van Katinka Heyns se film, *Paljas*, is 'n interessante fenomeen aangesien die film heelwat kommentaar oor die algemeen uitgelok het. Gert Hermans (2000) se relatiewe oppervlakkige paragraaf, die enigste wat tot op hede opgespoor is, lui as volg:

De soundtrack is eenvoudig, maar niet minder doeltreffend. De link met het verhaal en de gemoedstoestand van de personages is duidelijk. Hendrik wordt begeleid door nostalgisch oude plaatjes. Het circusgegeven wordt ondersteund door speelse muziek. De pianoklanken van emma worden doeltreffend gebruikt in de ontknoping van het filmverhaal. De eenvoudig- mooie accordeonmuziek van Manuel (en later Willem) voegt tegelijk een opgewekte en sentimentele noot toe aan het verhaal.

Die volgende aanhaling laat blyk iets van die teenstand wat die film gedurende die vervaardigingsproses ondervind het:

Just the suggestion of producing an Afrikaans film with an all-white cast in South Africa in 1998 is enough to make a boardroom of grown businessmen burst into uncontrollable laughter... 'Nee hartjie,' said the men in suits to film maker Katinka Heyns when she was doing the circuit to find financial backers for her latest project, *Paljas*. 'not if it's all-white'. 'It doesn't matter how good it is if we don't get a return on our investment.' Same old story (Blignaut 1998).

As 'n poging aangewend word om die dieper literêre betekenis van die verhaal van *Paljas* te bestudeer, vertoon bogenoemde situasie eintlik ironies. Ironies, aangesien *Paljas* as 'n "journey from the darkness of apartheid back into the light of a postapartheid reconciliation

(family, cultural and political)" beskryf is en juis as gevolg van 'n "all-white" rolverdeling, teenstand ervaar het (Tomaselli 1997a).

Met al die opspraak wat die film gewek het, is dit verbasend dat dié film, wat bykans nie vervaardig is nie, die voorreg gehad het om as eerste, amptelike Suid-Afrikaanse inskrywing vir 'n *Oscar* in die kategorie, *Best Foreign Film*, benoem te word (Heyns 2004). *Paljas* het ook in 1998 die *Medalje van Eer*, wat deur die Suid-Afrikaanse Akademie vir Wetenskap en Kuns toegeken is, ontvang. Blignaut (1998) het die volgende waardebeplanning oor die film in sy geheel gemaak: “[*Paljas* is] in every sense of the term, an 'art film', lyrical and poetic. Sure it's sentimental, but it is also highly accomplished – beautifully filmed and edited and surprisingly well-acted.”

Soos in die literatuuroorsig vermeld, blyk dit dat Puth en Van Nierop die enigste Suid-Afrikaners is wat tot dusver hoegenaamd, en boonop inleidend, na die rol van die klankbaan in film verwys (Puth 1976:32-62; Van Nierop 1998). In albei werke is geen waardevolle inligting oor die onderwerp gevind nie. Daar kan dus geargumenteer word dat 'n diepgaande studie oor filmklankbaan uit 'n tegnologiese perspektief ontbreek en dat daar ruimte vir verdere navorsing bestaan. Die vraag is waarom verdere navorsing regtig nodig is.

Dickerson (2003) haal Auret aan wat sê dat Suid-Afrika meer inheemse films moet begin produseer:

After years of struggle, the country's film industry is emerging as one of the rising stars of the global sector.... South Africa is a popular destination for international productions and co-productions.... 'It is no good just being a venue; we need to produce more films,' says Michael Auret, CEO of Sithengi, the Southern African international film and TV market initiative.

Daar kan geargumenteer word dat fundamentele navorsing oor Suid-Afrikaanse films noodsaaklik is om so 'n standvastige opbloei in die Suid-Afrikaanse filmbedryf aan te help. Die afwesigheid daarvan het tot gevolg dat opkomende filmmakers van voor af deur proefondervindelike metode, inligting en vaardighede telkens moet herontdek en insamel. Hierdie oneffektiewe proses belemmer die opbou en uitbreiding van groei in dié veld.

Hayman (1981) se opinie oor die wyse waarop die standaard van die plaaslike filmbedryf verbeter kan word, lui as volg:

If the standard of local work is to improve, it is the concern of everyone to get involved with one another's technique, from script to sound-mix, to overcome the petty divisions and misunderstandings based on them. Only in this way will the creative abilities that everyone has in addition to technical skills be released.

Tomaselli (1998) plaas hierdie navorsingsleemte in 'n algemener lig:

Many film guides and catalogues exist on films and videos about Southern Africa...few guides go beyond a description of the films and a listing of the awards they might have won.

2.2. Hipotese

Hierdie tesis beplan om 'n sekere seleksie van bestaande fundamentele teorieë van filmklank aan die hand van 'n grafiese voorstelling te ondersoek. Aspekte van die teorieë word ingespan om die klankbaan van *Paljas* vanuit 'n tegnologiese perspektief te analiseer om sodoende 'n betrokke perspektief op Hermans (2000) se bevindinge te verkry. Aangesien een film onmoontlik alle Suid-Afrikaanse films kan verteenwoordig, is die impak van hierdie studie beperk, en sal dit dus as 'n vertrekpunt vir verdere navorsing beskou word.

Die hipotese lui as volg: Dit is sinvol om met behulp van tegnologie 'n klankbaananalise te skep ten einde 'n bydrae tot die navorsingsleemte op die terrein van filmklankteorieë in Suid-Afrika te maak.

2.3. Omvang van tesis

Dit is belangrik om die studie se omvang te definieer. Hierdie taak is egter moeilik as gevolg van die wye integrasie van verskeie uiteenlopende dissiplines. Nogtans probeer die navorser om die grense duidelik af te baken. Daar kan eerstens gesê word dat hierdie studie deel is van elektroakoestiese musikologie. Volgens Landy (1999) kan elektroakoestiese musikologie⁵ verdeel word in drie areas wat gedeeltelik ooreenstem: historiese-, sistematiese- en etnoelektroniese-musikologie (Landy 2003). Die area wat binne hierdie navorsingsprojek ter sprake is, is die sistematiese area wat 'n verskeidenheid van subareas soos spektrale analise, multimedia,⁶ nuwe notasies/voorstellings en semiotiek insluit. Omrede film deel vorm van die subarea, multimedia, en die klankbaan deur notasievoorstellings, simbole en 'n spektrografiese analise voorgestel word, sluit die grafiese voorstelling van die filmklankbaan in 'n mindere of meerdere mate by elk van die genoemde subareas aan. Hierdie studie val dus onder die area sistematiese musikologie. Binne die konteks van sistematiese musikologie sluit die studie aan

⁵ Elektroakoestiese musikologie is die studie van elektroniese musiek (Landy 1999).

⁶ Volgens *Oxford English Dictionary* (2005) is multimedia die gebruik van meer as een medium om iets te kommunikeer of artisties uit te druk; dus sluit dit die interaktiewe kombinerings van verskillende media soos teks, klank, video en animasie, in. Multimedia word ook verder gedefinieer as 'n kunswerk, produksie of uitvoering wat die integrasie van verskillende mediums insluit. Volgens Van Schalkwyk (1996:582) is multimedia die "aanvangskomponent van selfstandige komposities met die betekenis: 'wat toegerus is met of waarby gebruik gemaak word van 'n verskeidenheid media'".

by ander dissiplines wat hieronder bespreek word. Dit is egter nodig om kortliks te bespreek aan watter dissiplines hierdie studie nie deel vorm nie.

Die studie sluit nie 'n filosofiese of metodologiese analise in nie – dit wil sê die tak van filosofie wat die beginsels en prosedures rakende die ondersoek van 'n spesifieke dissipline, in hierdie geval film, analiseer. Hierdie tesis verteenwoordig ook nie 'n heuristieke studie nie, aangesien daar nie na oplossings gesoek word nie (Collins 1999). Soos blyk uit die definisies en besprekings van Blanchard (2001) en Collins (1999) is albei hierdie take reeds deur die bespreekte filmklankteoretici hanteer.

Alhoewel *Paljas* se filmdirekteur, Katinka Heyns, 'n vrou is, word 'n feministiese benadering⁷ nie binne hierdie studie in ag geneem nie. Die rede hiervoor is dat 'n feministiese benadering geen invloed op die uitkoms van die navorsingsprobleem het nie.

Hierdie tesis val ook nie onder 'n postkolonialistiese studie⁸ nie: So 'n navorsingsprojek (waarin teorieë geformuleer word deur die invloed van die koloniale status op sekere kulturele praktyke te bestudeer) ondersoek die funksies van films en kinema binne die konteks en lande wie se volksbestaan en kulturele verwysings deur koloniale en antikoloniale geskiedenis oorgedra is (Film studies 2004; Hayward 2000:267).

Hierdie navorsingsprojek verteenwoordig 'n suiwer filmklankteoretiese studie wat as gevolg van die gebruik van simbole binne die grafiese voorstelling aansluit by die selfstandige veld van semiotiek. Hierdie studie is egter nie 'n semiotiese studie nie, maar wel daaraan gekoppel.

Omrede hierdie studie gekoppel is aan die veld van semiotiek, word die wyse waarop dit aan dié veld verbind is kortliks uiteengesit. Charles S. Peirce (1839-1914) het gesê dat simbole nie beperk is tot die elemente van 'n sekere taal nie, maar dat dit enige element wat 'n betekenis aan iets of iemand koppel, insluit (Peirce in Cumming 2001:66). Volgens hom bestaan elke simbool uit 'n drieledige struktuur: simbool (voorsteller), voorwerp en interpreteerder. “Simbool” verwys na die item wat die kapasiteit bevat om voor te stel. Die “voorwerp” weerspieël die idee (konkreet of abstrak) wat deur die simbool veronderstel is om oorgedra te

⁷ Verdere leesstof in verband met feministiese film teorie word gevind in Hayward (2000: 112-128), Kuhn (1994) en Penley (1989).

⁸ Verdere leesstof oor postkolonialisme word gevind in Harrow (1999:3-71) en Hayward (2000:267-274).

word. Die interpreteerder verbind die simbool en die voorwerp deur gebruik te maak van sekere vergelykings en verbindings.

Studies in musikale semiotiek kan hoofsaaklik in twee breë tipes verdeel word: die strukturalistiese en semantiese. Die laasgenoemde kan verder in internalistiese en eksternalistiese vorme verdeel word. Cumming (2001:67) en Zattra (2004:36) noem albei Jean-Jacques Nattiez se drieledige verdeling van musikale aktiwiteite: die *poietic*, wat te make het met die skeppingsmaniere oftewel produksiebeheerders; die “neutrale” wat inherent deel is van die partituur, en die “estetika” wat verwys na die luisteraar se reaksie of ontvangskapasiteit.

Daar kan gesê word dat hierdie studie aansluit by die bogenoemde “neutrale” domein. Hierdie domein sluit verstandelike prosesse en/of aksies van die komponis of luisteraar uit, maar streef om die strukture van die partituur deur die prosesse van segmentasie en vergelyking te verduidelik of uit te lig. ‘n Ondersoek begin met die strukture binne die partituur en volg ‘n interne semantiese benadering. Hierdie strukture word egter nie net met ander interne strukture "verbind" nie, maar ook met idees van eksterne musikale verwysings (in hierdie geval filmelemente, naamlik filmklankteorieë). Daar kan dus gesê word dat hierdie afdeling van die studie aansluit by ‘n tipe semiotiese analise met ‘n internalistiese semantiese benadering (Cumming 2001:67).

Die waarde om filmklankteorieë aan die hand van ‘n analise te ondersoek, word binne hierdie studie getoets. Fundamentele klankteoretiese riglyne word dus as basis gebruik om die klankbaan analities te ontleed. Hieruit word afleidings en gevolgtrekkings op ‘n vergelykende basis gemaak. As gevolg van die feit dat spesifieke analisemetodes in sekere dele gedurende die proses van hierdie navorsingsprojek gebruik word, word hierdie studie ook aan die veld van analise gekoppel. Dit is egter belangrik om te verstaan dat dit nie ‘n suiwer analitiese studie is nie, maar slegs sekere analitiese prosesse gebruik om by die doelstellings van hierdie studie uit te kom. Die studie in geheel is hoofsaaklik afhanklik en gebou op die geselekteerde filmklankteoretici se epistemologiese sienings of teorieë.

2.3.1. Tegnologie gebruik in die ontwikkelingsproses van die grafiese voorstelling

Wanneer ‘n filmklankbaan geskep word, word die klankbaan gekonstrueer deur die samevoeging van die onderskeie klankbaanelemente en die musikale uitkoms daarvan wat beïnvloed word deur die akoestiese gedrag van alle tegnologiese prosesse. Die aard van al

hierdie tegnologiese prosesse, naamlik die opnameformaat, skeppingsproses van die klankbaan, die klankgehalte asook die tipe rekenaarprogramme en/of -tegnologie (bv. analoog of digitaal) wat gebruik word, val egter buite die bestek van hierdie navorsingsprojek.

2.3.2. Omvang ten opsigte van dialoog

Met dialoog as een van die klankbaanelemente is dit belangrik om te weet dat die literêre kwaliteit nie in hierdie studie bespreek of in ag geneem word nie. Hierdie studie is onder meer afhanklik van die inhoud van die dialoog aangesien dit as een van die hoofdraers van die storielyn optree. 'n Ander essensiële faktor is die verhouding tussen die inhoud van die woorde – met ander woorde die betekenis van woorde – en die toon waarin die gesproke woord aangebied of uitgevoer is (of die verbale begeleiding van die woorde deur kadens, klem, timbre ens.). Die digtheid van die dialoog-*montage* en die wyses waarop dit met die beeldmateriaal gesinchroniseer is, is ook van belang (Balázs 1970:227- 228; Emmerson & Smalley 2005).

2.4. Problematiek rakende die navorsingsprojek

Aangesien net drie geselekteerde hoeksteenfigure se filmklankteorieë bespreek word, kan hierdie studie nie as 'n alomvattende filmklankteoretiese ondersoek beskou word nie. Internasionale filmklankteorieë is gebruik aangesien filmteorieë in Suid-Afrika hoofsaaklik in 'n sosiale, kulturele en politiese konteks geformuleer is. Die studie bied dus net 'n basiese fundamentele vertrekpunt vir verdere studie in Suid-Afrika. Die omvang van die studie word verder verklein omrede net een film as onderwerp geanaliseer, grafies voorgestel en bespreek word.

Verdere beperkinge lê in die gebrek aan 'n voorbeeld van 'n grafiese voorstelling van 'n filmklankbaan. Aangesien die filmklankbaan onder die kategorie elektroakoestiese klank val en elektroakoestiese musiek ook deel van die filmklankbaan vorm, is transkripsies van elektroakoestiese musiek as basis vir die grafiese voorstelling gebruik. Hierdie transkripsies was egter in baie opsigte onvoldoende aangesien die filmklankbaan ook elektroakoestiese dialoog en elektroakoestiese klankeffekte insluit. Die navorser het haar eie diskresie gebruik om leemtes en/of beperkinge te probeer oorkom.

'n Beperkte Afrikaanse woordeskat het die taak om tegnologiese en filmbegrippe te verduidelik, bemoeilik. In sommige gevalle moes die navorser Afrikaanse nuutskappings of Engelse begrippe (kursief gedruk) in die Afrikaanse teks gebruik.

Op tegnologiese vlak is daar gevind dat daar nie 'n enkele voldoende rekenaarprogram bestaan wat al die elemente en funksies insluit om 'n grafiese voorstelling, soos in hierdie studie, te kan skep nie. Daarom is daar gebruik gemaak van verskillende rekenaarplatforms om die eindproduk moontlik te maak wat eerstens 'n omslagtige proses was en tweedens toegang tot sekere voorwerpe belemmer het. Sekonde-intervalle binne die spektrografiese analise kan byvoorbeeld nie in die rekenaarprogram *Flash* vergroot of verklein word nie.

2.5. Struktuur

Die tesis word in vier hoofdele verdeel: die eerste inleidende deel, hoofstuk 1 tot 3, waarin 'n agtergrond geskets word.

Die tweede deel sluit hoofstuk 4 in, wat hoofsaaklik gewy word aan 'n historiese agtergrondstudie ten opsigte van fundamentele filmklankteorieë in die vorm van 'n omvattende literatuurstudie. Teorieë, wat standaardriglyne vir die filmklankbaan ten opsigte van die konstruksie, samestelling en sinchronisasiemetodes insluit, word hier bespreek.

In die tweede hoofdeel, hoofstuk 5, dien die bespreekte teorieë as hulpmiddel om 'n voldoende "klankbaantranskripsie" te maak ten einde 'n analitiese ondersoek van sleutelsnitte uit die film, *Paljas*, moontlik te maak. 'n Partituur van musiek/klank word oor die algemeen as die beginpunt vir so 'n analise beskou. Ten einde 'n partituur daar te stel, word 'n transkripsie van die klankbaan deur middel van simbole gemaak. Hierdie transkribering val in die kategorie van musiek- of klankkodering.

Die derde hoofdeel, hoofstuk 6, word aan klankbaananalise afgestaan en word in twee subdele verdeel. In die eerste subdeel word die klankbaantranskripsie as vertrekpunt vir analise gebruik waaruit gevolgtrekkings volgens die standaardbespreekte filmklankteorieë gemaak word. Vrae wat ondersoek word, is as volg: Is daar 'n sigbare wisselwerking tussen die drie onderafdelings van die klankbaan? Lewer die *montage* van die klankbaan 'n bydrae tot die storielyn, en indien wel, op watter wyse? Op watter wyse word stilte en musiek met die beeldmateriaal gesinchroniseer? Hoe lyk stilte binne hierdie filmklankbaan; hoe vergelyk dit en sluit dit aan by die filmteoretiese beskrywing van stilte? Wat is die algemeenste klankbaanoorgangsmetodes tussen verskillende tonele? Sluit die keuse van instrumente aan by die inhoud van die storie?

In die tweede subdeel dien 'n spektrografiese analise as vertrekpunt; vrae wat hierin ondersoek word, is: Hoe lyk die klankbaan se digtheid- en volumevlakke in geselekteerde tonele en hoe sluit dit aan by die inhoud van die dialoog oftewel storielyn? Speel toonhoogte 'n rol in die aanbieding van die dialoog?

2.6. Metodologie

Die metodologie van die grafiese voorstelling en spektrografiese analise word in diepte in hoofstuk 5 bespreek.

HOOFSTUK 3: LITERATUUROORSIG

Filmklankteorieë en inligting ten opsigte van die grafiese voorstelling vorm die basis van hierdie tesis. Die literatuurstudie behoort dus albei hierdie velde in te sluit. Daar is egter gevind dat dit moeilik is om die literatuurstudie wat verband hou met die grafiese voorstelling, van die bespreking daarvan te skei. Daarom sluit hoofstuk 3 slegs die literatuurstudie rakende film en die filmklankteorieë in terwyl die literatuurstudie van die grafiese voorstelling in hoofstuk 5 geïntegreer word.

3.1. Algemene oorsig oor filmteorieë

Oor die algemeen poog filmteorieë om die wese van kinema te verduidelik. Hierdie verduideliking word gewoonlik bewerkstellig deur die metodes waarop films emosionele en kognitiewe effekte produseer, te analiseer. Katz (2001:1348-1349) meen dat kinema tydens hierdie proses dikwels in 'n breër sosiale, politieke en filosofiese konteks geplaas word, om sodoende 'n raamwerk vir die evaluering van die artistieke meriete van films te voorsien.

Die oorsprong van filmteorieë – insluitend filmklankteorieë – lê gewortel binne die eerste twee dekades ná die ontstaan van die rolprentfilm (Katz 2001:1348). Braudy en Cohen (1999:xv) sowel as Hayward (2000:387) verdeel die historiese filmteoretiese-ontwikkelingsproses in drie fases wat met mekaar oorvleuel. Braudy en Cohen voeg ook 'n vierde fase by wat strek vanaf middel-1980 (Braudy & Cohen 1999:xvi). Indien Hayward se duideliker definieerbare verdeling as grondslag gebruik word, kan die indeling soos volg daar uitsien: 1910-1930's wat 'n periode van pluralisme reflekteer, 1940-1960's, 'n periode wat monistiese teorieë insluit en 1970-1990, wat nog 'n periode van sogenaamde pluralisme uitbeeld.

1910-1930's

Van die eerste filmteoretici soos Hugo Münsterberg poog om film as 'n waardige en selfstandige kunsvorm te bewys (Katz 2001:1348). Volgens Hayward (2000:387) en Katz (2001:1348) draai Münsterberg se teorieë om die feit dat film nie net die reprodusering van objektiewe realiteit is nie, maar 'n uitbeelding van ons sielservaring. Die debat oor die realistiese aard van film aan die een kant, en die sogenaamde artistieke kinema gebaseer op aspekte soos vorm en ritme aan die ander kant, okkupeer die res van die teoretici se aandag. Arnheim (1983:13) begin film ook as gevolg van laasgenoemde debat ondersoek:

It was the precarious encounter of reality and art that teased me into action. I undertook to show in detail how the very properties that make photography and film fall short of perfect reproduction can act as the necessary moulds of an artistic medium.

Die eerste klankfilm met gesinchroniseerde dialoog, *The Jazz Singer*, verskyn in 1927 en is deur Warner Bros. vrygestel. Hierdie film is deur die Vitaphone-disketsistiem vertoon.⁹ Met die toevoeging van 'n filmklankbaan verskuif die fokus van debatte na die kwessie of klank 'n positiewe of negatiewe aandeel in film-estetika het. Deelnemende filmmakers en filmkritici het hulle bedenkinge oor dié nuwe fenomeen uitgespreek. Menings soos dat die toevoeging van die filmklankbaan 'n einde aan kamerabeweging sou maak as gevolg van onderontwikkelde mikrone, was algemeen. Chaplin gaan weer sover om in twee van sy films oor konvensionele dialoog te spot (Kracauer 1960:102). Hayward (2000:387) meen dat sommige filmkritici die klankfilm met sy filmklankbaan as 'n negatiewe invloed op die eksperimentele film gesien het, terwyl ander dit eerder as 'n verskynsel met nuwe moontlikhede en dus voordelig vir kinema beskou.

Alhoewel Rudolf Arnheim (1983) ná die bekendstelling van die klankfilm oor film begin skryf het, het sy werke meestal oor die stomfilm gehandel. Volgens Carroll (1988:6) beskou hy die stomfilm as 'n ware kunsvorm en word die "praatfilm" met minagting bejeën. In Arnheim se boek, *Film as Art*, maak hy die volgende drie stellings oor die klankfilm:

[I]n spite of all the changes that have taken place in their form, content, and function, films are still most genuinely effective when they rely on the basic properties of the visual medium (1983:7).

The talking film is still a hybrid medium, which lives from whatever fragments of the visual language were salvageable and from the beauty of the creatures, things, and thoughts it reproduces (1983:14).

[T]he introduction of the sound film smashed many of the forms that the film artists were using in favor of the inartistic demand for the greatest possible 'naturalness' (in most superficial sense of the word) (1983:134).

Uit hierdie drie stellings kan afgelei word dat Arnheim 'n voorstander van film was wat op die visuele gefokus het. Daar moet egter ook in gedagte gehou word dat die klankfilm van die 1920's se sukses in die nuutheid van die dialoog gelê het. Volgens Bordwell en Thompson (1980:217) het Arnheim wel klankeffekte en musiek verwelkom, maar teen 'n gepratery gewaarsku.

⁹ Die ontwikkeling van die vroeë klankfilm kan verder bestudeer word in Cooke (2002) en Safra (2003:369-435).

Drie Russiese teoretici en regisseure, G.V. Alexandrov, S. Eisenstein en V.I. Pudovkin (2005) het in 1928 'n manifest opgestel wat hoofsaaklik deur Eisenstein geïnspireer en geredigeer is. In hierdie manifest word die volgende stelling oor filmklank gemaak: “ONLY A CONTRAPUNTAL USE of sound in relation to the visual montage piece will afford a new potentiality of montage development and perfection.”

Volgens die bogenoemde drie teoretici, dra klank, wat die bewegende beelde op die skerm ondersteun, net by tot die naturalistiese vlak van 'n film en beeld net die illusie van sprekende persone en/of hoorbare voorwerpe uit. Hierdie verklaring is volgens Kracauer (1960:102-103) steeds "steeds van die grootste belang". Die klankbaan kry die nodige erkenning en word as 'n noodsaaklikheid in die ontwikkeling van die filmmedium beskou.

Namate die stomfilm ontwikkel het, het die visuele tonele al hoe ingewikkelder begin word as gevolg van die toename in verklarende visuele invoegsels wat hinderlik, lomp en omslagtig was. Die klankbaan met dialoog as klankelement sou dus hierdie lomp invoegsels kon verminder. Alexandrov, Eisenstein en Pudovkin het egter opgemerk dat 'n byvoegsel van dialoog 'n begeerte vir verhoog-illusie sou aanwakker.

Filmklank, oftewel die filmklankbaan, is later wel deur hierdie filmmakers en -kritici aanvaar, alhoewel nie onvoorwaardelik nie. Hayward (2000:386-387) en Katz (2001:1348-1349) beskou die volgende filmteoretici as belangrik binne hierdie periode: Münsterburg, Arnheim, Pudovkin en Eisenstein.

1940-1960's

Met die ontwikkeling van die klankfilm is daar gemerk dat die klankfilms slegs op standaard is as die hoofokus op die visuele elemente val. Volgens Kracauer (1960:103) neem Clair die verskynsel waar dat mense bekende stomfilms as praatfilms onthou. Deur hierdie verskynsel bewys Clair die feit dat die visuele aksie in film van primêre belang is. Hieroor maak Kracauer (1960:103) die volgende stelling:

The legitimacy of this requirement follows straight from the irrevocable fact that it is the motion picture camera, not the sound camera, which accounts for the most specific contributions of the cinema; neither noises nor dialogue are exclusively peculiar to film. One might argue that the addition of speech would seem to justify attempts at an equilibrium between word and image, but it will be seen shortly that such attempts are doomed to failure. For sound films to be true to the basic aesthetic principle, their significant communications must originate with their pictures.

Hayward (2000:387-388) beskou die kenmerk van hierdie tweede ontwikkelingsfase as die soeke na een omvattende teorie. Katz (2001:1348-1349) noem André Bazin (1918-1958) as een van die invloedrykste filmteoretici in hierdie periode onder andere as gevolg van sy redakteurskap van die filmtydskrif *Cahiers du Cinéma*. Bazin se argument is dat die kunstenaarsvisie met die eindproduk op die skerm moet ooreenstem. Hy glo in die gebruik van *long takes* en *camera pans* om die kontinuiteit van tyd en ruimte vas te vang en kritiseer die oormatige gebruik van vlakbyskote in Pudovkin en Eisenstein se redigeringstegnieke.

Tydens die middel-1950's vertak die studie van film in 'n nuwe rigting, naamlik die *auteur*-teorie.¹⁰ *Auteurisme* evalueer films deur hulle te meet aan die vermoë en oorspronklikheid van die individuele outeurs en nie deur hulle aan universele kriteria te onderwerp nie. In Europa en Amerika het Bazin se realistiese benadering en *auteurisme* bygedra tot die ontwikkeling en spoedige uitbreiding van filmstudie as 'n universiteitsdissipline. Strukturalisme¹¹ (1960's) en *auteur*-strukturalisme "vervang" die *auteur*-teorie gedurende die 1960's.

Volgens Katz (2001) word hierdie tydperk afgesluit met Jean Mitry se filosofiese en sielkundige insigte ten opsigte van film. Hierna beweeg filmteorie in 'n nuwe rigting, naamlik semiotiek. Hayward plaas Christian Metz steeds binne hierdie tweede ontwikkelingsfase. As gevolg van die feit dat Katz die derde fase identifiseer deur die semiotiese aard daarvan, kan Metz, wie se teorieë hoofsaaklik op 'n linguistiese en semiotiese studie gebaseer is, eerder as 'n brugfiguur tussen hierdie twee tydperke, of as deel van die derde fase beskou word.

Volgens Hayward (2000:387-388) en Katz (2001:1348-1349) kan André Bazin (1918-1958), Béla Balázs (1884-1949) en Siegfried Kracauer (1889-1966) as die belangrike teoretici in hierdie tweede ontwikkelingsfase beskou word.

1970-1990's

Met die soeke na 'n omvattende teorie in die tweede ontwikkelingsfase is dit egter bewys dat 'n enkele teorie nooit as voldoende beskou sal kan word om films te analiseer en te verduidelik

¹⁰ *Auteur* is die Franse term vir outeur. Die *auteur*-teorie oftewel *auteurisme* glo dat 'n hoëkwaliteitfilm bepaal word deur die kwaliteit van die stempel van die film se betrokke outeur (Hayward 2000:19-27).

¹¹ Strukturalisme is 'n filmteorie wat die manier waarop films kommunikeer, ontleed en in kodes en konvensies indeel.

nie (Hayward 2000:388). Die filmteorieë vertak dus in van die volgende bespreekte rigtings byvoorbeeld semiotiek en dekonstruksieteorie.

Katz (2001:1349) bespreek die feit dat vroeëre filmteoretici 'n filmskoot as die basiese eenheid met betekenis beskou, teenoor die argumente van Christian Metz, skrywer van die boek, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, dat die filmskoot veels te groot is om as 'n basiese eenheid beskou te word. Metz sien “simbole” eerder as die kleinste eenheid met betekenis. Elke skoot bestaan dus uit 'n aantal simbole wat krities geanaliseer kan word deur die identifisering van 'n reeks hoofkodes (bv. fotografie, taal en ruimtelike komposisie) en subkodes (bv. fotografiese skote, hoeke en kleure). Dit kan as 'n “filmtaal” beskou word en het betrekking op alle elemente binne die filmkomposisie (die klankbaan ingesluit). Deur 'n film op hierdie wyse te ontleed of te analiseer, kan die film wetenskaplik en objektief geëvalueer word en die betrokke styl van die bepaalde *auteur* of filmmaker bepaal word. Hierdie semiotiese benadering van Christian Metz dra by dat semiotiek gedurende die 1970's en 1980's een van die prominentste skole van filmteorie word.

Die dekonstruksieteorie wat gedurende die laat 1960's ontstaan het, het gehelp om die debat oor filmteorie weer in 'n sogenaamde pluralistiese konteks te plaas. Hierdie teorie neem die standpunt in dat 'n teks nie deursigtelik, natuurlik en onskuldig is nie en om hierdie rede afgebreek behoort te word. Poststrukuralisme evalueer die plek van die *auteur* deur die proses van teksontleding – met ander woorde die outeur is nou 'n figuur wat beoordeel word uit die standaard van sy films. Binne die laasgenoemde teorie is intertekstuele verhoudinge van uiterse belang; dit verwys na die verhoudinge tussen films, produksiemetodes en dinamiek tussen die akteurs, spanlede en filmmaker (Hayward 2000:388-389; Katz 2001:1348-1349).

Bordwell en Thompson se boek, *Film Art: An Introduction* (1980), pas kognitiewe psigologie toe om die wyse waarop die betekenis van film gekonstrueer is, te evalueer. Soos Kracauer, onderskei Bordwell en Thompson (1980:192-207) tussen drie elemente binne die filmklankbaan, naamlik dialoog, klankeffekte en musiek. Ginsburg (2003) identifiseer 'n vierde element, naamlik vertelling. Die kwaliteite van, en interaksie tussen, klankvolume, toonhoogte en timbre word bespreek in die konteks van die diverse teksture waardeur dit in film bewerkstellig kan word. Die selektiewe kombinerings van sekere klanke met elkeen se verskillende kwaliteite bepaal die film se ritmiese en emosionele verloop. Filmklank word in konteks met ander filmelemente soos tyd, ritme, ruimte en die visuele bestudeer en 'n sisteem word opgestel om die verskillende tegnieke te klassifiseer. Binne hierdie sisteem word twee

kategorieë onderskei, naamlik *diegetic* en *non-diegetic*. *Diegetic* word gedefinieer as klanke wat 'n klankbron binne die storielyn het en *non-diegetic* as klanke met klankbronne buite die storielyn (bv. *voice-over*-vertelling en/of musiek). *Diegetic*-klanke kan verder verdeel word in op-skerm of af-skerm; en in die geval van dialoog, intern (subjektief) of ekstern (objektief). Volgens Milicevic (2004) brei Claudia Gorbman hierdie sisteem uit met die kategorie *meta-diegetic* wat na interne klanke verwys. *Meta-diegetic* word beskryf as die klanke wat deur 'n karakter verbeel, of gehallusineer word.

Die vierde ontwikkelingsfase, soos deur Braudy geïdentifiseer, sou die meer kontemporêre teorieë oor media-estetika deur Herbert Zettl (1999) in die boek *Sight, Sound, Motion: Applied Media Aesthetics* kon insluit. Daar is besluit om Zettl se werk nie by hierdie studie in te sluit nie, omdat dit meer op die psigologiese en emosionele impak van filmtegniek op die kyker gerig is, sowel as op die algemener veld van media-estetika (PicassoMio:Libros de Art 2003).

Aangesien filmklankteorieë parallel met filmteorieë ontwikkel het, is dit deur die bespreekte hoofstrominge binne hierdie drie periodes beïnvloed. Hierdie gegewe inligting is egter net deurgegee om die filmklankteoretici wat bespreek word, in konteks te plaas. Verdere wedersydse invloede val buite die bestek van hierdie studie.

3.2. Filmklankteorieë

Soos reeds bespreek, kan film volgens Balázs (1970:30) sowel as Bazin (1967:23) as 'n "taal" met sy eie grammatikareëls beskou word. Dit bestaan uit 'n verskeidenheid van beeld- en klankmateriaal (woorde) wat op diverse maniere aanmekaar gelas word (sinne) om 'n storie of emosie aan die toeskouer oor te dra. Hierdie redigeringsproses vereis die kognitiewe kundigheid en tegniese vaardighede van 'n filmmaker om sodoende 'n suksesvolle eindproduk daar te stel. Vanwee die feit dat verskillende filmmakers verskillende redigeringsmetodes gebruik, het Kracauer (1970:32) die volgende te sê: "Two films in which story and acting are exactly the same, but which are differently cut, may be the expression of two totally different personalities and present two totally different images of the world." Deur die loop van die bestaan van film as kunsvorm is daar dus verskillende teorieë en riglyne neergelê vir 'n film ten einde 'n suksesvolle produk daar te stel. Vandaar die term filmklankteorieë.

Die oorsprong van filmklankteorieë lê diep in die stomfilm gewortel. Cavalcanti (1939) maak die volgende stelling: "The story of sound in film begins not, as many historians have presumed, with the introduction of the sound film, but with the invention of film itself".

Volgens hom bestaan daar geen periode in die geskiedenis waarin dit gebruiklik was om films in die publiek sonder een of ander soort klankbegeleiding te vertoon nie. Dit is dus gepas om filmteorieë oor klank in stomfilms as vertrekpunt vir verdere ondersoek te beskou. Aangesien dit onmoontlik is om alle filmklankteorieë binne die spektrum van hierdie tesis te dek, is daar besluit om slegs 'n seleksie van die standaardteorieë te bespreek.

Daar is besluit om selektiewe filmklankteorieë uit die eerste twee ontwikkelingsfases soos hierbo bespreek, te neem, omrede die eerste fase hoofsaaklik teorieë oor die stomfilm insluit (wat dus die oorsprong van die klankfilm reflekteer) en die tweede fase fundamentele riglyne ten opsigte van die konstruksie, samestelling en sinchronisering van die klankfilm se klankbaanelemente bied. Die derde en vierde ontwikkelingsfases word uitgesluit aangesien die teorieë meer neig tot 'n kognitiewe, psigo-analitiese, semiotiese en maatskaplike benaderingsoos in die teorieë van Christian Metz, Bordwell en Thompson, Gorbman en Zettl. Die filmklankteorieë van Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer en Béla Balázs word dus bespreek.

Noël Carroll asook Braudy en Cohen sien Rudolf Arnheim met sy verhandeling, *Film as Art*, as die grootste verteenwoordiger van die stomfilmteorie en die eerste ontwikkelingsfase (Braudy & Cohen 1999:xv; Carroll 1988:7). Arnheim se teorieë word dus as vertrekpunt gebruik.

Met die verskyning van die gesinchroniseerde filmklankbaan is filmteoretici soos André Bazin en Siegfried Kracauer as hoekstene bestempel (Braudy & Cohen 1999:xv; Katz 2001:1348-1349). Bazin fokus egter hoofsaaklik op die visuele aspekte en bespreek nie filmklank in diepte nie. Daarom word Bazin se teorieë nie in hierdie studie gebruik nie. Kracauer se deeglike bespreking van filmklank en sinchronisasiemetodes van die onderskeie klankbaanelemente, naamlik dialoog, klankeffekte en musiek, word eerder aangewend.

In Béla Balázs se laaste groot werk, *Theory of Film*, som hy sy lewenslange ondervinding in die filmpraktyk, op. As nog 'n fundamentele filmteoretikus was hy meer prakties ingestel as sy medegangers en bespreek hy die klankbaanelemente, klank en dialoog, in diepte. Sy definisie en bespreking oor die gebruik van stilte binne die filmklankbaan is essensieel aangesien dit binne die filmklankbaan van *Paljas* 'n algemene fenomeen is. Daarom word Balázs se filmklankteorieë ook binne hierdie tesis bespreek.

3.3. Hoofrolspelers op navorsingsgebied van Suid-Afrikaanse film

‘n Oorsig oor die literatuur van Suid-Afrikaanse film dui ener syds aan dat die klem in die navorsingspektrum oor die plaaslike filmbedryf neig om op politieke, maatskaplike en ekonomiese aspekte te fokus. Andersyds het Botha en Van Aswegen (1992:vii-viii) bevind dat:

In teenstelling met die res van die wêreld is dit ‘n gebied waarmee slegs enkele Suid-Afrikaanse universiteite en navorsers hulle tot nou toe besig gehou het. In Suid-Afrika het slegs enkele verhandelings en proefskrifte tot nou toe hieroor verskyn en is slegs enkele boeke soos die volgende gepubliseer: Thelma Gutsche se *The history and social significance of motion pictures in South Africa: 1895-1940* (1972), Keyan Tomaselli se *The South African film industry* (1979) en *The cinema of Apartheid: race and class in South African film* (1989).

Juis die politieke-maatskaplike oriëntasie blyk op die voorgrond te staan. Gedurende die laat-1970’s het Tomaselli en Pieter Fourie in hulle doktorsale proefskrifte tot die gevolgtrekking gekom dat die probleme van die plaaslike filmbedryf hoofsaaklik aan politieke faktore toegeskryf kon word. Tomaselli (Safundi 2003) wat vandag een van die voorste skrywers oor die Suid-Afrikaanse media, semiotiek en kinema is, het hoofsaaklik ‘n politieke benadering gevolg en op aspekte van die media uit ‘n maatskaplike, ekonomiese en kulturele perspektief gefokus. Sy publikasies sluit boeke en artikels in: “Capital and Culture: Distribution and exhibition in South African cinema 1896–1956”. (1983); “Media Education and the crisis of Hegemony in South Africa” (1985) en *The Cinema of Apartheid*. (1988)

Martin Botha was tot op hede ‘n belangrike rolspeler insake die kritiese identifisering van politieke en ekonomiese kwessies en die samestelling van ‘n postapartheidsbeleid vir die transformasieproses in Suid-Afrika se filmindustrie. Sy standpunte kan afgelei word uit sy artikels “The South African Film Industry: Fragmentation, Identity Crisis and Unification” (1995) en “My involvement in the Process which led to the White Paper on South African Cinema” (1997). Tiperend van sy benadering is die ondersoek na die tematiese onderbou van kortfilms en maatskaplike en politieke kritiek, uitgespreek met behulp van ‘n visuele analise in sy artikels “South African short-film making from 1980 to 1995: A thematic exploration” (1994) en “Beelde van Suid-Afrika: ‘n Alternatiewe Rolprentoplewering” (Botha & Van Aswegen 1992: vii).

In Jeanne Prinsloo se artikel “South African films in flux: Thoughts on changes in the politics of identity in recent film productions” (1996) bemoei sy hom ook met die politieke identiteit van onlangse filmproduksies soos *Cry the Beloved Country*. Verder kan bygevoeg word dat prof. Edwin Hees ‘n historiese, politieke, ekonomiese en maatskaplike benadering in verskeie

artikels oor Suid-Afrikaanse film volg: “Foregrounding the background: Landscape and ideology in South African films” (1996) en “Film in Africa and South Africa” (1993). Laastens word daar in Stoneman (1994) se artikel “African Cinema: Addressee Unknown” op kulturele, politieke, ekonomiese en nasionale verskille gefokus.

Puth en Van Nierop verwys wel in breë trekke na die filmklankbaan. Hierdie inligting is egter té oorsigtelik vir gebruik in hierdie tesis (Puth 1976:32-62; Van Nierop 1998).

HOOFSTUK 4: FILMKLANKTEORIEË

Die filmklankteorieë van Rudolf Arnheim (1904-), Siegfried Kracauer (1889-1966) en Béla Balázs (1884-1949) word na aanleiding van die samestelling van 'n filmklankbaan, wat in hoofstuk 1 bespreek is, onder die subafdelings, dialoog, klankeffekte en musiek bespreek. Hierdie subafdelings word voorafgegaan deur 'n agtergrondskeets wat 'n kort oorsigtelike beskrywing van elk van die geselekteerde teoretici se werk insluit, 'n kort bespreking van sekere verwantskappe tussen klank en beeld, en die eienskappe en dramaturgiese rol van filmklank. Dit is egter belangrik om in gedagte te hou dat nie al drie die filmteoretici se teorieë altyd ooreenstem nie. In sommige gevalle, byvoorbeeld in die bespreking van sinchronisasie-metodes, val die grootste klem op Kracauer se teorieë terwyl Arnheim meer klem lê op die klankfilm as algemene kunsvorm.

4.1. Agtergrond

Arnheim bespreek filmklank hoofsaaklik in die hoofstuk "A New Laocoön: Artistic composites and the Talking Film" (1983:164-189) in sy boek *Film as Art* terwyl Kracauer dialoog en klankeffekte, en musiek, in twee afsonderlike hoofstukke, naamlik "Dialogue and Sound" (1960:102-132) en "Music" (1960:133-156), in sy boek *Theory of Film* bespreek. Balázs verdeel sy bespreking op in die twee onderskeie hoofstukke, "Sound" (1970:194-220) en "Dialogue" (1970:221-231) in sy boek *Theory of the Film: Character and Growth of a new Art*.

In Arnheim se werk oor filmklank lig hy die basiese estetiese vrae uit oor die wyse waarop verskeie media/kunsvorme in een kunswerk gekombineer word. Volgens Arnheim word 'n filmkyker se aandag verdeel as gevolg van die kompetisie wat tussen die twee verskillende kunsvorme, beeld en klank, plaasvind. Die wedersydse integrasie van die twee kunsvorme moet mekaar komplementeer deur in eenheid saam te werk. Arnheim (1983:164) maak die volgende stelling:

Since the two media are striving to express the same matter in a twofold way, a disconcerting coincidence of two voices results, each of which is prevented by the other from telling more than half of what it would like to tell.

Om hierdie rede begin Arnheim die estetiese riglyne vir die hantering van die kombinerings van meer as een kunsvorm binne een kunswerk, ondersoek. Uit hierdie ondersoek is een belangrike riglyn geïdentifiseer, naamlik dat een kunsvorm binne 'n gekombineerde kunswerk dominant moet wees. Aangesien die predominansie van dialoog volgens Arnheim (1983:184) na teater

sal neig, besluit hy op beeld as die dominante kunsvorm binne film as gekombineerde kunswerk. Met hierdie riglyn in gedagte ondersoek Arnheim die filmklankbaan en lê hy oor die algemeen klem op die aanwending van die filmklankbaanelement, dialoog. Riglyne ten opsigte van die hantering van dialoog binne die konteks van film word opgestel. Arnheim (1983:175-176) plaas sy teoretiese bespreking in 'n wyer konteks deur film ook binne die konteks van ander kunsvorme te bespreek. Sy motivering hiervoor lui as volg: “One thing seems certain: if one tries to ignore the properties that the film shares with other media . . . one cannot hope correctly to evaluate the art of film.

In die eerste hoofstuk van Kracauer (1960:27-40) se boek verduidelik hy dat die fotografiese film vanuit duidelike, afsonderlike komponente en/of prosesse ontwikkel het; *instantaneous* fotografie¹², wat later deur die proses van redigering en met die toevoeging van klank tot die klankfilm ontwikkel het. *Instantaneous* fotografie (momentfotografie), dus die beeldmateriaal, word as hoofkomponent van die drie beskou omrede dit die onvermydelike en deurslaggewende faktor vir die vasstelling van die filminhoud is.

Kracauer (1960:102) heg twee betekenis aan die term “klank”. Klank verwys eerstens na alle soorte geraas/ruis en tweedens na die gesproke woord oftewel dialoog. Kracauer hanteer en bespreek hierdie twee “kategorieë” afsonderlik. Die bespreking sluit onder andere die aard en rol van geraas/ruis en meer spesifiek die simboliese gebruik daarvan in. In die geval van dialoog, bespreek Kracauer twee tipes verwantskappe tussen klank en beeld: die tipes roltoekennings om die handeling en storielyn te help oordra en die metode(s) waarvolgens klank en beeld op enige gegewe moment met mekaar gesinchroniseer kan word. Vier tipes sinchronisasiemetodes word bespreek. Kracauer (1960:104-156) bespreek ook die funksionaliteit van filmmusiek.

Balázs maak die volgende twee stellings oor die filmklank en die “nuwe” klankfilm:

I said that it would destroy the already highly developed culture of the silent film. I added that this would be only temporary, until expression by means of sound would have developed to a higher level (1970:194).

For if the sound film will merely speak, make music and imitate sounds as the theatre has already done for some thousands of years, then even at the peak of its technical perfection it will remain nothing but a copying device. But in art only that counts for a discovery which discovers, reveals something hitherto hidden from our eyes – ears (1970:197).

¹² *Instantaneous* fotografie is uitgevoer deur Muybridge en Marey deur die ouer tipe instrumente: die *magic lantern* en die *phenakistoscope* (Kracauer 1960:27).

Uit die boonste twee stellings kan afgelei word dat Balázs (1970:194) geglo het dat dit die funksie van die klankfilm is om die akoestiese omgewing van die filmkyker, die klanke van die natuur, innerlike gedagtes en emosies te ontbloot. Die klankfilm het dus die verantwoordelikheid om met die gehoor te kommunikeer. Daarvolgens bespreek Balázs (1970:194-220) die dramaturgiese eienskappe en funksie van filmklank, die invloed van begeleidende klank, stilte, stilte en ruimte, klank se ruimtelike gedrag, klank-*montage*, gesinchroniseerde en ge-*asinchroniseerde* klank, die problematiek van klank sowel as die effektiewe aanwending van dialoog.

4.2. *Beeld en klank*

Arnheim (1983:165) beskou die twee selfstandige kunsvorme, beeld en klank, se mededinging met mekaar in film as onversoenbaar. Deur die visuele-ouditiewe verhouding binne die realiteit dop te hou, blyk dit 'n rare verskynsel te wees dat alledaagse gepraatery die visuele sensasie belemmer, of vice versa. Filmkykers tel egter steurings, soortgelyk aan sekere normale werklike handeling, binne die beeld-klank-verhouding in films op. 'n Moontlike rede vir dié steurings is die feit dat film alledaagse beelde in 'n ongewone, "onnatuurlike" kunsvorm probeer saamstel. Aspekte soos 'n disharmonie ten opsigte van kleur of redigeringsmetodes meng nie noodwendig in met die persepsie van 'n werklike situasie nie, en 'n gebroke sin in die dialoog verhoed nie die totale begrip daarvan nie. Op die terrein van kuns benadeel 'n onsekere voorstelling van 'n voorwerp of 'n swak dialoogfrase wel die effek en betekenis van die kunswerk in sy geheel. Daarom is dit belangrik om harmonie en eenheid te skep in die kombinerings van verskeie kunsvorme binne een kunswerk, in dié geval film.

Met die feit in gedagte dat die mededinging tussen beeld en klank dié een groot rede vir die ongemaklikheid binne die vroeë *talkies* was, verwys Arnheim na teater as kunsvorm. Daar is vroeër soms verwys na die antieke teater as 'n hibriediese kunsvorm. Sommige kritici meen dat teater deur sy geskiedenis tussen twee uiterste prosesse roteer het; 'n hele produksie is óf op beeld in beweging, óf op dialoog gebaseer. Vir Arnheim (1983:165-167) lê die skeiding tussen dié twee prosesse in die neiging van 'n selfstandige kunsmedium (wat afgeronde werke in sy eie reg produseer) om "weerstand" te bied teen die kombinerings met ander selfstandige kunsvorme. Met die diversiteite van die onderskeie selfstandige kunsvorme word skeiding dus maklik binne een kunsvorm ondervind.

4.2.1. Karaktereienskappe van die onderskeie kunsvorme

Musiek dra idees direk, suiwer en kragtig oor, terwyl die interpretasie daarvan as gevolg van die uitsluiting van konkrete elemente en aksies, meer abstrak en generies van aard is (Arnheim 1983:177-178). As gevolg van die sterk oordrag van gevoelens, gevoelswaardes asook die inherente ritme van bewegings, komplementeer musiek ander meer konkrete kunsvorme soos dans en stomfilm perfek.

Volgens Arnheim (1983:177-178) is literatuur van ál die kunsvorme die selfstandigste. Die woord is omvattend van die totale omvang van al die ander kunsvorme: Die geskrewe woord kan wêreld-elemente as onbeweeglik of beweeglik beskryf; dit kan van die een na die ander plek en/of van die een tot 'n volgende moment spring; dit stel nie net die sintuiglike wêreld voor nie, maar ook die hele terrein van die siel, verbeelding, emosies en wil (die woord vang albei eksterne en interne feite vas). Die woord kan logiese en intuïtiewe verwantskappe uitbeeld wat die menslike verstand tussen interne en eksterne elemente vasstel; dit kan voorwerpe in enige graad van abstraktheid voorstel asook konsepte, persepsies en argumente vasvang, en dus die mees aardse en geestelike behoeftes bevredig.

4.2.2. Primêre teenoor sekondêre vlak

Arnheim (1983:168-169) bespreek twee vlakke wat ontstaan as gevolg van die samesmelting van verskillende kunsvorme binne een kunsvorm. Die laer of primêre vlak beeld die essensie van 'n onderwerp of voorwerp uit; met ander woorde dit wat direk waargeneem word byvoorbeeld die vorm van die voorwerp. 'n Kunstige verbinding tussen die visuele en auditiewe elemente is nie op hierdie vlak moontlik nie. Dit kan ook verduidelik word deur die feit dat klank nie in 'n skildery, of vice versa, geplaas kan word nie. 'n Verbinding tussen klank en 'n skildery kan net op 'n hoër of sekondêre vlak bewerkstellig word. Arnheim plaas laasgenoemde verbinding op 'n vlak met ekspressiewe kwaliteite. Op hierdie vlak kan 'n donkerrooi wyn dieselfde ekspressiewe kwaliteit as die donker klank van 'n tjello aanneem, terwyl geen formele verbinding tussen rooi en klank in werklikheid bestaan nie. Die sekondêre vlak kan omskryf word as 'n samestelling van elemente en/of ervarings vanuit uiteenlopende, sensoriese terreine. Deur verskeie komponente of kunsvorme deur die gebruik van verskeie ekspressiewe metodes te kombineer, word kontrasterende of ondersteunende interverhoudinge geskep. Dit wat egter op primêre vlak gebeur, is volgens Arnheim steeds die bindendste faktor.

4.2.3. Kombinerings van verskillende kunsvorme

Verskillende kunsvorme word deur aparte en strukturele vorme gekombineer. 'n Sekere tema wat deur 'n liedjie gesimboliseer word, is eerstens afhanklik van die lirieke, en tweedens, op 'n totaal ander wyse, van die musiek. Albei elemente word aangepas om 'n eenheid tussen die twee verskillende kunsvorme te skep, terwyl elkeen se individualiteit duidelik sigbaar bly. Die karakter van elke kunsvormelement bly dus ongeskend, maar word wel aangepas om 'n eenheid met die ander elemente te vorm.

Binne die klankfilm is Arnheim (1983:170-171) van mening dat die visuele aksie en dialoog elk die onderwerp in sy geheel moet ondersteun en voorstel. 'n Gaping binne een van die genoemde komponente kan nie deur die ander komponent gevul word nie. Klank kan nie die onderbreking binne 'n sekwensiële opeenvolging van beelde vervang nie. As gevolg van hierdie feit identifiseer Arnheim die volgende twee riglyne: eerstens, film-beeldmateriaal moet altyd kontinu bly, tensy die gaping dien as 'n afgebakende interval wat as 'n ruspunt nie die aksie van die film onderbreek nie; en tweedens, dialoog kan nie 'n visuele leemte vul nie (die beeldmateriaal moet dus as visuele kunsvorm sy ekspressiwiteitsvlak hoog hou).

Die samesmelting van verskillende kunsvorme – soos beeld en dialoog in film – kan nie regverdig word deur die feit dat visuele en ouditiwe elemente intiem binne die alledaagse lewe verbind en onafskeidbaar saamgesmelt is nie. Binne 'n kunswerk moet so 'n kombinasie van kunsvorme artisties gestaaf kan word; die kombinasie moet iets kan sê wat nie net deur een van die kunsvorme alleen uitgedruk kan word nie. Die onderskeie kunsvorme moet mekaar aanvul op so 'n wyse dat elkeen dieselfde onderwerp op 'n ander manier hanteer en uitbeeld (Arnheim 1983:177).

Arnheim (1983:180) meen dat een kunsvorm die leiding binne 'n gekombineerde kunsvorm moet neem. Die dominante kunsvorm se funksie is om die ryk struktuur vanaf die tema/storielyn te ontwikkel en wat dan op 'n eenvoudiger wyse deur die sekondêre medium ondersteun en oorgedra word.

4.2.4. Die gebruik van bewegende beeldmateriaal om dramatiese dialoog in teaterproduksie te komplementeer

Binne 'n literêre konteks kan die geskrewe woord nie 'n element of voorwerp hoër as die vlak van benadering of skatting voorstel nie; dit kan nie die element materialiseer tot op die punt wat die aard van die materiaal fisies voorgestel word nie. So kan die geskrewe/gesproke woord

kleur aan die leser of luisteraar verduidelik, maar dit nie in werklikheid sigbaar maak nie. Wanneer 'n digter 'n skildery beskryf, is die resultaat nie 'n skildery nie, maar dit is ook nie veronderstel om een te wees nie (Arnheim 1983:179-180). As gevolg van hierdie tekortkoming binne die literêre kunsvorm, is die gebruik geskep om gesproke dialoog met verhoogaksie, en stories met illustrasies te “voltooi”.

Klank en beeld is oorspronklike, fundamentele, oeroue kunsvorme. Omdat hierdie twee kunsvorme die fondasie van die onderskeie kunsvorme, musiek, skilderkuns, beeldhouwerk, argitektuur, dans en film vorm, is klank en beeld aantreklik vir 'n sogenaamde “primitiewer kant” van die menslike verstand. 'n Teaterproduksie wat gewoonlik op die been gebring word nadat die digter sy werk voltooi het, sluit verhoogaksie in wat “lyf” aan die digter se werk gee. 'n Teaterproduksie vereis nie verhoogaksie nie, maar laat dit wel toe. Die mens koester die antieke bronne, klank en beeld, en hulle sterk, eenvoudige interpretasie van wat die digter wil sê. Omdat die beeld meer konkreet en biologies ouer is, kan dit meestal groter effekte produseer; in so 'n mate dat die gesproke woord soms deur die visuele bedreig word. Arnheim (1983:179) argumenteer dat 'n goeie verhoogproduksie streef om die natuurlike dominansie van die visuele uitvoering te versag deur dit 'n sekere afstand van die gehoor te hou en die hoeveelheid aksie op die verhoog te beperk, aangesien die visuele aksie 'n dienaar van die dialoog behoort te wees. Indien die visuele aksie nie net die dialoog dupliseer nie, maar boodskappe en inligting aan die gehoor oordra wat nie deur die dialoog alleen weergegee kan word nie, bevredig dié kunsvorm in so 'n geval die voorwaarde dat verskillende kunsvorme binne een kunswerk mekaar moet komplementeer eerder as om mekaar te dupliseer.

4.2.5. Die hiërargie van kunsvorme in 'n kunswerk

Arnheim (1983:183) verduidelik dat die verskillende kunsvorme binne 'n saamgestelde kunswerk 'n hiërargie vorm. Dramatiese, antieke teaterproduksies illustreer hierdie hiërargie baie duidelik. Dit kan toegeskryf word aan die feit dat die digterlike woorde binne so 'n produksie domineer, maar deur verhoogaksie asook musiek gekomplementeer word. Die digterlike woorde vorm dus die hoofkunswerk binne die hiërargie, wat tweedens deur verhoogaksie en laastens deur musiek gevolg word. Nog 'n hiërargiese voorbeeld van saamgestelde kunswerk is duidelik sigbaar in middeleeuse katedrale, waarin argitektuur met beeldhouwerk en skilderkuns verryk word. Laasgenoemde meervoudige kunswerke is gewoonlik die werk van verskeie kunstenaars, aangesien elke individuele kunstenaar neig om sy wêreld deur een selfstandige kunsvorm uit te druk.

In die geval waar geen enkele kunsvorm binne 'n saamgestelde kunsvorm sterk leiding neem nie ontstaan 'n onsamehangende eindproduk. Die mededinging tussen die verskeie kunsvorme binne so 'n tipe werk veroorsaak dat die persoon wat die kunswerk waarneem of ervaar nie werklik met die werk kontak maak nie.

4.3. *Filmklank*

4.3.1. Eienskappe van filmklank

Balázs bespreek 'n paar eienskappe van filmklank. Hierdie eienskappe is egter beïnvloed deur die beperktheid van die klankopnametegnologie in die vroeë jare van die klankfilm. Met die verloop van jare het die tegnologiese ontwikkeling sekere klankontwikkelingsmetodes moontlik gemaak wat baie van Balázs se “eienskappe van filmklank” verkeernd bewys. Die eienskappe word steeds kortliks bespreek.

Balázs (1970:211) maak die stelling dat 'n spesifieke klank nie op dieselfde wyse as 'n visuele voorwerp uit sy akoestiese omgewing geïsoleer kan word nie. In akoestiese vlakby-skote dring die akoestiese omgewing onvermydelik daarop in en dit wat die filmkyker ouditief waarneem, is nie net 'n skaduwee nie, maar die klanke self. Klanke word dus altyd deur die hele ruimte van die filmstorie gehoor, ongeag hoe klein die seksie van daardie ruimte binne die visuele vlakbyskoot is. Volumeverskille kan voorkom, maar al die klanke is steeds aanwesig.

Klanke kan nie soos beeldmateriaal konkrete vorme binne 'n ruimte produseer nie. Die vorm van voorwerpe word opties waargeneem slegs indien dit langs mekaar geplaas word. Met 'n kompakte komposisie daarvan word sekere voorwerpe verbloem, maar die visuele indrukke word steeds nie vermeng nie. Balázs (1970:213) maak die stelling dat die komposisie van klank met dié van visuele voorwerpe verskil. As 'n paar klanke gelyktydig teenwoordig is, smelt dit saam en vorm dit een klankgolf. Binne hierdie klankgolf is die ouditiewe indrukke vermeng. Moderne klanktegnologie maak dit moontlik om die onderskeie klanke op so 'n wyse te manipuleer dat spesifieke klanke 'n mindere of meerdere prominente plek binne die klankkomposisie inneem. Laasgenoemde metodes help die filmkyker om op die regte klanke te fokus. Moderne tegnologie in ag geneem, kan daar steeds gesê word dat klank meer abstrak en minder konkreet as visuele filmmateriaal is. Balázs verduidelik ook verder dat die rigting waaruit die klanke binne die filmtoneel gegenereer word nie sonder die hulp van die sigbare visuele klankbronne bepaal kan word nie. Vandag met stereo- of multikanaal-klankbaan is

rigtingbepaling van verskillende klanke wel moontlik. Laasgenoemde eienskap van filmklank is dus nie meer van toepassing op moderne klankfilms nie.

Klank kan akoestiese kleur aan 'n toneel skep. Musiek wat binne 'n restauranttoneel as agtergrondmusiek gespeel word, is nie veronderstel om geheel en al uitgesny te word wanneer 'n vlakbyskoot van twee mense (wat saggies met mekaar gesels) aan tafel, vertoon word nie. Die musici is in so 'n geval nie altyd sigbaar nie, maar word deur die hele toneel gehoor om die totale atmosfeer van die restaurantruimte deur die verskillende kameraskote te behou (Balázs 1970:211).

Elke klank bevat 'n ruimtelike karakter van sy eie; in 'n klein lokaal vertoon dieselfde klank anders as in 'n groot saal. Een van die waardevolste artistiese eienskappe van 'n mikrofoon is dat enige klank se oorspronklike toonkleur, afhangend van die tipe mikrofoon, redelik vasgevang kan word. Dit beteken dat 'n klank wat in 'n katedraal opgeneem is die toonkleur van die katedraal se nagalm sal behou. Om hierdie rede word die filmkyker nie net opties nie maar ook ouditief vanaf die sitplek na die ruimte van die gebeure op die skerm ingetrek. Balázs (1970:215) maak die volgende verdere stelling oor mikrofone en luidsprekers: “Our sound apparatus record sound accurately and reproduces it with tolerable fidelity. But neither our microphones nor our loudspeakers can subjectively mould the sounds as the ordinary camera can influence the visual shape of things”.

Die eerste deel van Balázs se stelling is vandag nog van toepassing. Die tweede deel van sy stelling word deur moderne tegnologie verkeerd bewys, aangesien dit vandag wel moontlik is om klanke deur verskeie tegnieke te verander. Verskillende persepsies van dieselfde klank kan deur die gebruik van verskillende tipes mikrofone asook verskillende mikrofoonplasingstegnieke geskep word.

'n Ander interessante eienskap waarna Balázs (1970:216, 232) verwys, is die afwesigheid van “hoeke” by klank. Hy verduidelik hierdie eienskap aan die hand van die feit dat klank wat vanaf dieselfde punt beweeg nie soos 'n visuele voorwerp vanaf verskeie hoeke afgeneem kan word nie. Soos wat die visuele voorwerp binne al die skote uit verskeie hoeke dieselfde voorwerp bly, skep 'n verandering aan 'n klank eenvoudig 'n alternatiewe klank, wat geen verbinding met sy oorspronklike vorm het nie.

Geen onsekerheid heers oor die aanwesigheid van klank nie, maar die vraag oor wat die werklike klankbron van die klank is, bestaan wel. Hierdie vaagheid oor die klankbron ontstaan as gevolg van die feit dat sommige klanke baie met mekaar ooreenstem alhoewel hulle deur verskillende klankbronne geskep word. Die ooreenkomstige eienskappe tussen die onderskeie klanke kan vergelykende en assosiasies tussen verskeie idees uitlok en lei na die skep van verrassende effekte. Dit maak die versmelting van twee klanke moontlik, word dikwels suksesvol aangewend in oorgange tussen verskillende tonele en kan ook essensiële interpretasie tussen twee tonele bewerkstellig. Volgens Balázs (1970:217, 233-235) kan hierdie tipe verbinding van jukstageposisioneerde subkontraste van klanke selfs meer effektief as die samevoeging van kontrasterende visuele skote wees. As gevolg van die feit dat filmkykers dikwels iets opties waarneem sonder om die gepaardgaande klank werklik te “hoor“, is die deursneefilmkyker nie gewoond daaraan om gevolgtrekkings oor visuele beelde te maak deur die klanke wat daarmee saam waargeneem word nie; dit kan dus lei tot verskeie verrassende effekte binne die klankfilm (Balázs 1970:212).

4.3.2. Dramaturgiese rol van filmklank

Balázs (1970:200-202) beskou 'n film waarin 'n filmklankbaanelement (bv. musiek) die hoofonderwerp van die verhaal is, as 'n goeie intrige vir 'n klankfilm, maar terselfdertyd as 'n oppervlakkige voorbeeld van die wyse waarop klank 'n dramatiese funksie binne 'n storie kan vervul. 'n Film waarin die musiek as hoofonderwerp voorkom, word net soos enige ander filmonderwerp hanteer en uitgebeeld. Daar word egter nie noodwendig spesifieke betekenis aan die akoestieke kwaliteit en effekte daarvan geheg nie. 'n Dieper en meer organiese rol van klank word verkry wanneer klank die atmosfeer gedurende die vloeï van 'n spesifieke aksie bepaal en/of wanneer klank dit beïnvloed. 'n Voorbeeld waarin filmklank 'n dramaturgiese rol speel, blyk uit 'n toneel waarin 'n soldaat sy beminde verlaat op pad na die slagveld. Hierdie toneel word begelei deur die enkele klanke van bomme in die agtergrond en skep 'n emosionele effek aangesien elke gewerskoot en bomontploffing die innerlike gevoelens binne albei partye tydens die afskeid versterk.

Balázs (1970:202) noem en bespreek oorsigtelik, twee fyn dramatiese klankeffektegnieke, wat in twee Italiaanse films aangewend is. Die eerste tegniek behels die kompeterende aanwending van twee klanke om die dramatiese effek van 'n spesifieke toneel te verhoog. Hierdie twee geselekteerde klankeffekte wat deur klankbronne binne die storieruimte geskep word, kompeteer met mekaar. Die spanning word gebou namate die kompetisie toeneem. Die eerste tegniek word suksesvol aangewend in Luigi Zampa se film *Vivere in pace* (1946) waarin 'n

Amerikaanse soldaat skuiling by 'n Italianer vind. Gedurende die aanwesigheid van 'n Duitse soldaat naby die skuilplek raak die Amerikaanse soldaat dronk en veroorsaak hoorbare geraas binne sy wegkruipplek. Die Italianer, wat baie bewus is van hierdie geluide, probeer om die geraas deur ander geluide te verbloem sodat die Duitser nie agterdogtig raak nie. 'n Hoë mate van spanning word deur die mededinging van hierdie twee teenstrydige klankeffekte geskep. Die tweede tegniek behels die gebruik van 'n onheilspellende crescendo. Balázs gee 'n voorbeeld van die aanwending van die laasgenoemde tegniek uit 'n toneel van Vergano se *Il Sole Sorge Ancora* (1946) waarin 'n priester tot die dood veroordeel is. Op die dag van sy teregstelling begin die priester hardop bid; eers sag, en dan al hoe harder namate hy nader aan die eindtoneel stap. Die spanning word gebou deur die skare wat later begin om die herhalende woorde van die priester saam te sê - al hoe harder en harder. Hierdie crescendo dra daartoe by om spanning by die filmkyker te skep.

4.4. Dialoog

4.4.1. Die stomfilm

Reeds in die stomfilm was daar 'n stryd tussen die beeld en die geskrewe woord. Hierdie stryd is veroorsaak deur die gedurige onderbrekings tussen die visuele tonele sodat die gehoor die onderskrifte kon lees. 'n Konstante wisseling het dus tussen die beeld en geskrewe woord voorgekom wat die ritmiese vloeï van die film heeltid onderbreek het. Met die skep van die klankfilm is hierdie ongemaklike vloeï van die stomfilm tot 'n einde gebring. Die gesproke woord kon nou met die film geïntegreer word sodat die opeenvolging van die visuele *montage* nie onderbreek word nie. Die ekspressiwiteit van die klank sowel as die beeld versmelt dus en word 'n eenheid (Balázs 1970:224).

Arnheim (1983:185,187) argumenteer dat die toevoeging van dialoog film as kunsvorm vernou omdat die gebruik daarvan die aksie van die akteur en/of uitvoerder verlam en beperk. Hy beskou juis die afwesigheid van dialoog as die faktor wat bygedra het tot die ontwikkeling van die stomfilm se unieke styl. Aangesien die visuele uitdrukkingsvermoë van die stomfilm ooreenstem met dié van skilderkuns en dialoog nie plek het binne die laasgenoemde kunsvorm nie, is dit volgens Arnheim ook onvanpas om dialoog by die stomfilm te voeg. Met die stylontwikkeling van die stomfilm, is tonele waarin mense besig is om te gesels, verminder as gevolg van die afwesigheid van spraak en die lompheid wat dit veroorsaak het. Die vermindering van hierdie "gesels"-tonele het die artistiese kwaliteit van die stomfilm dus verhoog. Akteurs het hulle eerder uitgedruk deur postuur- en gesigsuitdrukking. Addisionele

betekenis is aan tonele gegee deur die gebruik van verskeie kameratgnieke, komposisie, beligting en deur die komposisie van die film in sy geheel.

Binne die stomfilm word daar 'n eenheid gevorm tussen 'n stom man en ander voorwerpe, sowel as tussen 'n ("hoorbare") persoon binne 'n nabyskoot en 'n ("onhoorbare") persoon oor 'n ver afstand (Arnheim 1983:185). In die universele stilte binne 'n stomfilm praat fragmente van 'n gebreekte faas dus op dieselfde manier as 'n karakter wat met sy bure praat; so ook 'n sprekende persoon binne 'n nabyskoot teenoor 'n sprekende persoon wat op die horison as 'n klein kolletjie sigbaar is. Hierdie homogene fenomeen is nie 'n kenmerk van teaterproduksies nie, maar wel van skilderkuns. Arnheim (1983:186) meen dat die afwesigheid van hierdie fenomeen binne die klankfilm een groot rede is vir 'n verswakte kunsvorm.

4.4.2. Voordele van dialoog as filmklankbaanelement

Die rede vir die groot verwelkoming van die teenwoordigheid van dialoog in die "nuwe" klankfilm onder filmkykers in daardie vroeë jare, kan toegeskryf word aan die gehoor se behoefte om ten volle aan die filmgebeurtenisse deel te hê. Hierdie behoefte is bevredig deur die vermenging van die dialoog met die visuele aksies binne die klankfilm. Op hierdie wyse is eksterne gebeure vir die oog voorgestel terwyl die onderskeie karakters se gedagtes, intensies en emosies op 'n direkte en natuurlike wyse deur woorde gekommunikeer is. Binne film dien dialoog as 'n tegniese middel wat die betekenis van die onderskeie tonele verskerp. Dialoog maak die ontwikkeling en uitbreiding van eksterne aksie asook interne aksie moontlik.¹³ As 'n filmklankbaanelement kan dialoog beskryf word as 'n middel tot tyd-, ruimte- en vernufbesparing. Die toevoeging van dialoog kan dus storievertelling vergemaklik (Arnheim 1983:185).

4.4.3. Wedersydse invloed tussen beeld en klank

Dialoog is afhanklik van die visuele aksie (Balázs 1970:204-205). Woorde kan nie in die ware sin of konteks verstaan word indien die gesigsuitdrukings en gebare van die akteurs aan die filmkyker onsigbaar is nie. Die onduidelikheid wat ontstaan as gevolg van die afwesigheid van die visuele aksie kan toegeskryf word aan die feit dat die gesproke dialoog net 'n fragment van 'n menslike uitdrukking uitmaak. Selfs 'n herkenbare klank kan sonder die sigbaarheid van die klankbron soms anders of verkeerd geïnterpreteer word. Met die aanwesigheid van beeld sowel as klank word alle onduidelikhede uit die weg geruim en is die hele uitdrukking van die

¹³ Eksterne aksie verwys na fisiese gebeurtenisse soos gesprekke terwyl interne aksie na gedagtes, intensies en emosies van die filmkarakters verwys (Arnheim, 1958:185).

ekspressie-akkoord sigbaar. Die timbre van die klanke sal dus verander in kontinu met die veranderende bewegings of gebare van die visuele klankbron; daar kan gesê word dat die akoestiese en optiese indrukke saamsmelt. Die gesproke woord is dus 'n metafoor vir een toon binne 'n ryk akkoord. Dit beteken dat 'n spesifieke woord se betekenis afhanklik is van wie die sprekende persoon is, sowel as die tyd en omstandighede waarin die woorde gespreek word. Die filmkyker kan slegs die nodige afleidings en verbindings maak indien die totale filmkomposisie aan hom/haar vertoon word.

Met die afwesigheid van verduidelikende beeldmateriaal kan 'n sekere filmklank ongesiens verbygaan. Die vlakbyskoot van 'n sekere voorwerp of akteur kan dus 'n hoorbare begeleidende filmklank aan die gehoor verduidelik. Met verskillende emosionele uitdrukkingstipes word klanke verskillend waargeneem. Die emosie wat deur musiek in 'n gehoor gewek word, word meer versterk deur die gebruik van 'n vlakbyskoot van 'n uitdrukkingvolle gesig as die verhoging van die volumevlak van die musiek self. (Balázs 1970:209)

4.4.4. Aanwending van dialoog

Dialoog speel nie dieselfde rol in film as in 'n opera-, of teaterproduksie nie. Daarom is dit nadelig om dieselfde dialoogtegnieke wat binne een kunsvorm aangewend word, binne 'n ander kunsvorm soos film te gebruik (Arnheim 1983:185). Hier volg 'n paar riglyne ten opsigte van die aanwending van dialoog binne die filmklankbaan.

Die woorde wat deur die alledaagse mense gespreek word, beeld die instinktiewe ekspressiwiteit van hulle emosies uit en is ook afkomstig uit rasonale intensies. Die toon – met ander woorde die kadens, klem en timbre – waarin die woorde gespreek word, kan tot die delikaatste skakerings van emosies weergee en word die kwalitatiewe gebruik van dialoog genoem (Balázs 1970:226-228). Daar kan gesê word dat hierdie toon 'n tipe verbale begeleiding tot die woorde is. Die groot ruimte van die teaterverhoog vereis 'n sterker beklemtoning van die gesproke woord as die vlakbyskoot binne die film. Net soos wat dialoog oorgangskote binne die film se visuele beeldmateriaal kan ondersteun, kan die klankfilm optiese klem aan sekere woorde verleen. Kamerategnieke maak dit moontlik om sekere onveranderlike, univormige onbeklemtoonde woorde of frases van 'n spesifieke akteur te beklemtoon. Hierdie laasgenoemde rede versterk die feit dat natuurlik-beklemtoonde gesproke dialoog voldoende is vir die gebruik in films.

Balázs besreek ook die kwantitatiewe aanwending van dialoog as 'n hulpmiddel om 'n tipe karakter uit te beeld. 'n Stil persoon sal byvoorbeeld minder woorde as 'n spontane persoon spreek.

Balázs (1970:230) glo dat die toonkleur van die dialoog en die visuele lig binne die betrokke toneelskoot moet streef om in harmonie met mekaar te wees. Om hierdie laasgenoemde "harmonie" te verduidelik, gee hy die volgende voorbeeld: As die dialoog deur agtergrondmusiek begelei word, moet die gesproke woord nie méér vanuit sy akoestiese agtergrond uitstaan as wat die vertoning van die sprekende persoon bo sy visuele agtergrond uitstaan nie. Hiermee saam pleit Arnheim (1983:187) ook vir 'n gebalanseerde verhouding tussen dialoog en visuele beelde binne die klankfilm. Die behoefte aan balans het ontstaan as gevolg van die oormatige gebruik van dialoog in films; die ander filmelemente is dikwels na die agtergrond geskuif. Van die films in die vroeë twintigste eeu se swak visuele aksie is ook dikwels vol dialoog gestop om die filmtonele te probeer red.

As daar meer klem op dialoog in plaas van visuele beelde geplaas word, neig die klankfilm volgens Kracauer (1960:103) meer na teater. Kracauer meen dus dat dialoogfilms net hergeproduseerde teaterproduksies is. Binne hierdie tipe films val die kollig totaal op die akteur en word plek gemaak vir redenasie, gesofistikeerde denke en rasonale of poëtiese kommunikasie wat nie van visuele elemente afhanklik is nie. Dié betekenisvolle verbale argumente dreig om die betekenis van die begeleidende beeldmateriaal te verswelg en verneder die visuele aksies tot skaduagtige illustrasies. Hieroor maak Kracauer die stelling dat die potensiaal van die klankfilm in die integrering van die visuele beweging en dialoog lê en dat die dialoog nie poëties van aard behoort te wees nie. Die verhouding tussen die visuele aksie en dialoog moet in ekwilibrium wees.

Die dialoog moet eenvoudig wees (Arnheim 1983:175-176). Hoe eenvoudiger die dialoog, hoe makliker is dit vir die filmkyker om die dramatiese gesprek aandagtig te volg. Ryker visuele voorstellings kan eerder by eenvoudiger vorms van dialoog – wat nie noodwendig minder literêre waarde het nie – bygevoeg word sonder dat die dialoog daardeur skade ly. Balázs (1970:229) staaf hierdie punt deur die volgende stelling:

The sound film consists of a series of pictures and the words sound within the picture – they are just as much an element of the picture as any line or shadow. They will always only complete or stress the impression made by the picture. For this reason the words must not become too prominent in it. The sound film demands a style of weightless words.

Geslote dialoog

Sommige filmmakers maak heeltemal staat op visuele uitdrukking. Hulle voeg dialoog net sporadies by vir dramatiese ontwikkeling; dit wil sê “verrassende” dialoog wat hier en daar sy verskyning binne ’n leë ouditiewe ruimte maak. Arnheim (1983:171-172) beskou hierdie gebruik van dialoog as ’n belaglike effek. So ’n gebrekkige gebruik van dialoog kan nie met die opvulling van klankeffekte en/of musiek herstel word nie. Arnheim verduidelik hierdie gebrek aan die hand van ’n lied. Binne ’n lied kan die melodie en lirieke net gekombineer word indien ’n parallel tussen dié twee voltooide, geïsoleerde komponente voorsien word. Elke komponent moet dus as kunsvorm op sy eie selfstandig kan staan. Dieselfde geld vir die komponente wat binne film teenwoordig is; die dialoog kan nie net in stadiums sonder begeleidende beeldmateriaal verskyn nie. Die visuele aksies is tegniesgesproke veronderstel om altyd “voltooid” te wees. Net so is dit belangrik dat die dialoog nie in klein deeltjies opgebreek word nie, maar eerder in groot hoeveelhede tot ’n geslote en kontinue struktuur saamgevoeg word. Wanneer hierdie twee komponente, die visuele aksies en dialoog, selfstandig binne ’n film as kontinue strukture aangewend word, ontstaan *parallellisme* (Arnheim 1983:172-174).

Stilte en dialoog

Binne die stomfilm het die akteurs gepraat, maar die gehoor kon hulle nie hoor nie. Die teksgedeeltes, wat soms tussenin die visuele tonele gevoeg is, het net genoeg uitgebrei sodat die filmkykers die “stil dialoog” kon verstaan. As gevolg van die “nuwe” klankbaan moes tegnieke binne die klankfilm aangepas word; sprekende akteurs op die skerm moes deurgaans met dialoog begelei word. Stilte as handeling binne die dialoogbaan kan dikwels ’n intensionele, dramatiese ekspressiewe effek skep, maar as stilte sonder definitiewe motivering aangewend word, het dit geen betekenis nie (Balázs 1970:225-226).

Eienskappe van klankfilms waarin dialoog suksesvol geïntegreer is

Kracauer identifiseer die gemeenskaplike karaktereienskappe van klankfilms waarin die dialoog suksesvol geïntegreer is. Die karaktereienskappe kom meestal voor in films waarin die dialoog op die agtergrond geskuif word. Suksesvolle integrasie kan op die volgende wyses bewerkstellig word:

1. Deur die dialoog ekonomies te gebruik: Dialoog behoort op ’n natuurlike wyse aangewend te word en behoort in balans met die ander filmelemente te wees. Dit moet letterlik, gesprekagtig en nie-literêr van aard wees. Die uitspraak moet lig, vlugtig en selfstandig wees sodat dit by die vinnige aksie- en redigeringsbewegings inpas. Dialoog

moet dus die visuele aksie ondersteun en eenvoudig genoeg wees sodat die luisteraars vry is om op die begeleidende visuele te fokus.

2. Kracauer (1960:107-108) verwys na 'n tegniek waarin die dialoog op 'n effektiewe wyse oormatig gebruik word tot die punt waarin die filmkyker sy ouditiewe bewustheid (met ander woorde sy vermoë om enige klank in te neem en te verwerk) verloor en net die visuele aksie begin inneem.
3. Dialoog kan as 'n klankeffek gebruik word. Die klem verskuif dan vanaf dialoog as kommunikasiemiddel en word gebruik as 'n tipe klankeffek. Die literêre inhoud is in so 'n geval ondergeskik aan die dialoog se materiële kwaliteite. 'n Saamgestelde klankpatroon tref die filmkykers meer as dit wat eintlik gesê word. Dialoog word op hierdie manier aangewend om die filmkyker se aandag te behou. (Kracauer 1960: 109-111)

4.4.5. Wysies van sinchronisasie

Soos afgelei uit die defnisie van klank in hoofstuk 2, blyk dit duidelik dat elke klank 'n spesifieke klankbron het. Bordwell en Thompson (1980:199-203) identifiseer twee tipes filmklanke, naamlik *diegetic* en *non-diegetic* klanke; onderskeidelik klanke met 'n natuurlike klankbron binne die storieruimte (soos 'n karakter se stem) en klanke met 'n klankbron buite die storieruimte (soos begeleidende musiek met geen sigbare musikante binne die storieruimte nie). Kracauer (1960:111-112) noem hierdie twee tipes filmklanke onderskeidelik, werklike filmklanke teenoor verklarende filmklanke.

Kracauer (1960:111-112) verdeel sy kategorie, werklike filmklanke (Bordwell en Thompson se *diegetic* filmklanke) in twee, naamlik die filmklanke wat saam met die beeld van die natuurlike bron gesinchroniseer word en die filmklanke ge-asinchroniseer met sy natuurlike klankbron. Uit hierdie verduideliking kan 'n verband getrek word tussen Bordwell en Thompson se *onscreen* en *off-screen* klanke en Kracauer se gesinchroniseerde en ge-asinchroniseerde klanke. Kracauer gee 'n voorbeeld van elk: Sinchronisasie vind plaas wanneer die filmkyker luister na 'n spreker wat terselfdertyd op die skerm sigbaar is. Asinchronisme verwys na dieselfde stem van die spreker wat met 'n skoot van 'n ander persoon in die kamer of voorwerp in die kamer gesinchroniseer word.

Angesien geen natuurlik filmklank binne die storieruimte voorkom nie, is die verklarende filmklanke altyd ge-asinchroniseerd met die beeldmateriaal. Volgens Kracauer is 'n voorbeeld hiervan 'n verteller se stem wat die filmkyker hoor sonder dat die persoon (met ander woorde

die klankbron) in die storiëruimte voorkom. Volgens Bordwell en Thompson (1980:199-203) sal die laasgenoemde voorbeeld na *off-screen non-diegetic* filmklank verwys.

Vir analisedoeleindes onderskei Kracauer (1960:112) tussen filmklanke wat in werklikheid aan die storiëruimte behoort, en die wat nie daaraan behoort nie. Dié twee kategorieë staan onderskeidelik bekend as *werliklike* en *verklarende* filmklank. Hierdie onderskeid word deur Bordwell en Thompson (1980:199-203) weergegee as *on-screen-* en *off-screen-*filmklank. Synchronisasie sluit onvermydelik net die eerste kategorie in terwyl asynchronisasie albei toelaat.

Kracauer verduidelik dat die meeste van sy medefilmteoretici glo dat die integrasie van filmklank binne film afhanklik is van gebruikte synchronisasietegnieke. Tweedens bepleit hierdie kritici (soos in *A Statement* (1928) deur Eisenstein, Pudovkin en Alexandrov) vir kontrapuntale asynchronisasie omrede dit die wyse waarin ons realiteit waarneem getrou reflekteer. Kracauer (1960:114-117) argumenteer dat films wat getrou aan ervaringe van die realiteit voldoen, nie noodwendig verantwoordelik is vir die kwaliteit van 'n betrokke film nie. 'n Leemte word deur hom geïdentifiseer binne die betekenisvolle verbinding tussen die rol en wyse waarop die woorde en visuele elemente met mekaar verbind word. Kracauer identifiseer en bespreek vier tipes synchronisasietegnieke om hierdie leemte te oorbrug.

Parallellisme versus kontrapunt

Dialoog wat met visuele elemente gesinchroniseer word, kan parallelle of kontrapuntale betekenis weergee. Dié twee tegnieke staan onderskeidelik bekend as “parallellisme” en “kontrapunt”.

'n Voorbeeld van eersgenoemde tegniek is 'n filmsnit van 'n sprekende persoon waarvan die inhoud van die dialoog met beeldmateriaal van die spreker begelei word of vice versa. Albei elemente ondersteun mekaar in dieselfde betekenis. Met die tweede tegniek verskil die twee elemente wat gesinchroniseer word se betekenis. Die beeld loop nie parallel met die spreker se verbale stellings nie en aspekte wat nie deur die beelde ingesluit word nie word deur die dialoog weergegee en/of vice versa. So 'n tipe kontras kan effektief aangewend word om byvoorbeeld op 'n ironie binne die storiëlyn te sinspeel; óf 'n vlakbyskoot van 'n spreker se gesig kan weggee dat hy/sy skynheilig is en nie regtig bedoel wat hy/sy sê nie. In albei tegnieke, parallellisme en kontrapunt, is die beeld en klank in interverhouding met mekaar (Kracauer 1960:112-113).

Sinchronisasetegnieke

Met die onderskeid tussen sinchronisasie en asinchronisasie en verder tussen parallellisme en kontrapunt, word vier sinchronisasetegnieke geïdentifiseer en as volg in 'n diagram deur Kracauer uitgebeeld (1960:114):

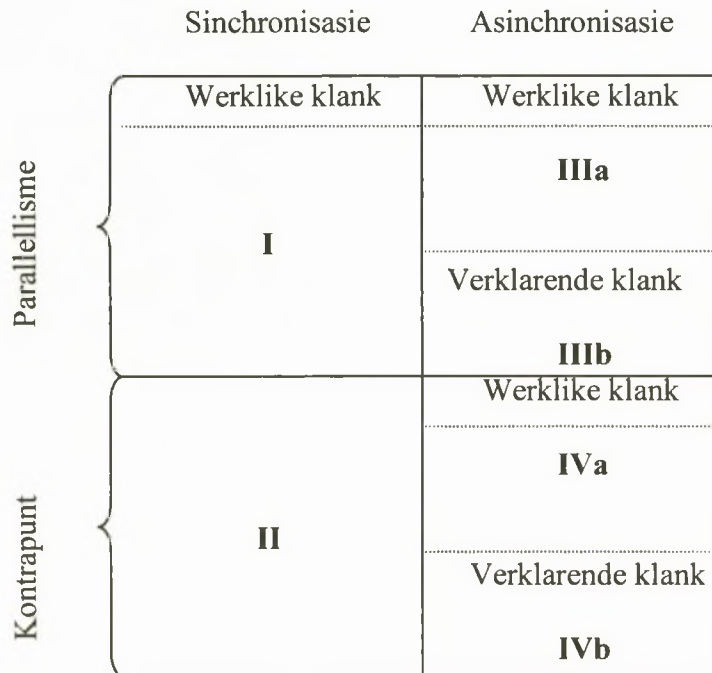


Diagram 4.1

Binne die sinchronisasiekolom word parallellisme as tegniektipe I beskou (dit verwys na gesinchroniseerde spraak en beeld met parallelle betekenis); tegniektipe II as kontrapunt (dit verwys na gesinchroniseerde spraak en beeld, wat verskillende betekenis uitbeeld). Binne die asinchronisasiekolom verwys tegniektipe III ook na parallellisme. Parallellisme word onderskei tussen IIIa, wat betrekking het op werklike klank, en IIIb verklarende klank. Tegniektipe IV verwys na kontrapunt wat op dieselfde wyse as tegniektipe III in twee verdere subtegniëktipes onderverdeel word, naamlik IVa en IVb.

Daar is in afdeling 4.2.3 verduidelik dat dit goed is dat óf dialoog óf die beeld binne 'n filmkunswerk domineer. Die bogenoemde sinchronisasiemetodes word dus verder hieronder afsonderlik uitgebrei en bespreek na aanleiding van twee tipes films; eerstens met dialoog en tweedens met die beeld as dominante element.

Dominansie van dialoog

Sinchronisasie

Tipe I: Parallellisme: Die beeldmateriaal loop parallel met die dialoog en voeg geen addisionele inligting by nie; daar kan gesê word dat die beeld tot sinnelose illustrasies

gedegradeer word. Die filmkyker se betrokkenheid by die dialoog laat die beeldmateriaal ongesiens verbygaan (Kracauer 1960:117).

Tipe II: Skynkontrapunt: Hierdie tegniek is sigbaar wanneer onuitgesproke kontrapuntale inligting deur 'n vlakbyskoot van 'n spreker se gesigsuitdrukking tot sy gesinchroniseerde gesproke dialoog gevoeg word. As gevolg van die dominansie van die dialoog word hierdie begeleidende beelde dikwels vervaag, asook die kontrapuntale uiteenlopende betekenis van albei elemente (beeld en klank) (Kracauer 1960:117).

Asinchronisme

Tipe IIIa: Parallellisme met werklike klank: Hierdie tegniek kom voor in filmdele waarin visuele beelde van die spesifieke inhoud van die gesproke woord vanaf die aanvang van die dialoog vertoon word. Die sprekende karakter is nie binne dieselfde storietyd as wat die dialoog binne die beeldmateriaal plaasvind, sigbaar nie – dit wil sê dieselfde karakter kan binne die visuele aksie voorkom, maar as 'n terugblik of vooruitskouing. Volgens Kracauer (1960:117-119) is hierdie tipe sinchronisasetegniek onvoldoende aangesien die visuele element eenvoudig die verbale stellings, waarmee hulle in jukstaposisie staan, verdubbel.

Tipe IIIb: Parallellisme met verklarende klank: Die gebruik van 'n verteller buite die storiewêreld is 'n goeie voorbeeld van hierdie tegniek. Die verteller leen hom/haar tot twee tipes parallellismes: Eerstens oorweldig die verteller die beelde met verduidelikings en uitbreidings daarvan – dit is meestal net 'n verdubbeling van dit wat die beeldmateriaal klaar weergee of impliseer; tweedens word alle belangrike kommunikasie aan die verteller oorgelaat (Kracauer 1960:117-119).

Tipe IVa: Skynbare kontrapunt: Net soos tegniektipe II neig die kontrapuntale hantering van asinchronistiese klank volgens Kracauer om te misluk. Om werklike asinchronistiese klank (IVa) te illustreer, verwys Kracauer (1960:117-119) na Pudovkin se voorbeeld van drie maniere waarop persone binne die werklikheid 'n gesprek sou kon volg: die oë is gerig op die sprekende persoon; óf op 'n ander persoon wat regstaan om die spreker te antwoord; óf op die luisteraars se reaksies. Indien laasgenoemde manier binne 'n film as skoot ingevoeg word, staan dit bekend as reaksieskote en is dit ingevoeg om die filmkyker bewus te maak van die luisteraars se reaksie op die spreker. Kracauer beskou hierdie gebruik van skote binne films waarin die dialoog dominant is as oneffektief aangesien die woorde wat die filmkyker moet inneem, oorheers en hulle hul sig “verloor”.

Tipe IVb: Verklarende kontrapuntale klank: Hierdie tegniek kan aan die hand van die volgende voorbeeld verduidelik word. 'n Akteur (wat sigbaar is aan die gehoor) met 'n alleenspraak binne sy gedagtes hoor saam met die gehoor sy eie gedagtestem; met ander woorde hy luister na sy innerlike stem en reageer daarop. Kontrapuntale verwantskappe kan tussen die woorde en gesinchroniseerde beelde gevestig word deur dit visueel gedurende die alleenspraak te beklemtoon. Net soos by tegniektipe IVa is die gevaar dat beelde “wegraak” en hulle waarde tussen die oormatige gebruik van woorde verloor (Kracauer 1960:117-119).

Dominansie van beeld

Sinchronisme:

Tipe I: Parallellisme: Met beeld as die dominante element binne film is die hoofbron van kommunikasie die visuele aksie en nie die dialoog nie. Die woorde lewer geen bydrae tot die gesinchroniseerde beeldmateriaal nie, maar loop parallel daarmee en gee net 'n verdubbeling van dieselfde boodskap weer. Die filmkyker kan dus byvoorbeeld net uit die gesigsuitdrukking van die spreker binne 'n filmtoneel die toneel heeltemal verstaan. Binne hierdie kategorie is die woorde se hoof funksie om die realistiese effek van die filmtoneel te vergroot. Hierdie tegniek is volgens Kracauer (1960:120) meer kinematories van aard as tegniektipe I waarin die dialoog dominant is.

Tipe II: Kontrapunt: Soos reeds vermeld, kan die gesigsuitdrukking van 'n spreker betekenis oordra wat óf met die gesinchroniseerde stellings bots óf parallel daarmee loop. Met hierdie tegniektipe is die tweede deel van die laasgenoemde stelling waar, terwyl die dialoog op so 'n wyse ondergeskik staan dat die visuele beelde die nodige kontrapuntale betekenis aan die filmkyker oordra. Vir Kracauer (1960:120) hang werklike kontrapunt in die filmtoneel nou saam met die predominansie van die visuele aksie.

Asinchronisme

Tipe IIIa: Parallellisme: Hierdie tegniek kom voor in tonele waarin 'n tydelike onsigbare persoon binne die storiëruimte opmerkings maak oor 'n voorwerp aanwesig binne die betrokke filmtoneel (IIIa: werklike klank). Die dialoog loop parallel met die visuele en omrede dit ondergeskik is aan die beeldmateriaal, trek dit nie die filmkyker se aandag van die visuele dimensie af nie. Met tegniektipe IIIa word dramatiese spanning behou, karakterisering van karakters word versterk en die vloei van die klankbaan word in stand gehou (Kracauer 1960:121).

Tipe IV: Kontrapunt:

Tipe IVa: *Werklike klank*: Met die gebruik van hierdie tegniek bly die bron van die dialoog min sigbaar deur die tonele. Vir kompositoriese redes verskyn die beeld van die spreker net nadat sy stem gehoor is, óf aan die begin van sy dialoog waarna dit afgegee word aan ander beeldmateriaal wat gesamentlik met sy stem gesinchroniseer word. Kracauer (1960:122-123) gee twee voorbeelde van hierdie tegniek: 1) Veronderstel 'n lied wat deur 'n meisie gesing word, begelei 'n sekere filmtoneel; hierdie lied kan as ge-asinchroniseerde verklarende klank beskryf word. Namate die lied speel, verskyn die sangeres op die skerm en die klank kan dan beskryf word as gesinchroniseerde of ge-asinchroniseerde werklike klank. 2) 'n Meer algemene voorbeeld is die toevoeging van reaksieskote wat belangrike inligting deurgee terwyl die dialoog die minder belangrike rol speel. Albei hierdie voorbeelde vergroot die siening van die filmkyker se storieruimte.

Tipe IVb: *Verklarende klank*: 'n Voorbeeld hiervan is filmdele waarin die gesproke woord die onderskrifte vervang; byvoorbeeld vertelling. Die gesproke woord sal die beeld dien en help om die ekspressiwiteit oor te dra. Hierdie tegniek kan die filmkyker se denkrigting sowel as sy sensitiwiteit vir die veelvoudige betekenis van die beeldmateriaal vergroot (Kracauer 1960:124).

4.5. Klankeffekte

Soos reeds verduidelik in afdeling 1.2.3 (ii) is klankeffekte natuurlik- of kunsmatig-genereerde klanke en sluit dit 'n omvang van abstrakte tot realistiese, bekende ruis in (Katz 2001:1279; Kracauer 1960:124). Kracauer bespreek die rol van klankeffekte deur na die aard van die klanke, simboliese betekenis daarvan en wyse van sinchronisasie met die beeldmateriaal te verwys.

Clair maak die volgende stelling oor klankeffekte (R.Clair in Kracauer 1960:130): “Sounds are pictures in themselves; you can use them without the supporting visual image – once the sound has been identified – to recall things without having to show them.” Bekende klanke roep onmiddellik beelde van die klankbron sowel as spesifieke gedragsmodes op as gevolg van sekere assosiasies wat die luisteraar maak; hierdie spesifieke beelde is volgens die luisteraar se verwysingsraamwerk óf direk óf indirek met die spesifieke klank verbind. Calvacanti (1939) omskryf dit as volg: “noise seems to by-pass the intelligence and speak to something very deep

and inborn". Juis om hierdie rede was filmkritici soos Eisenstein meer ten gunste van die klankfilm as die "praatfilm".¹⁴

4.5.1. Simboliese betekenis

Klankeffekte dra dikwels bekende simboliese betekenis. Die filmmaker kan hierdie betekenis gebruik op so 'n wyse dat die filmkyker sekere assosiasies daarmee maak wat tot verdere indirekte afleidings lei. Kracauer (1960:125) gee die volgende voorbeeld om hierdie tegniek beter te illustreer: Klankeffekte van 'n rugbywedstryd word gesinchroniseer met die visuele toneel van mense wat wedywer om 'n voorwerp. In hierdie voorbeeld word 'n analogie tussen die visuele bakleiery in die filmskoot en 'n denkbeeldige rugbywedstryd getrek. Die doelwit agter hierdie samestelling is om die belaglikheid van die ernstige gestoeiery uit te beeld. Daar is egter een gevaar verbonde aan die gebruik van hierdie tegniek en dit is dat nie alle identifiserende klanke goed genoeg bekend is aan die kykergemeenskap nie. Sommige filmkykers kan dus verwar word.

Bekende klankeffekte se simboliese betekenis kan gebruik word om 'n spesifieke ekspressiwiteit van 'n spesifieke intrige te beklemtoon, byvoorbeeld binne 'n tragiese toneel kan donderweerklankeffekte gebruik word om die hoogtepunt van hierdie gevoelswaarde te versterk. Die deelname van die filmkyker word ook hierdeur geïntensifiseer. Dieselfde tegniek kan kontrapuntal aangewend word, byvoorbeeld beeldmateriaal van 'n vredevolle familie kan deur stormagtige klankeffekte begelei word. In laasgenoemde voorbeeld word die gehoor gewaarsku dat die prentjie van hierdie vredevolle familie iewers gaan verbrokkel. Hierdie twee voorbeelde beeld die wyse uit waarop die gebruik van dieselfde klankeffek verskillende betekenis binne verskillende kontekste kan aanneem. Volgens Kracauer (1960:126) val hierdie laaste twee voorbeelde effens plat as gevolg van die onverenigbaarheid tussen die geselekteerde klankeffekte en kamera-realisme; die assosiasie wat die storm- en donderweerklankeffekte by die filmkyker oproep, is sterker as die effek of simboliese effek wat dit veronderstel is om te skep. As gevolg van hierdie begripsassosiasies wat gemaak word, is hierdie tipe verwerking nie geskik om hierdie betrokke tonele te bevoordeel nie. Kracauer meen ook dat die simboliese inhoud van die geïdentifiseerde klanke binne die tweede voorbeeld te vaag is om selfstandig te kan staan en dus as basis vir die konstruksie van analoë vergelykings te dien. Hy maak die volgende stelling (1960:127): "Sound used contrapuntally

¹⁴ Alhoewel die klankfilm sowel as die praatfilm die Afrikaanse benamings vir die *talkie* is, word daar dikwels na die praatfilm verwys as 'n klankfilm waarin die dialoog oorheers.

must relate to the synchronized images in an understandable way to signify something comprehensible.”

4.5.2. Rol van klankeffekte

Klankeffekte as materiële verskynsels verswak nie die impak van die gejuksstapositioneerde beeldmateriaal nie. Dialoog en klankeffekte verskil radikaal in dié sin dat die dominansie van die dialoog die visuele vervaag terwyl die rol van klankeffekte van min belang is. Klankeffekte wat saam met hulle klankbronne vertoon, sal nie die filmkykers se aandag van die beeldmateriaal aflei nie (Kracauer 1960:127).

4.5.3. Sinchronisasiemetodes vir klankeffekte

Parallellisme:

Al die afleidings wat 'n klankeffek oproep, draai om sy klankbron. Terwyl albei gesinchroniseerde en ge-asinchroniseerde dialoog betekenis dra wat parallel met die gesinchroniseerde beelde loop, gee klankeffekte net parallelle betekenis in die geval van sinchronisasie weer. Dus is sinchronisasie 'n voorvereiste vir parallellisme ten opsigte van klankeffekte. 'n Aankomende trein word byvoorbeeld sigbaar en die filmkyker hoor dit nader kom.

Sommige filmteoretici kritiseer die tegniek parallellisme, aangesien dit duplisering veroorsaak. Kracauer sê egter dat parallelle gesinchroniseerde klank esteties aanvaarbaar is, soortgelyk aan parallelle gesinchroniseerde dialoog in films (met die beeldmateriaal as dominant). Die parallelle gesinchroniseerde gebruik van klankeffekte is volgens Kracauer (1960:128-129) onvermydelik binne die klankfilm. Die gedupliseerde klankeffekte word as 'n gepaste musikale begeleiding beskou, wat veroorsaak dat die gehoor se deelname aan die film meer intensief is.

Baie lae, sagte klankeffekte kan gebruik word om subtiele assosiasies en interverwantskappe van gedagtes en emosies weer te gee, om sodoende 'n dramaturgiese rol binne 'n film te speel (Balázs 1970:210-211).

Kontrapunt:

Sinchronisasie:

Hierdie tegniek verwys na klankeffekte wat kontrapuntaal na hulle klankbronne verwys. Dit insieer aspekte van die realiteit wat nie deur die beelde self weergegee word nie. Hierdie tipe tegniek word gebruik om die filmkyker se aandag op sekere

voorwerpe (uitgesluit die klankbron) te rig óf om die filmkyker meer by die intrige in te trek (Kracauer 1960:129).

Asinchronisasie:

Die gebruik van ge-asinchroniseerde klank is volgens Balázs (1970:219-220) die effektiëste tegniek binne die klankfilm. As klank gesinchroniseerd saam met die beeldmateriaal gebruik word, tree die klank net as 'n natuurlike komplement vir die beeldmateriaal op. Dus word die beeldmateriaal net meer realisties uitgebeeld. Met die ge-asinchroniseerde gebruik van klank, groei die klank onafhanklik van die beeldmateriaal en kan dit 'n parallelle of kontrapuntale betekenis aanneem wat 'n tipe deurlopende kommentaar op die tonele verskaf. As dit wat die filmkyker sien té realisties is, lyk dit meestal oordrewe, maar as dit geskei word van die realiteit, word dit meer simbolies van aard. Die effek van ge-asinchroniseerde klank is dikwels simbolies van aard, omdat dit nie nodig is dat ge-asinchroniseerde klank natuurlik hoef te wees nie. Binne 'n ge-asinchroniseerde filmtoneel kan die aksie op twee parallelle vlakke, in die sfeer van klank en in die sfeer van die beeld op dieselfde tyd, beweeg.

Ge-asinchroniseerde werklike klankeffekte (tegniektipe IVa) word goedgekeur indien die klank vanaf 'n geïdentifiseerde klankbron binne die storieruimte voortspruit en kontrapuntal na die gesinchroniseerde beeldmateriaal verwys. As 'n vlakbyskoot van 'n luisterende storiëkarakter binne die toneel verskyn terwyl een van die ander karakters snaakse geluide maak, is die skoot in asinchronisasie met die klank alhoewel dit natuurlik gesinchroniseerd is. Die klank is teenwoordig binne dieselfde lokaal of ruimte, maar nie in dieselfde toneel of filmskoot nie; die filmkyker sien dus nie die klankbron nie, maar wel 'n ander voorwerp of persoon binne die storieruimte. Kontrapuntale effekte word meestal deur hierdie aanwending van klankeffekte geskep (Balázs 1970:219-220).

Bogenoemde bespreekte asinchronisasetegniek is volgens Kracauer (1960:130) kinematories betekenisvol as gevolg van drie redes: 1) Dit laat die gehoor toe, of nooi hulle uit om die gegewe visuele beelde te absorbeer; 2) dit maak dit moontlik om onnodige bykomstige verklarende beelde uit te laat en 3) dit laat die gehoor se verbeelding werk, skep spanning en nuuskierigheid en lok psigologiese reaksies uit. Balázs (1970:209-210) brei uit op die laasgenoemde rede; dat binne 'n vlakbyskoot waarvan die omringende omgewing nie sigbaar is nie, 'n klank wat in die skoot inspel as gevolg van die onsigbaarheid van sy klankbron as

misterieus waargeneem kan word. Soms kan die filmkyker nie die klank onmiddellik plaas nie, terwyl die storiekarakter die klank herken. Balázs meen dat met die afwesigheid van die beeld van die klankbron, die dimensies van die beeldmateriaal verder uitgebrei kan word. Die onfeilbaarste manier waarop 'n filmdirekteur patos of simboliese betekenis van klankeffekte kan oordra, is deur die gebruik van asinchronisasie.

Balázs (1970:218) brei Kracauer se drie bespreekte redes in die vorige paragraaf ook verder uit tot vier: 'n Effektiewe tradisionele effek word verkry wanneer klanke van 'n sekere toneel steeds klink tydens die uitbeelding van die daaropvolgende toneel of vice versa. Hierdie geantisipeerde voorbereiding van 'n daaropvolgende toneel deur klankeffekte vermeerder spanning, skep atmosfeer en versag en vergemaklik oorgange tussen snitte van verskillende tonele.

Verklarende kontrapunt (tegniektipe IVb) bestaan nie in die praktyk nie, behalwe in gevalle waar die simboliese betekenis van klanke gebruik word (Kracauer 1960:131).

4.5.4. Akoestiese vlakbyskote

Die gebruik van akoestiese vlakbyskote is ook 'n tegniek eie aan film en onmoontlik binne teaterproduksie. Hierdie tegniek rig die filmkyker se aandag op skaarshoorbare klanke binne die alledaagse lewe; klanke wat nooit individueel binne die alledaagse geraas/gedreun gehoor word nie omrede dit met die res van die gedreun saamsmelt. As 'n akoestiese vlakbyskoot 'n klank uitlig sodat die gehoor bewus word van dié spesifieke klank, word die invloed daarvan op die visuele aksie direk of indirek geopenbaar (Balázs 1970:210-211).

4.5.5. Doeltreffende gebruik van klankeffekte

In die vroeë klankfilm is elke geluid van elke deur wat kraak, elke voetstap ensovoorts binne die klankbaan ingevoeg. Balázs (1970:240) meen dat die "sound film seemed noisier than noisy life itself". 'n Ekonomieser gebruik van klankeffekte het met die verdere ontwikkeling van die klankfilm ontstaan. Daar is tot die gevolgtrekking gekom dat die gebruik van klank in film net geregverdig is indien dit 'n artistiese betekenis het; dit beteken dat die klankeffekte 'n sekere dramaturgiese rol moet vervul en/of 'n spesifieke atmosfeer moet skep.

4.5.6. Stilte

Balázs (1970:205) meen dat stilte eie is aan die film as kunsvorm. Geen ander kunsvorm kan stilte reproduseer nie; nie skilderkuns, beeldhouwerk, literatuur of die stomfilm nie. Selfs op die verhoog word stilte bitter min as 'n dramatiese effek gebruik en indien wel net vir 'n uiterse

kort oomblik. Radio kan nie sy luisteraars die diepte van stilte laat voel of ervaar nie. Die rede is dat die afwesigheid van klank die kontinuuïteit van die radioproduksie onderbreek aangesien geen kontinue aksie sigbaar is nie. Binne film laat stilte nie die aksie stop nie. Die vraag kan egter nou gevra word: Wat is stilte?

Stilte binne die werklikheid word nie ervaar as die verwydering van alle wêreldklanke nie, maar eerder as die neutrale agtergrond, soos die onopgesmukke agtergrond binne 'n skildery deel is van die totale prentjie (Arnheim 1983:172). Balázs (1970:206-207) ervaar stilte wanneer die verste klank of die geringste geritsel naby ons gehoor kan word. Stilte is dus op sy maksimum vlak wanneer die verste klanke in 'n baie groot ruimte waargeneem word, wanneer die oggendbriesie die gekraai van 'n hoenderhaan vanaf die buurdorp oorwaai óf as die houtkappery ver onder in die vallei vanaf die toppunt van 'n hoë berg gehoor word – dan word stilte waargeneem. 'n Totale klanklose ruimte is nie deel van ons realiteit nie en dus nie konkreet nie. Ons ervaar ruimte slegs as werklikheid indien dit klanke bevat; hierdie klanke gee aan die stil ruimte sy dieptedimensie. Daar bestaan 'n menigte verskillende klanke en stemme waarvan elkeen sy eie klankbron het. Hierdie verskillende tipes ouditiewe elemente maak dus onderskeid tussen verskillende tipes visuele elemente. Omrede stilte deur geen klankbron gegenereer word nie maak dit nie onderskeid tussen verskillende visuele elemente in die beeldmateriaal nie. Die substansie van stilte tree dieselfde op vir almal. Stilte bring hierdie verskillende visuele elemente eerder nader aan mekaar en maak hulle minder verskillend.

Balázs beskou stilte as 'n akoestiese effek wat optree as een van die mees dramatiese effekte wat binne die klankfilm gebruik kan word. Dit is 'n ruimtelike ervaring wat dowe mense nie ken nie. Ook Kracauer (1960:135) beskou stilte as 'n effek wat 'n dramatiese hoogtepunt kan intensifiseer, byvoorbeeld in 'n uiters spannende moment kan die skielike oomblik van stilte die intrige intensifiseer. Daar word verwag dat hierdie verskynsel die visuele aksie sal laat platval, maar dit trek die filmkyker ferm by die intrige in. Om hierdie rede maak Cavalcanti die volgende stelling oor stilte: "In the hands of an artist of Ruttman's calibre, silence can be the loudest of noises" (Cavalcanti 1939).

Binne film kan stilte baie uitdrukkingstipes en gebare uitbeeld en dus uiters duidelik en gevarieerd wees. 'n Stil blik kan heelwat aan die filmkyker oordra; dit kan meer ekspressief wees as iemand wat rondkyk, omrede die gesigsuitdrukking die stilte kan verduidelik en meer intensiteit en spanning kan skep. Dit kan beter omskryf word deur die volgende voorbeeld: As 'n klankfilm 'n voorwerp wat met alledaagse klanke omring word, ten toon stel en die klanke

word skielik uitgesny met die voorwerp wat deur 'n vlakbyskoot nader aan die gehoor gebring word, sal die fisionomie van daardie voorwerp die betekenis en spanning aanneem (Balázs 1970:207).

Stilte, as die teenpool van klank, kan ook optree as 'n akoestiese effek in 'n klank-*montage*. Wanneer klanke deur 'n stilte gevolg word, kan die stilte daardie klanke se betekenis verdiep sodat dit beter deur die filmkyker geïnterpreteer kan word. Die rede hiervoor is dat klank nie so vinnig soos 'n visuele beeld in die gedagtes van die filmkyker wegsterf nie (Balázs 1970:217). Die filmkyker het dus tyd om die klanke te verwerk.

4.6. *Musiek*

Vandag komponeer selfs die ernstigste komponiste filmmusiek en beskou hulle dit as 'n onderskeidelike vorm van kuns. Alhoewel die stomfilm nooit sonder musiek in teaters vertoon is nie, kon dit nie die komponiste op dieselfde wyse as die “moderne” klankfilm inspireer nie. Dit word toegeskryf aan die beperkte hoeveelheid goeie teatermusici vir stomfilmvertonings. Daarteenoor het die klankfilm dit moontlik gemaak om 'n goeie uitvoering van 'n musiekwerk op 'n grammofoonopname te kan vaslê. In die laaste jare van die stomfilm is daar wel vir sekere belangrike produksies ernstige musiek gekomponeer. As gevolg van die afwesigheid van die klankbaan moes natuurlike klanke soos die ruis van die see of 'n donderstorm in hierdie musiekkomposisies so ver moontlik nageboots word. Die klankfilm het hierdie naturalistiese nabootsing van die natuur onnodig gemaak en die filmmusiek kon dis nou suiwer musiek bly (Balázs 1970:235).

Kracauer bespreek musiek aan die hand van die fisiologiese en die estetiese funksies daarvan.

4.6.1. Fisiologiese funksies

Die fisiologie van die mens is een van die belangrikste faktore in die wyse waarop stomfilms in die vroeë jare aan filmkykers vertoon is. Dit is hierdie eerste fisiologiese funksies wat verantwoordelik was vir die feit dat films prakties nooit sonder musiek vertoon is nie (Kracauer 1960:133). Dit is ironies dat musiek altyd deel was van die stomfilm alhoewel die naam daarop dui dat dié films veronderstel was om in werklikheid stom te wees. Musiek se belangrikste funksie was om die filmkyker se aandag fisiologies op die beeldmateriaal op die skerm te rig. Een rede hiervoor is die feit dat die alledaagse lewe vol klanke is en niks met die oë waargeneem word sonder die waarneming van klank nie. Die alledaagse realiteit bestaan dus uit die konstante vermenging van visuele en auditiewe indrukke.

Stomfilms is meestal begelei deur musikante wat improviseer en dit het die gevolg gehad dat die aard van die musiek nie altyd by die gemoedstoestand van die film ingepas het nie. Daar kan gesê word dat filmmusiek gedurende die vroeë era van film eerder 'n bestanddeel van filmuitvoerings as 'n element van film was.

Die klankera begin met die verskyning van die filmklankbaan. Met hierdie “nuwe” fenomeen verdwyn teatermusici uit filmteaters, hoewel die tipe musiek wat hulle bygedra het as 'n deel van die klankbaan oorleef het. Soos in die stomfilms het musiek ook soms binne die filmklankbaan net 'n vullende funksie vervul. Kracauer (1960:135) meen dat musiek, meer as klankeffekte, neig om die filmkyker se ontvanklikheid te stimuleer; eksperimente het uitgewys dat 'n lig “helderder” ervaar word wanneer 'n dreuning saam met die lig op die skerm klink. Daar kan dus gesê word dat musiek die vaal stombeelde op die skerm beïnvloed deur die filmkyker meer betrokke by die filmintrige te kry. Met die ritmiese en melodieuse eienskappe van musiek skep dit 'n betekenisvolle kontinuïteit in tyd. Hierdie voortbeweging van die musiek beïnvloed nie net die filmkyker se sintuie nie, maar kommunikeer ook gesamentlike indrukke. Alhoewel die musiekbegeleiding lewe in die stombeelde blaas, is die werklike doel daarvan nie om die stombeelde na hulle volle realiteit te herstel nie. Die doel is eerder om filmkykers in die middelpunt van die stomfilm in te trek sodat hulle die fotografiese lewe kan ervaar. Musiek se funksie is dus om die behoefte aan klank te verwyder en nie net om hierdie behoefte te bevredig nie asook om stilte te bevestig eerder as om stilte heeltemal te elimineer.

Volgens Kracauer (1960:135) word natuurlike klanke in die werklikheid net by tye opgemerk of waargeneem. Dit sal dus beteken dat films wat die realiteit probeer herproduseer, dele moet insluit waarin geen natuurlike klanke voorkom nie; as alle natuurlike klanke deur die hele film aanwesig is, sal baie van die klanke vir die filmkyker onontvanklik wees.

Musikale begeleiding is dus nodig om die beeld aantreklik te hou binne die intervalle waarin natuurlike klanke afwesig of waar die klanke weens fisiologiese redes vir die kyker onhoorbaar is. Nog 'n funksie van musiek is om beelde te ondersteun op punte waar die film met woorde onderdompel word; in hierdie tipe gevalle tree musikale begeleiding net op as 'n ondersteuningsmiddel.

4.6.2. Estetiese funksies

Die wyses waarop musiek binne 'n film geïntegreer kan word, word hieronder aan die hand van verklarende, werklike en kernmusiek bespreek (Kracauer 1960:139-141).

Verklarende musiek:

Parallellisme:

Parallele verklarende musiek suggereer sekere gemoedstoestande, neigings of betekenis van die beelde wat dit begelei. Daar kan onderskei word tussen verskillende begeleidingstipes; aan die een kant word musiek gebruik met die doel om nie net 'n deel van die spesifieke gevoel van die vertelling nie in 'n spesifieke filmskoot, maar in die film as geheel oor te dra (bv. die leitmotief); aan die ander kant gee musiek 'n gevoel aan 'n spesifieke visuele tema wat dalk nie deur die hele film aanwesig is nie (bv. die musiekbegeleiding van 'n resiestoneel wat deur vinnige passasies met lopies weergegee word, terwyl 'n treurige toneel met vloeiende melodiese musiek in 'n mineur begelei word).

Kracauer beklemtoon die verskil tussen die ondersteuning en oorbeklemtoning van 'n sekere visuele toneel. Parallele verklarende musiek kan so uitgesproke wees dat dit nie meer 'n begeleidende funksie het nie, maar 'n hoofrol speel. In so 'n geval neig die musiek, wat die tema van die episode dupliseer, om die filmkyker te verblind vir minder voor-die-hand-liggende inligting. Verwerkings van bekende melodieë met vaste betekenis kan ook neig om 'n verblindende effek te skep, aangesien dit outomaties stereotipiese reaksies by die filmkyker ontlok.

Kontrapunt:

Dit wat geld vir parallelle verklarende musiek, geld ook vir die kontrapuntale gebruik daarvan. Daar is egter een belangrike verskil en dit is dat met die gebruik van parallelle musiek die filmmaker gedwing word om dit wat visueel deur die musiek weergegee word, te dupliseer, terwyl kontrapuntale musiekbegeleiding totale vryheid daar stel. In laasgenoemde tegniek kan simboliese betekenis aan die musiek toevertrou word. Dit kan egter nie soos klankeffekte die karakterisering van konsepte en begrippe binne 'n film alleenstaande definieer of simboliseer nie. Nie net die verhouding van verklarende musiek met die gesinchroniseerde visuele beelde is belangrik nie, maar ook die verhouding ten opsigte van die vertelling. Die musiek se motiewe is sinneloos indien dit nie bydra tot die ontwikkeling van die intrige nie. Daar moet verder in gedagte gehou word dat die kwaliteit van die musiek ook deur die kwaliteit van die

vertelling bepaal word: 'n Swak storielyn verswak die kwaliteit van die musiek (Kracauer 1960:142-143).

Werklike musiek:

Agtergrond-/Toevallige musiek:

Agtergrondmusiek is hoofsaaklik 'n informele musiekuitvoering wat binne die alledaagse vloei van die lewe ingewef word; daarvandaan sy kinematoriese karakter. Hierdie tipe musiek vra nie al die aandag nie en is insidenteel tot 'n sekere situasie. Dit speel dus 'n rol op die agtergrond. Dit beteken dat dit die visuele kan ondersteun ongeag die wyse waarop dit gesinchroniseer is. Aangesien hierdie tipe aanwending van musiek binne-in die werklikheid gesetel is, tree dit baie op soos sekere klankeffekte. Dus is baie riglyne ten opsigte van klankeffekte ook van toepassing op insidente musiek. Soos dialoog en klankeffekte, kan insidente musiek afwisselend met beelde van sy klankbron en ander beelde gesinchroniseer word (Kracauer 1960:144-145).

Musiek as 'n produksienommer:

Met die verskyning van die “nuwe” klankfilm is dit toegegooi onder operatonele, konsertstukke, solo-uitvoerings, populêre liederes ensovoorts. Kracauer sien egter dat hierdie tipe aanwending van musiek problematies óf kinematories van aard kan wees. Problematies aangesien buite-indrukke (bv. reedsopgevoerde teaterproduksies) inmeng met die filmkyker se ervaring van die musiek, maar wel kinematories van aard soos gebruik binne die musiekblyspel as filmgenre. Nog 'n moontlikheid wat effektief kan wees, is om 'n sekere musieknummer binne die vloei van die kinematoriese lewe te integreer; met ander woorde as deel van die omgewing óf as 'n tussenspel, as 'n komponent van die vertelling óf as 'n produk van die realiteit (Kracauer 1960:145-152).

Musiek as die kern van film:

Kracauer (1960:152-153) verwys hier na visuele musiek. Musiek speel die hoofrol en die visuele pas aan by die ritmiese vloei, gemoedstoestand en betekenis van die musiek. Daar kan gesê word dat die musiek in visuele terme vertaal word. Kracauer meen egter dat musiek altyd sal terugstaan as gevolg van die visuele se neiging om te oorheers.

In hierdie hoofstuk is 'n samevatting gegee van geselekteerde filmteoretici se menings en riglyne ten opsigte van filmklank. Hierdie teorieë word algemeen as 'n riglyn vir die skep van die grafiese voorstelling (sien hoofstuk 5) asook die bespreking in hoofstuk 6 gebruik.

HOOFSTUK 5: GRAFIESE VOORSTELLING EN ANALISE

In hierdie hoofstuk word die ontwerpproses van die grafiese voorstelling asook die analisemetodes wat daarop van toepassing is, bespreek. Dié bespreking is van belang omdat albei hierdie dissiplines, afhangend van die aard en doel daarvan binne 'n spesifieke studieveld, gewoonlik aan ander dissiplines verwant en/of gekoppel is. Hierdie stand van sake bemoelik dus die kontekstualisering van grafiesevoorstellingkomponente sowel as analisekomponente van hierdie navorsingsprojek.

Volgens Couprie (2004:109) was grafiese voorstelling en analise van elektroakoestiese musiek tot so laat as 1998 twee afsonderlike dissiplines. As gevolg van tegnologiese vooruitgang, versterk multimedia as dissipline en is die gesamentlike vermenging van klank, grafika en teks vandag meer algemeen. Multimedia het self ook stadig maar seker 'n selfstandiger plek in die navorsingsdomein ingeneem. Couprie maak die stelling dat multimedia vandag die twee dissiplines analise en voorstelling insluit. Grafiese voorstelling word gebruik as instrument vir die uitvoering van 'n analitiese ondersoek sowel as transkribering van elektroakoestieke musiek; voortaan kan dié twee dissiplines, analise en voorstelling, nie geskei word nie.

Om analise en voorstelling in die konteks van hierdie studie te verduidelik, word dit onder twee afsonderlike afdelings bespreek alhoewel hulle steeds nie onafhanklik van mekaar funksioneer nie. Om verwarring te voorkom, word die samestelling en indeling van hierdie hoofstuk hieronder in 'n oorsigtelike diagram aangebied om bogenoemde dissiplines en subdissiplines uiteen te sit:

Hoofstuk 5

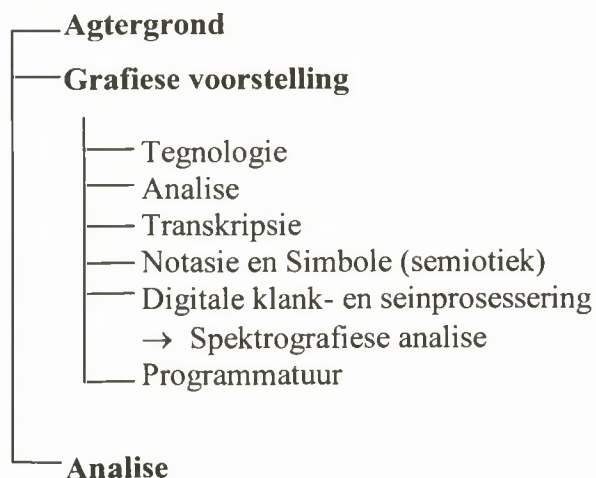


Diagram 5.1

Hoofstuk 5 bestaan hoofsaaklik uit twee hoofafdelings, grafiese voorstelling en analise, wat vooraf gegaan word deur 'n afdeling oor die toepaslike agtergrond. Die literatuurstudie van toepassing op hierdie hoofstuk word kortliks in die agtergrond saamgevat. In die eerste hoofafdeling, grafiese voorstelling, word die verskeie dissiplines wat 'n invloed het in die ontwikkelingsproses van die grafiese voorstelling elk bespreek. Hierdie dissiplines sluit in: tegnologie, analise, transkripsie, notasie en simbole, digitale klank- en seinprosessering asook die programmatuur wat gebruik word. Die eersgenoemde dissipline, tegnologie, verwys na die metodologie wat gevolg is om die grafiese voorstelling te ontwerp en te skep. Analise verwys in hierdie konteks na die analisemetodes wat gebruik is in die ontwikkelingsproses van die grafiese voorstelling en sluit glad nie aan by die tweede hoofafdeling, analise, nie. Die skeppingsproses van die klanksimbole word aan die hand van die dissipline, notasie en simbole, verduidelik, terwyl spektrografiese analise onder die dissipline, digitale klank- en seinprosessering, bespreek word. Rekenaarprogramme wat die ontwikkeling van die fisiese grafiese voorstelling moontlik maak, word onder programmatuur bespreek. Die tweede hoofafdeling, analise, verwys na die analisemetodes wat gebruik word om die grafiese voorstelling te ondersoek.

5.1. Agtergrond

Couprie (2004), Ingram (2002), Young (2004) en Zattra (2004) se onderskeie artikels vorm die basis vir die analitiese transkripsieproses en word gekombineer met die reedsbespreekte filmklankteorieë wat as basis dien vir die identifisering van die klankbaankomponente.

Die artikel "Reviewing the musicology of electroacoustic music: A plea for greater triangulation" deur Leigh Landy is in 1999 in die tydskrif *Organised Sound* gepubliseer. In hierdie artikel pleit Landy dat die studieveld van elektroakoestiese musikologie nie sterk genoeg verteenwoordig word nie. Sekere leemtes is geïdentifiseer en voorstelle gemaak ten einde 'n beter begrip van die studieveld daar te stel. Alhoewel daar met die verloop van tyd ontwikkeling binne hierdie studieveld plaasgevind het, maak Battier en Landy in 2004 reeds die stelling dat die fondasies van hierdie studieveld nog nie vasgelê is nie. Om laasgenoemde rede is een uitgawe van die tydskrif *Organised Sound* in 2004 aan dié spesifieke onderwerp toegewy. Hierdie uitgawe, naamlik *Electroacoustic musics: A century of innovation involving sound and technology – resources, discourse, analytical tools* is 'n samestelling van artikels voorspruitend uit 'n konferensie wat in Parys, Frankryk, by die Centre Georges Pompidou vanaf 15 tot 17 Oktober 2003 gehou is.

Die konferensie het deel gevorm van IRCAM¹⁵ se jaarlikse Résonances-geleentheid (Battier & Landy 2004). Dit is gewy aan oorwegings ten einde elektroniese musiek beter te verstaan, in konteks te plaas en om relevante ondernemings meer algemeen beskikbaar te stel. Alhoewel hierdie onderwerp reeds op verskeie vlakke ondersoek is, is daar besef dat die begripsraamwerk vir elektroakoestiese musikologie nog nie op 'n substansiële fondament staan nie. Hierdie konferensie het voorstelle van IRCAM, die Groupe de Recherches Musicales (GRM), die Electronic Music Foundation (EMF) en Musée de la Musique (Parys) ingesluit. Inligting wat tydens die konferensie bespreek en in onderskeie artikels saamgevat is, fokus op die ontwikkelingsproses van elektroakoestiese musiek, konstruksiemetodes, die bespreking van analisemetodes, en die konteks van die elektroakoestiese ten opsigte van ander musiek- en kunsdissiplines. Ook die artikels “Graphical representation: An analytical and publication tool for electroacoustic music” deur Couprie (2004), “Searching for lost data: Outlines of aesthetic-poietic analysis” deur Zattra (2004) en “Sound morphology and the articulation of structure in electroacoustic music” deur Young (2004) vorm deel van hierdie reeks artikels.

Alhoewel bogenoemde artikels gerig is op die grafiese voorstelling van elektroakoestiese musiek, kan daar uit die volgende aanhaling afgelei word dat die proses effektief vir multimedia, wat film insluit, aangewend kan word: “[R]epresentation is an analytical method, well adapted to multimedia publication: the association of sound, graphics and text creates an analytical object accessible to both the neophyte and the specialist” (Couprie 2004:113).

Om 'n ander invalshoek op die ontwikkelingsproses van die grafiese voorstel te kry, is besluit om die resente artikel van Ingram “Developing Traditions of Music Notation and Performance on the Web” (2002) ook te gebruik. Hierdie artikel sluit 'n bespreking asook 'n voorbeeld van 'n grafiese voorstelling van die elektroakoestiese musiekwerk *Sonal Atoms* (deur Curtis Roads gekomponeer) in. Laasgenoemde elektroakoestiese komposisie sluit nie aan by 'n visuele komponent soortgelyk aan die filmklankbaan nie, en al die aspekte wat in hierdie artikel bespreek word, kan nie presies aangewend word in die grafiese voorstelling van die filmklankbaan nie. Die ontwikkelingsproses is egter wel dieselfde en die artikel sluit al die fasette in wat nodig is vir die ontwikkeling van die grafiese voorstelling van die filmklankbaan.

¹⁵ IRCAM, Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique (Institute for Research and Coordination of Musical Acoustics), is in 1970 deur Pierre Boulez (1925-) gestig. Die instituut is in Parys, Frankryk, geleë en is een van die belangrikste Europese institute vir die wetenskap van musiek en klank sowel as avant garde elektroakoestiese kunsmusiek [ircam: Centre Pompidou 2004].

Alhoewel die standaard-musieknotasiehandleiding, byvoorbeeld *Notation in New Music* (Karkoschka 1966), ryklik voorbeelde van grafiese musieknotasie en -analises bied, word dit nie binne hierdie studie gebruik nie. Die rede hiervoor spruit uit die feit dat die handleiding nie rekenaartegnologie insluit nie en meer resente voorbeelde, soos blyk in die artikels hierbo, bestaan.

Die grafiese voorstelling word hieronder aan die hand van die onderskeie dissiplines waaraan dit gekoppel is, bespreek. As gevolg van die gebrek aan deeglike beskrywende definisies in die bestudeerde artikels van die dissiplines analise en transkripsie, word die bespreking van hierdie twee dissiplines uitgebrei deur die gebruik van Bent en Pople (2004), *Oxford English Dictionary* (2005) en Ellingson (2004; 1992:111).

5.2. Grafiese voorstelling

Grafiese voorstelling verwys aan die een kant na die kunsmatige ruimte waarin die voorstelling geplaas is en aan die ander kant na die grafiese of tekstuele elemente (wat notasie, simbole en 'n tydlyn insluit) (Couprie 2004:109). Verskeie grafiese voorstellings kan van dieselfde klankgreep gemaak word. Alhoewel die klankformate wat vir die verskillende voorstellings gebruik word nie noodwendig dieselfde is nie, moet daar gestreef word na 'n volmaakte weergawe van die klankgreep. Met behulp van rekenaartegnologie wat programmatuur met die funksie digitale klank en -seinprosessering insluit, is dit moontlik om 'n digitale klanksein as 'n golfvorm, of as 'n spektrum, 'n funksie van die golfvorm, uit te druk. Die een formaat kan na die ander omgesit word sonder die verlies van inligting (Moore 1990:28). Alhoewel 'n tweedimensionele asook driedimensionele voorstelling van 'n klankbaan ontwikkel kan word, beskou Couprie nogtans 'n tweedimensionele as die meer effektiewe voorstelling; twee dimensies vergemaklik die leesbaarheid van voorwerpkoördinate terwyl die voorwerpplasing binne 'n driedimensionele voorstelling dit dikwels bemoeilik.

In die konteks van hierdie studie verwys “grafiese voorstelling” na twee afsonderlike voorstellings: transkripsie en spektrografiese analise. Die klankbaantranskripsie kan beskou word as 'n konkrete objektiewe voorstelling van die klankbaan in sy geheel. Die tweede voorstelling, naamlik spektrografiese analise, stel die klankbaan se klankgolf teenoor 'n tyd-frekwensie-as voor en maak dit moontlik om frekwensiekomponente asook klankvolumes op spesifieke oomblikke uit die klankbaanvoorstelling af te lei.

Opsommend sluit grafiese voorstelling aan by die dissiplines van tegnologie, analise, transkripsie, notasie en simbole, digitale klank en seinprosessering. Hierdie dissiplines word hieronder binne die konteks van grafiese voorstelling in hierdie navorsingsprojek verduidelik.

5.2.1. Tegnologie

Die tegnologiese proses tydens die skep van die filmklankbaantranskripsie kan in vier fases verdeel word: die vinnige aantekening van die klankbaanmateriaal se hoefeenskappe deur ouditiewe analise (hierin word die hoefelemente van die klankbaan, dialoog, musiek en klankeffekte ontbloot), 'n presiese segmentasie van die klanke of basiese klankstrukture oor 'n tydlyn, 'n analise van die onderskeie klankelemente en hulle onderlinge verhouding met mekaar, en die finale voorstelling van die analise aangebied in die programmatuur *Flash*.

Omdat 'n klankbaan deur die samevoeging en kombinerings van klankeffekte, dialoog en musiek gekonstrueer en saam met die beeldmateriaal oor 'n tydlyn gesinchroniseer word, speel tyd 'n belangrike rol gedurende die skeppingsproses. Dit is dus belangrik om die klankbaanelemente oor 'n tydlyn voor te stel en die wyse waarop dit onderling in verhouding staan, uit te beeld. Begrippe wat hier ter sprake kom, is verwant aan die bespreekte filmklankteorieë, byvoorbeeld gesinchroniseerde en ge-asinchroniseerde klank. Aangesien film ook beeldmateriaal insluit en die verhouding tussen die klank en beeld die sinchronisasiemetodes beïnvloed, is dit nodig om hierdie verwantskap by die transkripsie in te sluit. Die transkripsie bestaan dus hoofsaaklik uit die soniese klankbaanelemente met 'n oorsigtelike verwysing na die beeldmateriaal.

5.2.2. Analise

Soos reeds genoem, vervul analise 'n dualistiese funksie: die gebruik van een analisemetode in die transkriberingsproses van die filmklankbaantranskripsie, en 'n ander vir die evaluerende ondersoek in hoofstuk 6. Analise is dus gekoppel en verwant aan die ontwikkeling van die grafiese voorstelling, terwyl dit in die evaluerende ondersoek in hoofstuk 6 die grafiese voorstelling as instrument gebruik vir verdere ondersoek. Dit is ook belangrik om te weet dat die dryfveer van die betrokke analitiese studie nie die modellering van fisiologiese of sielkundige prosesse is nie, maar eerder die poging om idees en voorwerpe binne die klankbaan te identifiseer, grafies voor te stel en vergelykende afleidings te maak.

Aangesien die geselekteerde artikels analise nie as sulks definieer nie, word die term in die onderstaande paragraaf kortliks bespreek.

Volgens die *Oxford English Dictionary* (2005) en Odendal (1994:43) word analise teenoor die sinteseproses gestel. Die wyse waarop 'n filmklankbaan gekonstrueer word, is deur 'n sinteseproses. Russ (1996:1) en die *Oxford English Dictionary* (2005) heg die volgende betekenis aan sintese: om op te bou, saam te voeg, of om 'n komplekse geheel uit dele saam te stel, 'n komposisie, 'n versameling. Die proses van sintese is dus 'n kreatiewe samevoeging van spesifieke elemente. Alhoewel 'n sintetiseerder in staat is om oneindig baie variasies as produkte te lewer, vereis dit beheer en menslike intervensie en vaardigheid. Die term sintese word in twee basiese kontekste gebruik: 1) die skep van byvoorbeeld chemiese samestellings en 2) produsering van elektroniese klank. Die tweede konteks is dus hier ter sprake wat die proses waardeur die verskillende klankbaanelemente saamgevoeg word om die filmklankbaan as 'n geheel te vorm, insluit.

Analise kan gedefinieer word as die opbreek van enige komplekse geheel in sy verskeie eenvoudiger elemente (met of sonder 'n fisiese opbreek van die geheel). Laasgenoemde analiseproses word gedurende die transkriberingsproses toegepas. Daar word ook in die *Oxford English Dictionary* (2005) spesifiek na analise in die musiekveld verwys as die kritiese beskrywing van 'n musiekwerk om sy struktuur weer te gee. Laasgenoemde omskrywing van analise verwys na die analitiese metode wat in hoofstuk 6 tesis aangewend is.

Fifty years down the line, the analysis of computer music is still a very complex issue, highly dependent on the identity of computer music itself: the variety of software, the lack of a common musical notation for scores, the absence or presence of computer data. This has led to the emergence of a multitude of analytical methods (Zattra 2004:35).

At this point, theorists can only examine individual works as thoroughly as possible with the analytical tools currently available and hope that eventually a consistent theoretical approach will emerge (Lilly 2005:142).

Analytical tools that can unlock musical mechanisms in the various forms of electroacoustic music may not yet be fully identified, but I would argue that they are necessary (Young 2004:9).

Uit bogenoemde aanhalings kan afgelei word dat geen standaard-analitiesemetodes en instrumente vir die elektroakoestiese klankgenre bestaan nie. As gevolg hiervan sluit analise 'n groot hoeveelheid verskillende metodes in.

Musiekanalise sluit wel 'n aantal standaard-diverseaktiwiteite in. Die aktiwiteite verteenwoordig fundamentele, verskillende sienings oor die aard van musiek en die musikale rol in die samelewing asook op intellektuele vlak. Hierdie verskillende sienings bemoeilik die kompakte definiëring van musiekanalise. Volgens Bent en Pople (2004) sluit musiekanalise soos die volgende tipes analyses in: *feature*-analise, vorm-analise, funksionele-analise, Schenkerian-analise, toonhoogte-klas-analise en styl-analise. Binne hierdie studie sal *feature*- en vorm-analise hoofsaaklik gebruik word. Dit sluit die identifisering van verskille of die graad van ooreenkomstighede in; die sentrale analitiese doel is dus 'n toets vir identiteit. Hierdie operasies werk saam om die drie fundamentele vormbou-prosesse uit te lig: herhaling, kontras en variasie.

5.2.3. Transkripsie

In hierdie studie is die “transkripsie” van die filmklankbaan deur 'n kritiese ouditiewe analitiese proses bewerkstellig; met ander woorde deur die ontleding en identifisering van die onderskeie strukture en klankvoorwerpe van die klankbaan deur die bogenoemde vormbouprosesse. Klankvoorwerpe is deur middel van notasieprosedures en simbole oor 'n tydlyn voorgestel. Die wedersydse verhouding waarin die klankbaanelemente, musiek, klankeffekte en dialoog, staan, kan dus deur die verskillende plasinge van hierdie simbole afgelei word.

Volgens Ellingson (2004) is transkripsie 'n subkategorie van notasie. Binne die konteks van hierdie studie kan daar egter gesê word dat notasie en die gebruik van simbole as 'n subkategorie onder transkripsie geplaas kan word. Die rede hiervoor is dat die transkripsie geskep is deur middel van die gebruik van notasie en geselekteerde simbole.

Ellingson (2004) meen dat transkripsie die volgende prosesse kan insluit: dit verwys na die kopiëring van 'n musikale werk sonder om na die werklike klank gedurende die transkripsieproses te luister; transkribering van vroeë musiek se manuskripbronne; en ook na musiekverwerking. Die prosesse van etnomusikologiese¹⁶ transkripsie verskil ten opsigte van die konteks waarin dit binne verwante velde geplaas word. Ellingson (1992:111) gee voorbeelde

¹⁶ Etnomusikologie is 'n onderafdeling van musikologie waarin die bestudering van musiek binne sy kulturele konteks belangrik geag word. Etnomusikologie sluit die studie van volksmusiek, Oosterse kunsmusiek, die tradisionele vokale aspek van kontemporêre musiek, sowel as die oorsprong van musiek, musikale veranderinge, die funksie van musiek binne die samelewing, die vergelyking van musieksisteme en die biologiese basis van musiek en dans, in. Histories het etnomusikologie ook verwys na *comparative* musikologie, wat verwys na die studie van primitiewe, nie-Westerse en Oosterse musiek (Myers 1992:3, 7).

van verskillende etnomusikologiese transkripsieprosesse: binne Euro-Amerikaanse klassieke musiekstudies verwys dit na die omskrywingproses van musiek vanaf een notasietipe na 'n ander sonder die gebruik van 'n ouditiewe proses; “diktasie” verwys na die notering van werklike klanke wat gespeel of gesing word met behulp van notasiesimbole vir musiek en die Romeinse alfabet vir gesproke klanke (bv. lirieke).¹⁷ Binne Ellingson se voorbeelde blyk dit dat klank deur 'n ouditiewe proses getranskribeer kan word vanaf 'n lewende uitvoering of opname.

Twee tipes transkripsies kan onderskei word: 'n objektiewe, voorskrywende, teenoor 'n meer subjektiewe, beskrywende transkripsie. Couprie (2004:112-113) stel voor dat die eerste stap van 'n transkripsie die opstelling van 'n aanvanklike paradigmatische, onvoltooide skema insluit. Dit word uitgevoer deur eenvoudige aantekeninge op 'n spektrografiese voorstelling van 'n spesifieke klankkomposisie deur die gebruik van simbole of teks te maak. Tydens die transkribering van die filmklankbaan is laasgenoemde metode weggelaat omrede 'n ouditiewe analitiese metode gebruik is om die objektiewe voorskrywende transkripsie te skep.

Aangesien Chew en Rastall (2004) 'n partituur definieer as "a graph with a pitch range as its vertical axis and a time-scale as its horizontal axis" kan die klankbaantranskripsie soortgelyk aan 'n transkripsie van 'n sekere musiekstuk, as 'n musiekpartituur oftewel klankbaanpartituur gestel word. Bent en Pople (2004) beskou 'n musiekpartituur oor die algemeen as die verwysingspunt van 'n analise soos in konteks van die musiekveld deur die *Oxford English Dictionary* (2005) gedefinieer. Daarom kan die filmklankbaantranskripsie ook as 'n partituur vir die herkonstruering van die filmklankbaan dien en as vertrekpunt vir 'n kritiese evaluerende analitiese ondersoek beskou word.

5.2.4. Notasie en simbole

Voorwerpe binne 'n grafiese voorstelling of transkripsie bevat 'n sekere hoeveelheid grafiese karaktereenskappe wat aan die klankkriteria of klankstruktuur wat hy voorstel, verwant is; die vorm, grootte, kleure, asook die vertikale en horisontale plasings is verwant aan klankkriteria soos intensiteit, hoogte, spektrale digtheid of lengte. Dit is moontlik om die voorwerpe wat

¹⁷ Binne hierdie veld kan daar tussen twee transkripsievlakke onderskei word: “foneties” (*phonetic*) wat verwys na die gebruik van verteenwoordigende simbole vir die werklike ouditiewe klanke binne die spesifieke taal, asook “fonemies” (*phonemic*) wat verwys na die gebruik van verteenwoordigende simbole vir klankklasse (Ellingson 1992:111).

gebruik word in twee kategorieë te verdeel: ikonies en simbolies. Die gebruikte grafiese voorwerpe sal dus ikoniese óf simboliese funksies vervul.

Ikoniese funksies verwys na die relatief intuïtiewe verband tussen die grafiese kwaliteite en die klankkriteria wat dit voorstel. Indien die vorm van die grafiese voorwerpe die resultaat van 'n baie presiese kodering van die klankkriteria is, kan daar na simboliese funksies verwys word. Die problematiek rakende laasgenoemde kategorie lê in die feit dat dié tipe simbole dikwels moeilik leesbaar is aangesien dit vertrouwdheid met die verklarings van die simbole vereis.

Coupré (2004:109-110) het 'n voorkeur aan die gebruik van ikoniese simbole vir die voorstelling van klank; volgens hom hou dié tipe voorstelling se didaktiese en estetiese kwaliteite onmiskenbare voordele vir die omsettingproses in. Hierdie tipe semiotiese omsettingproses kan maklik gelees word aangesien daar 'n baie sterk verhouding tussen die beeld en die klank bestaan. Daarom is daar besluit om ook in die filmklankbaantranskripsie van spesifieke gekonstrueerde ikoniese simbole gebruik te maak.

Zattra (2004:39) gee ook sy beskouing van kriteria wat belangrik is vir die selektering of skep van klanksimbole.

- a) Die simbool moet die klankkwaliteit kan uitbeeld. Omrede die filmklankbaan die drie verskillende klankkwaliteitstipe klankbaanelemente, dialoog, musiek en klankeffekte, insluit, is daar besluit om 'n simbolesistiem te gebruik waarin die drie klankbaanelemente met drie onderskeidelike tipe simbole weergegee word; musiek deur skeppende simbole wat waar moontlik na die musiekpartiture met standaard-musieknotasie verwys, dialoog deur die gewone Romeinse alfabet en klankeffekte deur selfskeppende simbole.
- b) Die tipe aanslag van die voorwerpe moet daardeur voorgestel word; byvoorbeeld of dit sag of perkussief is. As gevolg van die ikoniese verbinding tussen die grafiese kwaliteite van die klankbron en die simbool self, word baie van die timbre-eienskappe outomaties aan die leser deurgegee. Die eienskap wat nie daardeur weergegee word nie is die onderskeie volumevlakke, maar dit word deur die geïntegreerde spektrografiese analise binne die grafiese voorstelling voorgestel.
- c) Kontinuiteit van die klanklae wat gedurig verander, is belangrik. Die kontinuiteit van die drie lae klankbaanelemente, naamlik musiek, dialoog en klankeffekte, word deur middel van die posisionering van die onderskeie simbole ten opsigte van die tydlyn uitgewys. Dit beteken as daar een minuut lank geen musiek binne die klankbaan

teenwoordig is nie, kom geen musieksimbole in daardie minuut op die tydlyn voor nie. Die afwesigheid van hierdie simbole stel dus die afwesigheid van musiek voor.

- d) Benaderde toonhoogte behoort aangedui te word. In die geval van klankbaanvoorstelling word die toonhoogtes nie deur die simbole weergegee nie, aangesien dit irrelevant is in die bespreking van die geselekteerde filmklankteorieë in hoofstuk 4. Die indeling van die drie klankbaanelemente is wel van belang en dié drie word van mekaar geskei deur die vertikale plasing van die simbole ten opsigte van die vertikale as. Hierdie plasing van die drie elemente verwys egter nie na verskillende toonhoogtes nie. In die spektrografiese analise kan frekwensiebande en ander toonhoogteverskynsels oorsigtelik afgelei word – dit word kortliks in hoofstuk 6 onder spektrografiese analise bespreek.
- e) Klanksimbole moet ook die aanwesigheid van stilte kan uitbeeld. Stilte word binne hierdie grafiese voorstelling uitgebeeld deur die afwesigheid van die dialoog-, musiek-, en klankeffekte-simbole. Aangesien 'n periode van stilte, soos bespreek in afdeling 4.4, nie alle klanke binne die filmruimte ontbreek nie, is daar steeds 'n baie subtile agtergrond van klank teenwoordig, byvoorbeeld die sagte sang van sonbesies en voëltjies gedurende die dag teenoor 'n stiller agtergrond vir die nag. Hierdie sagter klankeffekte word nie in die voorstel deur middel van simbole voorgestel nie omrede dit deur die hele klankbaan teenwoordig is.

Musiekpartiture en -simbole

Die musiek in *Paljas* is deur Sue Grealey gekomponeer en musiekpartiture kan in bylae D gevind word. Die musiek wat die toneel vanaf 120:49 tot 122:18 ondersteun se partituur is nie ingesluit nie, maar wel met 'n musieksimbool M7 in die grafiese voorstelling aangedui.

Die oorspronklike filmmusiekpartiture is voorgestel deur die mees begryplike kodetaal vir die gebruik vir musiekvoorstelling, naamlik *common musical notation (CMN)*. Aangesien die partituur te veel inligting bevat om dit binne die beperkte spasie in die grafiese voorstelling oor die tydlyn in te pas, is die onderskeie temas geïdentifiseer en elk deur 'n simboliese kode benoem. Laasgenoemde kodes word op die spesifieke tydstip oor die tydlyn in die voorstelling aangebring ooreenstemmend met die moment waarin die musiek binne die filmklankbaan teenwoordig is.

Simbolesisteem vir dialoog

Die klankbaanelement, dialoog, word deur die algemene Romeinse alfabet voorgestel. Ook as gevolg van 'n gebrek aan spasie binne die transkripsie self, is daar aan elke dialoogfrase 'n numeriese waarde toegeken wat binne die transkripsie oor die bepaalde tydstip geplaas word. Hierdie numeriese kodes is op 'n aparte blaaï onderaan elke minuut van die transkripsie geplaas sodat die leser die dialoog maklik daarvolgens kan volg. Om die duur van 'n spesifieke dialoogfrase aan te dui, word 'n horisontale lyn vanaf die syfer parallel met die tydlyn getrek tot en met die einde van die betrokke frase. Indien die dialoogfrase 'n klein interval van onder ongeveer een sekonde beslaan, is geen lyn teenwoordig nie.

Selfskeppende simbole vir klankeffekte

Die laaste klankbaanelement, klankeffekte, word deur selfskeppende simbole voorgestel. Die beperking tot notasie vir klankeffekte ontken een vlak van toegang tot 'n analitiese ondersoek, terwyl musieknotasie en die Romeinse alfabet 'n vinnige en elegante sleutel bied om analitiese punte te artikuleer (Young 2004:7-9). Daarom is dit belangrik om effektiewe en toeganklike simbole te skep om die leesbaarheid van die grafiese voorstelling te vergemaklik. Die effektiewe skep van simbole wat die algemene karaktereïenskappe van klanke en hul posisie ten opsigte van ander klanke moet weergee, vereis 'n presiese analise van die tipe klank en musikale strukture binne die klankbaan oor 'n tydlyn (Zattra 2004:39).

Die visuele element wat in die filmgenre teenwoordig is, stel vanselfsprekende riglyne op waaraan die klankeffektesimbole se konstruksie verbind kan word. Elke klankbron besit reeds grafiese kwaliteite wat die filmkyker herinner aan hoe die spesifieke klank behoort te klink. Hierdie kwaliteite kan dus suksesvol gebruik word in die konstruering van die simbole. 'n Ikoniese klankeffekte-simbolebiblioteek is deur hierdie riglyne geskep (sien bylae C). Meeste van hierdie simbole is ikonies verwant aan die grafiese kwaliteite van elke klankeffek se klankbron. Sommige klankeffekte waarvan die klankbron nie grafiese kwaliteite bevat nie, soos 'n geklingel of algemene beweging, word deur Romeinse-letter-simbole of geleende simbole uit die klankbiblioteek van Ingram (2002) voorgestel (sien diagram 5.2). Die geleende simbole stel egter glad nie dieselfde klanke as in Ingram se transkripsie voor nie.

Alhoewel riglyne gebruik is om die simbolebiblioteek vir klankeffekte te skep, het die eindresultaat steeds van die navorser se diskresie en interpretasie afgehang. Die ontwikkelingsproses word hieronder in meer detail beskryf en met dié van Ingram vergelyk.

Ontwikkeling van die simbolebiblioteek vir klankeffekte:

Met die transkriberingsproses van die elektroakoestiese musiekkomposisie, *Sonal Atoms*, verdeel Ingram (2002) die werk in drie hoofdele. Ingram kies simbole of voorwerpe om klankeffekte en timbre binne hierdie drie kategorieë voor te stel. Hiermee saam maak hy gebruik van 'n tydlyn om die komposisie as geheel te analiseer en voor te stel.

Ingram (2002) identifiseer drie hoofareas in geskrewe musiek (bv. 'n partituur): tyd, ruimte-tyd en ruimte. Die tyd-area bevat *events* (“gebeurtenisse”) en die ruimte-area bevat *objects* (“voorwerpe”). “Gebeurtenisse” bevat inligting wat geassosieer word met 'n spesifieke oomblik in tyd, terwyl “voorwerpe” inligting bevat wat onafhanklik is van tyd. Gebeurtenisse wat binne 'n spesifieke oomblik gebeur, verwys na die uitvoerende klanke. Die inligting wat deur die voorwerp voorgestel word, bevat direkte inligting van die voorgestelde klankmedium. Die ruimte-tyd-area verwys na entiteite wat van albei ruimte en tyd afhanklik is. Volgens bogenoemde definisies val die standaardsimbole wat vir die voorstelling van musieknotasie en dialoog gebruik word, binne die ruimte-area. Omrede laasgenoemde simbole binne die grafiese voorstelling van die klankbaan binne hierdie tesis oor 'n tydlyn voorgestel word, kan dit binne die ruimte-tyd-area geplaas word. Hierdie simbole val dus outomaties ook onder die tydarea. Die twee klankbaanelemente, musiek en dialoog, word deur reeds gevestigde simbole voorgestel, dus is dit nie nodig om ander simbole daarvoor te skep nie en is die identifiseringsproses van gebeurtenisse nie nodig nie. Om die derde filmklankbaanelement, klankeffekte, grafies voor te stel, is gebeurtenisse wel van belang in die konstruering van simbole.

Volgens Ingram is die eerste stap van 'n transkripsieproses die besluit oor watter gebeurtenisse geïdentifiseer en benoem word. Ingram verdeel gebeurtenisse in drie subklasse, naamlik *points*, *lines* en *clouds*. *Points* word toegeken aan al die *events* met 'n toonduurte van minder as 0.1 sekonde. *Lines* bevat waarneembare toonhoogte en *clouds* geen. Elkeen van hierdie subklasse word onderverdeel in verdere verskillende timbreklasse soortgelyk aan die onderstaande diagram.

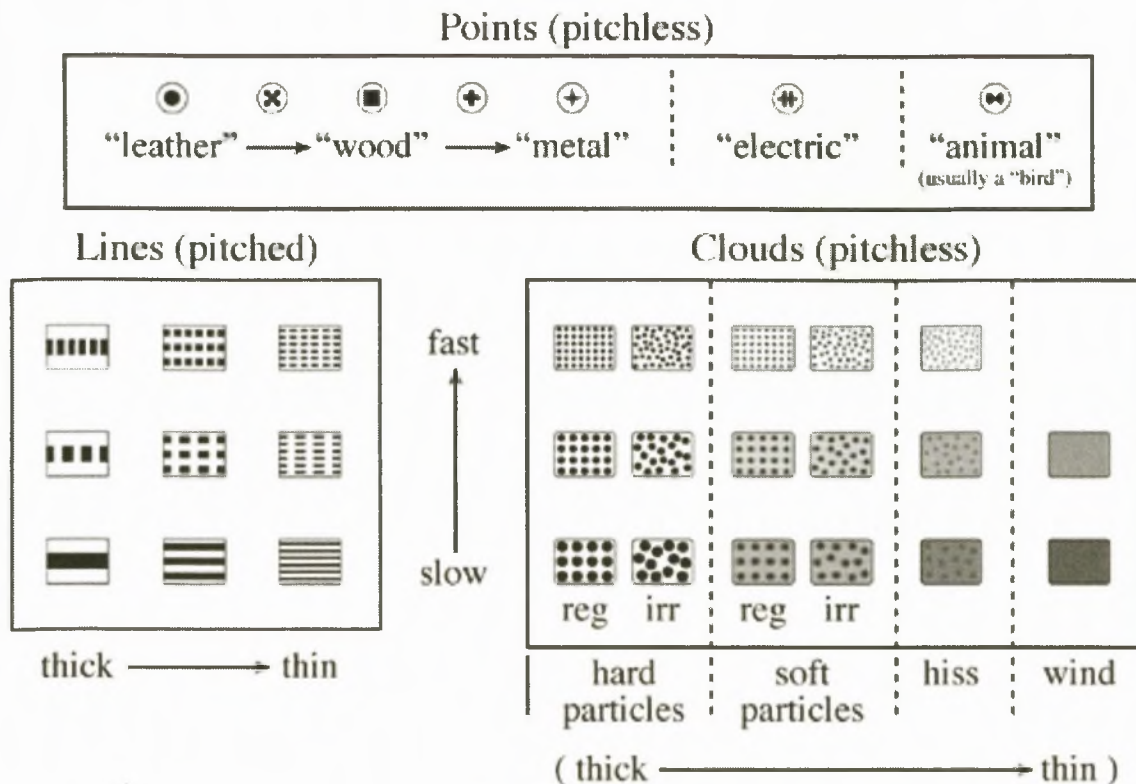


Diagram 5.2

Anders as Ingram se gebruik van die sonogram om die eerste sketse van *Sonal Atoms* te maak, is die filmklankbaanelement, klankeffekte, se gebeurtenisse deur 'n kritiese ouditiewe analise geïdentifiseer. Die geïdentifiseerde gebeurtenisse deur Ingram se onderverdeling verskil dus ook van die gebeurtenisse van toepassing binne hierdie studie as gevolg van die feit dat die klankeffektesimbole binne die grafiese voorstelling van die klankbaan aan die visuele aspek van film gekoppel is.

Die *events* oftewel klankeffekte vir die klankbaantranskripsie word in drie subklasse verdeel, naamlik: klankeffekte van voorwerpe, diere en mense. Die laasgenoemde subklas word verder verdeel in klankeffekte deur die menslike stem, menslike geluide en laastens menslike aksies.

Met die irrelevansie van die kankeffekte se toonhoogte, word Ingram se driedelige klasse-indeling nie hier gebruik nie. Die visuele aspek wat binne die filmgenre aanwesig is, verbind elke klankeffek of *event* se timbreklas aan die spesifieke klankbron. Dus moet elke simbool die klankbron en tydsduur en volumevlakke weergee. Omrede die basiese volumevlakke vanuit die spektrografiese analise afgelei kan word, hoef die simbole nie dié vlakke weer te gee nie. Die tydlyn bied die riglyn waarvolgens elke *event* se toonduurte afgelei kan word. Die spesifieke klankeffek wat op 'n spesifieke tydstip klink, sal op die ooreenstemmende tydstip oor die tydlyn met sy spesifieke simbool as aanvangspunt aangedui word. Die verdere

toonduurte van die klank sal deur 'n horisontale lyn aangedui word en op die bepaalde tydstip wanneer die klank nie meer klink nie, eindig.

Klankeffektesimbole is net aan meer prominente klanke soos dié van die trein en voetstappe toegeken en nie aan die sagter agtergrond-klankeffekte nie. Elke verskillende ruimte waarin die filmstorie afspeel, word met agtergrond-klankeffekte ondersteun om by die filmkyker 'n realiteitsgevoel te skep. Dit sluit in klankeffekte wat uiters sag in die agtergrond van die klankbaanmeng lê en wat byvoorbeeld die realiteit van dag en nag onderskei. Hierdie natuurlike agtergrond word nie opgebreek in kleiner *events* of klankeffekte nie, en word oorsigtelik onderskei deur middel van 'n "X"-simbool op die tydlyn wat ook die verskillende tonele van mekaar onderskei. Op hierdie tydstippe is dit vanselfsprekend dat die omgewingsklank tussen die tonele binne die verskillende storieruimtes sal verskil.

5.2.5. Digitale klank- en seinprosessering

Klank moet in 'n gepaste formaat voorgestel word vir rekenaarprosessering, aangesien rekenars die inligting net in diskrete grepe van binêredata-eenhede kan stoor en/of manipuleer (Moore 1990:27). Dit beteken dat die digitale klankformaat nie die werklike klank stoor en/of manipuleer nie en hierdie tipe klankformaat-voorstellings is ook nie noodwendig grafies van aard nie.

Die Enigma-formaat van die programmatuur, *Finale*, is een voorstelling van 'n tipiese klankformaat. Alhoewel laasgenoemde program binne hierdie projek gebruik word, val die konstruksie van die Enigma-klankformaat buite die bestek van hierdie studie.

Digitale spektrografiese analise maak ook gebruik van 'n tipe digitale klankformaat-voorstelling, maar is wel ook grafies van aard. Rekenaargebaseerde klankvoorstellings is die onderbou van die spektrografiese analise.

Spektrografiese analise

Die meeste klankeffekte se aard, binne enige omgewing, is raserig en bevat nie definieerbare toonhoogte nie (Young 2004:9). Hierdie abstrakte eienskap asook volumevlakke en timbrekenmerke van klankeffekte maak dit moeilik om die klanktipes voldoende met simbole voor te stel. Die spektrografiese analise word juis vir laasgenoemde doeleindes ingespan en in die grafiese voorstelling van die filmklankbaan van *Paljas* ingesluit. Om beter te verstaan wat 'n spektrografiese analise is, word vervolgens 'n kort oorsig daarvoor aan die leser verskaf.

Spektrografiese analise van klank verwys na 'n tipe grafiese voorstelling van 'n klankgolf. Die spektrograaf, die instrument wat die spektrografiese analise uitvoer, kan komplekse klankgolwe¹⁸ as 'n som van eenvoudige sinusgolwe voorstel. Dit is 'n instrument wat 'n inkomende tyddomein-golfvorm na 'n frekwensiedomein-spektrum omskakel.

Die afbreek van 'n komplekse periodiese golf tot in sy spektrumkomponente is teoreties in die vroeë 19de eeu deur Jean Baptiste Joseph Fourier (1768-1830) van Frankryk vasgelê en staan bekend as die Fourier-teorie. Deur die Fourier-teorie in te span, kan enige komplekse golfvorm as 'n reeks eenvoudiger sinusgolwe met sy drie definieerbare kenmerke, naamlik amplitude, frekwensie en fase, voorgestel word. Elke sinusgolfkomponent sluit sy fundamentele toon en harmonieke in. Die eerste akoestiese spektrograaf is gedurende die Tweede Wêreldoorlog in die Bell-telefoonlaboratorium ontwerp en is wyd gebruik in spraakwetenskap en oudiologiese navorsing, voordat dit geleidelik deur digitale seinprosseserende tegnieke oorgeneem is (Safra 2002:567).

Die spektrum wys dus die amplitude of intensiteit as 'n funksie van frekwensie uit. Dit stel ook die drukveranderinge vir die verskillende frekwensiekomponente van 'n komplekse golfvorm voor, terwyl die golfvorm die drukvariasie as 'n funksie van tyd uitwys. Elke spektrum wat deel uitmaak van die spektrodiagram, word bereken deur die Fourier-analise in 'n diskrete domein aan te wend. Dit staan bekend as die *Discrete Fourier Transform (DFT)*¹⁹. Volgens die volgende formule kan een frekwensiekomponent bereken word (Kaiser 1997):

$$X[k] = \sum_{n=0}^{N-1} x[n] e^{-j(2\pi / N)kn}$$

FFT (*Fast Fourier Transform*) word vandag algemeen gebruik en is die vernaamste steun van die subveld digitale seinprossesering (Moore 1990:29).

¹⁸ 'n Komplekse golfvorm kan gedefinieer word as enige klankgolf wat nie 'n sinusgolf is nie (Rumsey 1994).

¹⁹ DFT (*Discrete Fourier Transform*) is die eenvoudige naam wat aan Fourier-transformasie gegee is wanneer dit toegepas word in die digitale eerder as die analoë domein. FFT (*Fast Fourier Transform*) is die vinniger weergawe van DFT, wat gebruik kan word wanneer die hoeveelheid monsters in die sein die kwadraat is. 'n FFT-berekening neem ongeveer $N \cdot \log_2(N)$ operasies, teenoor die N^2 operasies van DFT. Dit wil sê FFT is baie vinniger as DFT (National Instruments 2004).

'n Spektrodiagram kan vandag in sy geheel deur diskrete digitale metodes uitgevoer word. As gevolg van die verskeidenheid van golfvormtipes wat bestaan, word verskillende tipes spektrografiese instrumente gevind. In die geval van akoestiese golfvorms, sit die spektrograaf die klankgolf om in 'n klankspektrum.

Klankspektrografiese analise is 'n basiese metode wat gewoonlik ingespan word vir die studie van die ontleding van die gesproke woord (Lehiste 1997:410). Indien 'n spektrograaf van elke sekonde oor groot genoeg intervalle vertoon word, is dit moontlik om die konsonante en vokale, wat verwant is aan die spesifieke dialoog, uit die spektrografiese analise af te lei. Die spektrografiese analise wat binne die grafiese voorstelling van die filmklankbaan ingesluit word se sekonde-intervalle is egter te klein. Aangesien die dialoog reeds deur 'n kritiese analitiese luistermetode en met die draaiboek as hulpmiddel geïdentifiseer is, is die spektrografiese metode omslagtig en onvanpas. Die spektrografiese analise is vir ander reedsbespreekte doeleindes in die grafiese voorstelling ingevoeg.

'n Spektrografiese analise kan twee- of driedimensioneel aangebied word, maar vir hierdie tesis is tweedimensioneel voldoende. Filmklank wat oor tyd verander, kan effektief deur die spektrografiese Fourier-spektrum oor tyd beskryf word; frekwensies van komplekse klankgolwe word hierin oor 'n tydlyn neergestig met intenser frekwensiekomponente wat deur donkerder punte op 'n tweedimensionele grafika uitgewys word. Hieruit kan intensiteitsvlakke (m.a.w. volumevlakke), verskillende klanktimbres en klankdigtheidsvlakke afgelei word. Die spektrografiese analise maak nie die isolering van verskillende klankvoorwerpe moontlik nie, maar die transkripsie vul die laasgenoemde leemte.

5.2.6. Programmatuur

Volgens Selfridge-Field (1997:34) is dit eers met die ontwikkeling van rekenaargeheue en prosesseringspoed dat dit moontlik geword het om groot hoeveelhede musiek en klank te analiseer. Rekenaartegnologie het reeds so uitgebrei dat daar vandag verskeie rekenaarprogramme bestaan om grafiese analise te vergemaklik. Rekenaarprogrammatuur vir musiekteorie en -analise kan in breë trekke in twee aktiwiteitsvelde verdeel word: die analise van genoteerde musiek en die analise van musikale uitvoerpraktyk. Die eersgenoemde aktiwiteitsveld kan verwys na simboolgebaseerde programme soos Finale en Sebelius. Die tweede verwys na programme wat ruimte-tyd-voorstellings skep, byvoorbeeld ProTools (Ingram 2002).

Om 'n klankbaantranskripsie vir hierdie studie deur moderne rekenaartegnologie voor te stel, is 'n basiese program met die volgende eienskappe nodig: die transkripsie moet grafies oor 'n tydlyn voorgestel kan word; grafiese formate soos jpeg-lêers moet ingetrek kan word (d.w.s. grafiese simbole en 'n klankgolfvoorstelling oftewel spektrodiagram wat deur *Adobe Photoshop* voorberei is); voorwerpe moet met die vrye hand gekonstrueer, gekleur en op die oppervlakte rondgeskuif kan word; en die samestelling van 'n persoonlike biblioteek van verskeie benodigde simbole of voorwerpe moet opgestel kan word. Omdat Macromedia se *Flash* voldoen aan hierdie vereistes, is daar besluit om hierdie multimedia-program te gebruik.

Musieknotasie is met die ontwikkeling van tegnologie op verskeie maniere in 'n rekenaartaal omgesit om bladmusiek oftewel 'n partituur deur middel van 'n rekenaar voor te stel en uit te druk. Op die oomblik bestaan daar nog nie 'n standaard-, algemeen aanvaarde musieknotasieformaat wat interaktief met multimedia integreer nie. Die algemeenste twee formate vir die voorstelling van musiek is *Enigma* van *Finale* en *Sibelius* (Nesi 2004). As gevolg van die feit dat nie al die filmmusiekpartiture beskikbaar was nie, is sekere musiektemas getranskribeer en deur middel van die program *Finale* voorgestel.

Volgens Curtis Roads (1996:708-709) laat 'n *editor* of redigeringsprogram 'n persoon toe om 'n teks, beeld of klank te skep of te wysig. 'n Belangrike onderskeid kan getref word tussen reëls-gebaseerde versus grafies-gebaseerde redigeringsprogramme. Reëls-gebaseerde redigeringsprogramme verstaan sekere van die reëls van musieknotasie en bly op hoogte van die toonhoogte en lengte van die note; dit speel dus 'n bewustelike rol in die proses van musikale interaksie. Grafies-gebaseerde *editors* hanteer musieknotasie as 'n versameling musieksimbole wat deur die gebruiker gerangskik word en vervul 'n passiewe rol in die kommunisering van musiekinligting. *Finale* is 'n voorbeeld van 'n reëls-gebaseerde- terwyl *Flash* 'n voorbeeld van 'n grafies-gebaseerde redigeringsprogram is.

Die spektrografiese analise is geskep deur die program *Wavesurfer 1.8.1* van Kare Sjölander en Jonas Beskow. Omrede die program nie die funksie gehad het om die spektrografiese analise van elke minuut van die filmklankbaan in 'n grafiese formaat soos jpeg te stoor nie, is die Print Screen funksie gebruik. Elke minuut is ingetrek in *Adobe Photoshop* en net die nodige grafika ooreenstemmend oor die tydlyn van die filmklankbaan in *Flash* ingetrek.

5.3. Analise

Analise word binne hierdie studie gebruik omrede dit 'n studiemetode is waarin die onderwerp – in dié geval filmklank – in plaas van eksterne faktore as beginpunt vir die studie geneem word. Die klankbaananalise sluit die interpretasie van groter strukture, sekwense van seksies (soos klankeffekte en musiek) en relatief eenvoudiger substrukture/-elemente soos volume, toonhoogte en timbre wat meer dekoratief van aard is in. Die verwantskappe tussen die voorgestelde strukture en elemente kan uit die grafiese voorstelling van die klankbaan deur 'n analitiese proses geïdentifiseer word (Bent & Pople 2004). Die analiese proses voorsien ook dat die klankbaanstrukture selfstandig, as deel van die film en/of as deel van 'n groep films ondersoek kan word. Binne hierdie studie is dit egter beperk tot een film.

Die algemene dryfveer vir 'n analiese proses is empiries van aard; met ander woorde om die onderwerp self (d.w.s. die klankbaan) sonder die verwysing na eksterne elemente te ondersoek. Die ondersoek begin dus met die onderwerp. As gevolg van die aard van klank wat nie tasbaar of meetbaar soos 'n vloeistof of vaste stof is nie, veroorsaak klank, as analitiese onderwerp, 'n probleem. Watter aspek van klank word geanaliseer? Dit is dus belangrik om die aspekte te bepaal; is die aspek die klankbaanpartituur, die klankbeeld wat die partituur projekteer, die interpreterende uitvoering, of die luisteraar se tydelike ervaring van 'n uitvoering? Nie een van die genoemde analitiese kategorieë is meer korrek as die ander nie en in die geval van hierdie studie word die klankbaanelemente deur middel van die grafiese voorstelling daarvan geanaliseer.

Meeste musiek-analisetipes word die gebruik van verskillende metodes onderskei. Die verskillende metodes kan in breë kategorieë gegroepeer word. 'n Algemene verdeling word gevind tussen “stylistiese analise” en “analise van 'n individuele werk”. Die analiese metode wat in hoofstuk 6 aangewend word, sluit aan by die laasgenoemde kategorie.

Meyer en Dahlhaus se “vormanalise” verwys na die vorm van die werk in terme van verskillende of ooreenkomstige funksies en die verhoudinge tussen die onderskeie afdelings. Hierdie kategorie is nie regied of eksklusief nie. Dit maak gebruik van vormanalise wat by die basiese vormbou-prosesse naamlik herhaling, kontras en variasie, begin. Dit kan verder twee basiese uitbreidingsprosesse identifiseer: die opeenvolging van vormeenhede en die ontwikkeling, waarvan die eersgenoemde argitektonies van aard is en staatmaak op verhouding/eweredigheid en simmetrie, en laasgenoemde staatmaak op kontinuïteit en ontwikkeling (Bent & Pople 2004).

As basis van hoofstuk 6 word vormanalise eerstens aangewend om die onderskeie klankbaanelemente asook hulle wisselwerking met mekaar te ondersoek en tweedens om deur die spektrografiese analises die volumevlakke te ondersoek. Hierdie analise ondersoek dus die klankbaan op die neutrale vlak van die voorwerp (Cumming 2001:67).

Die kompositoriese, teoretiese aard en rol van die klankbaan sal beoordeel word op grond van die filmklankteoretiese bespreking in hoofstuk 4; dit wil sê die identifisering van die vorm en wyse waarop die drie klankbaanelemente (dialoog, klankeffekte en musiek) gesinchroniseer of ge-asinchroniseer is, soos blyk uit die grafiese voorstelling van die klankbaan. Die aard en inhoud van die storielyn met die dialoog as een draer van die storielyn word in ag geneem. Die tesis ondersoek egter nie die sielkundige effek wat die klankbaanelemente op die filmkyker het nie.

HOOFSTUK 6: GEVOLGTREKKINGS

Hierdie hoofstuk bevat afleidings wat deur die analitiese proses (soos in afdeling 5.3 verduidelik) vanaf die grafiese voorstelling van die filmklankbaan, *Paljas*, gemaak is. Afleidings word gemaak ten opsigte van die bespreekte filmklankteorieë en saamgevat in 'n algemene bespreking ten opsigte van beeld en klank asook filmklank soos bespreek in hoofstuk 4. Die afleidings wat meer spesifiek gerig is op die drie klankbaanelemente word bespreek onder die drie subafdelings, dialoog, klankeffekte en musiek, wat onder die afdeling, klankbaanelemente val. Om die hoofstukindeling van die DVD, *Paljas*, met dié van hierdie navorsingsprojek te skei verskyn eersgenoemde hoofstukke in skuinsdruk.

Drie kompakskywe, met die filmklankbaan, wat in tien hoofstukke verdeel is, vergesel hierdie tesis. *Flashmovies* van elke hoofstuk se grafiese voorstelling met 'n gesinchroniseerde klankbaan word ook op die kompakskywe gevind. Die *flashmovie*-leërs kan gespeel word deur *Macromedia* se *flashplayer*.

Aangesien die storielyn as inherente deel van die film ook 'n rol speel in die afleidings wat gemaak word, word 'n kort sinopsis gegee om dit in konteks te plaas.

6.1. Sinopsis

Die McDonald-gesin bly op Toorwater, 'n klein stasie in die middel van die Karoo. Hulle is arm. Hendrik McDonald is die stasiemeester, is getroud met Katrina en het twee kinders, Emma en Willem. Willem is nege jaar oud en is al stom vir twee jaar. Die rede hiervoor is 'n misterie. Nollie kuier baie gereeld by die familie en sleep vlerk by Emma, wat niks van hom wil weet nie en gedurig vir hom weghol. Hendrik probeer egter konstant om Nollie aan Emma af te smeer en dit skep wrywing in die huis. Hendrik en Katrina is vervreemd van mekaar en daar is nie baie kommunikasie tussen dié twee nie. Frans, wat 'n ogie het op Katrina, kom gedurig by die huis aan en bring vir hulle goed van die dorp af.

Die storie begin verander op die dag wat 'n sirkustrein, vol sirkusdiere, van nêrens af op Toorwater se stasie beland. Hierdie trein word vergesel deur 'n sirkuskombi met die hele sirkusspan. 'n Sirkusatmosfeer word geskep met hulle instrumente, akrobate en sirkusdiere. Hendrik en die gesin is in oproer oor die onverwagte aankoms van die sirkus. Nadat die sirkustrein en -span die perseel verlaat het, bly Manuel, die *Paljas* of nar, sonder die medewete

van die McDonald-gesin agter en bly in die verlate skuur op dieselfde plot as hulle. Manuel word in die geheim Willem se speelmaat.

Willem begin uit die bloute by die huis toertjies doen en prente teken wat hy by Manuel leer. Die gesin is in verwondering en begin dink Willem is met die helm gebore. Intussen begin Willem sekere geluide, wat hy by Manuel hoor, namaak.

Nadat Katrina en Hendrik een dag erg baklei het, bly Willem weg van die huis af terwyl hy by Manuel skuil. Almal soek hom en vind hom nêrens nie. Hendrik bel die polisie op die dorp. Nadat Willem die volgende oggend vroeg terugkeer huis toe, en Emma hom op die stoep vind, daag die polisie steeds op. Saam met Hendrik besoek hulle die verlate skuur en vind die tekeninge op die muur en al “Willem” se toergoed. Die polisie se verklaring aan die dorp is dat Willem met die duiwel besete is. Intussen begin Willem weer praat. Skinderstories op die dorp lei daartoe dat die dominee die gesin besoek. Willem hoor die dominee se gesprek en gaan vertel dit oor aan Manuel. Manuel besluit om die kerk die daaropvolgende Sondag te gaan besoek met ’n getekende gesig en sy narpak aan.

Manuel se verskyning by die kerk ontlok ’n hewige reaksie. Hy moet vlug terwyl die hele dorp hom met gewere in die hand agtervolg. Die mans betree die plot van die McDonald-gesin en spanning word geskep deurdat Manuel en Willem albei dieselfde narpakke aan het. Op die ou end word Manuel geskiet en dié karakter word vir die eerste keer ook aan die McDonald-gesin ontbloot. Na hierdie gebeurtenis is die hele dorp steeds teen die gesin en word hulle verwerp.

Die hele McDonald-gesin saam met Nollie is op pad na die Volstruisdans. Met hulle aankoms word hulle met kos gegooi en van die dans af weggejaag. Die gesin keer terug na hulle huis en kommunikeer vir die eerste keer openhartig met mekaar. Van die dorpsmense wat ook by die dans was, kom by die McDonalds se plot aan en vra om verskoning vir almal se gedrag. Hendrik nooi die mense in en die partytjie word verder net daar gehou. Die einde.

6.2. Algemene afleidings

In hierdie afdeling word voorbeelde uit *Paljas* geheg aan die onderskeie riglyne en teorieë wat in hoofstuk 4 bespreek is. Daar word deurgaans na die lys van tonele in bylae B verwys.

6.2.1. Beeld en klank

Arnheim (1983:180) meen dat een kunsvorm die hooffokus binne 'n gekombineerde kunsvorm moet wees. Die dominante kunsvorm ontwikkel 'n ryk fundamentele struktuur vir die oordrag van die storielyn en word op 'n eenvoudiger wyse deur 'n sekondêre medium ondersteun. Behalwe dat die dominante kunsvorm in wese moet help met die oordrag van die storielyn, gee Arnheim nie ander riglyne waarvolgens die dominante kunsvorm binne 'n film en/of toneel bepaal kan word nie. Die navorser het besluit om die kwantitatiewe sowel as die tipe betrokkenheid van die betrokke kunsvorme in ag te neem om te bepaal watter kunsvorm in elke toneel dominant is.

Inligting in die kolom “dominansie” in die lys van tonele (sien bylae B) toon dat die beeldmateriaal in 95 tonele dominant is teenoor 32 tonele waarin die dialoog dominant is. Klankeffekte en musiek is onderskeidelik net in een toneel elk dominant. Uit hierdie inligting kan afgelei word dat die storie van *Paljas* hoofsaaklik visueel aan die filmkyker oorgedra word. Die beeld as kunsvorm is dus in die algemeen dominant. As die storielyn in gedagte gehou word, is dit nie vreemd dat die beeldmateriaal in hierdie film dominansie geniet nie. Die feit dat Willem stom is, dra op 'n natuurlike wyse by dat die dialoog ondergeskik aan die visuele materiaal gestel kan word. Alhoewel die beeldmateriaal hoofsaaklik dominant is, is daar wel tonele in die film waarin die fokus op die klank val. Voorbeelde van laasgenoemde tonele word later bespreek.

Filmtonele waarin die visuele materiaal die storielyn vertel, sluit in waar Manuel en Willem as maats in die veld “speel”, tonele waarin tydsverloop plaasvind soos in toneel 81 tot 94 en 107 tot 118, en die Volstruisdans-toneel. Meeste van hierdie tonele bevat weinig of geen dialoog en word met musiek ondersteun.

Willem en Manuel se “speel”-toneel is vanselfsprekend visueel dominant aangesien Manuel as mimiek-karakter Willem se stomheid “naboots” en dus visueel kommunikeer. Manuel kan amper beskou word as Willem se denkbeeldige speelmaat. 'n Ander natuurlike inherente element van die storielyn, die gebrek aan kommunikasie tussen die gesinslede, ondersteun ook die visuele as dominante kunsmiddele binne die film.

In die Volstruisdans-toneel word weinig dialoog gebruik; net die stemme in die agtergrond is hoorbaar. Hierdie toneel word visueel aan die filmkyker oorgedra en ondersteun met die natuurlike klankeffekte van die partytjie (m.a.w. stemme en partytjiemusiek) wat verander

namate die bakleiery uitbreek. Hier speel die klankeffekte en partytjiemusiek 'n groter ondersteunende rol in die gebeure as in die tonele wat hierbo bespreek is.

Tonele waarin die dialoog as kunsmedium dominant is, kom voor in meer intense tonele soos wanneer Hendrik en Katrien oor kwessies praat wat jare lank begrawe was (bv. toneel 64); die spreekkamertoneel in *hoofstuk 4* waarin Hendrik vir Oudokter gaan spreek en die dialoog as dominante kunsvorm deur die beeldmateriaal van dié twee se gesigsuitdrukkings ondersteun word; en die huisbesoek-toneel. Die dominee en Katrina en Hendrik se dialoog in die huisbesoek-toneel speel 'n groot rol in die intrige. Dit is juis as gevolg van hierdie gesprek wat Willem afgeluister het dat Manuel daarvan te hore kom en wat daartoe lei dat Manuel geskiet word. Hier dra die dialoog die storielyn en is dominant oor die visuele beeldmateriaal wat dit vergesel.

Hoofstuk 5 begin met toneel 56 waarin die dialoog dominant is. Dit is 'n toneel waarin Katrina en Hendrik in 'n argument betrokke is. Willem hoor die woordewisseling tussen dié twee en die gevolg daarvan is dat Willem nie die aand huis toe gaan nie, maar eerder by Manuel gaan skuil. Dit op sigself het weer ander gevolge wat die storielyn verder bepaal. Net die aaneenlopende beeldmateriaal, baie min klankeffekte en geen musiek ondersteun hierdie dialoog-dominante toneel.

Algemene bevindings kan as volg saamgevat word. Die visuele materiaal in die film, *Paljas*, is dominant, terwyl die dialoog in sommige tonele dominant aangewend word vir die ontknoping en dramatiese ondersteuning van die intrige. Algemene afleidings wat gemaak word, is dat die beeldmateriaal dominansie geniet in tonele wanneer Manuel en Willem saam is, en die dialoog in tonele waarin ernstige gesprekke voorkom.

Verskillende kunsvorme word in een groter kunswerk op primêre of sekondêre vlak verbind. Die samesmelting van onderskeie kunsvorme op primêre vlak word byvoorbeeld gevind in die toneel waar Manuel en Willem musiek “speel” op die twee konsertinas in die veld. In hierdie toneel word die beeldmateriaal as kunsvorm met musiekbegeleiding as kunsvorm verbind, aangesien die konsertinas ook in die musiekbegeleiding aanwesig is. Die konsertinas is werklike klank wat met die beeldmateriaal gesinchroniseer is. Daar vind dus 'n direkte verbinding op 'n primêre vlak tussen die twee kunsvorme plaas.

'n Voorbeeld van 'n verbinding op sekondêre vlak kom voor in toneel 105 waarin Manuel geskiet word. Manuel en Willem hardloop oor die treinspoor na mekaar terwyl die dorpsmanne hulle gewere op Manuel mik. Die musiek ondersteun die dramatiese opbou van die intrige se hoogtepunt. Dit is ge-asinchroniseerde verklarende musiek wat parallel spanning opbou; dit sluit Manuel se stem en ritmiese melodiese motiewe in. Geen konkrete voorwerpe word op primêre vlak verbind. Die dramatiese spanningselemente wat onderskeidelik in die visuele aksie sowel as die musiek voorkom, verbind die twee kunsvorme op sekondêre vlak.

Nog 'n voorbeeld waarin klankeffekte en die beeldmateriaal op sekondêre vlak verbind word, is teenwoordig in die "ontvlugting"-toneel (nr. 42) waarin Katrien haar verbeel sy sit in die sirkustrein. Hier word die ge-asinchroniseerde verklarende klankeffekte, wat sugtende "uitasems" insluit, nie direk aan die beeldmateriaal gekoppel nie, maar weerspieël indirek Katrina se innerlike gemoedstoestand. Hierdie voorbeeld is meer abstrak en 'n verbinding van kunsvorme op sekondêre vlak vind plaas.

Die film bevat geen visuele gaping nie (met ander woorde geen interval sonder visuele inhoud op die skerm is aanwesig nie); elke dialoofrase, ook in die dialoog-dominante tonele, word deurgaans met beeldmateriaal begelei. Dus kan daar aanvaar word dat hierdie film met die geslote kontinue beeldmateriaal aan een van Arnheim (1983:170-171) se riglyne vir 'n suksesvolle film voldoen. Hieruit volg dat die film ook in Arnheim se tweede riglyn slaag; dat dialoog nie 'n visuele leemte kan vul nie. So behou die beeldmateriaal 'n hoë ekspressiwiteitsvlak as visuele kunsvorm.

Addisionele inligting wat nie deur die dialoog weergegee kan word nie, word dikwels deur die visuele materiaal aan die filmkyker oorgedra. In toneel 7 tot 10 in *hoofstuk 1* impliseer die fronsagtige gesigsuitdrukings van Hendrik dat Willem nie normaal is nie. Willem se stomheid word vir die eerste keer ontbloot waar Hendrik in dialoofrase 9 tot 11 vir Willem probeer oorreed om vir hom totsiens te sê. Willem skud sy kop visueel as antwoord op Hendrik se versoek en die filmkyker beseft Willem praat nie.

In *hoofstuk 1*, toneel 10 vanaf die tydstip 05:06, word die boodskap visueel deur Hendrik se gesigsuitdrukking aan die filmkyker oorgedra dat Hendrik nie tevrede is met Frans wat met sy bakkie by die McDonalds se huis aankom nie. Net so insinueer die kyke tussen Hendrik en Katrina in *hoofstuk 1*, toneel 15 dat daar disharmonie tussen hulle bestaan.

Willem gaan vra vir Katrien in toneel 16 om vir Hendrik en Nollie koffie te maak. Aangesien Willem stom is, gebruik hy gebaretaal om die boodskap aan Katrien oor te dra. Net so word inligting deur die beeldmateriaal in toneel 36 aan die filmkyker deurgegee wanneer Willem Manuel se vraag antwoord deur sy naam op die muur te skryf.

'n Toneel waarin die storie visueel sonder die gebruik van klankeffekte en dialoog, en net met musiekbegeleiding vertel word, kom voor in *hoofstuk 6*, toneel 66; hier word die storie vertel dat Hendrik se motor weereens gebreek het op pad na die polisiestasie en/of terug.

Voorbeelde waarin die dialoog iets sê wat nie deur die visuele aksie oorgedra word nie, word hoofsaaklik gevind in tonele waarin die dialoog dominant is; byvoorbeeld in toneel 18 waarin Emma en Katrien gesels, of een van die laaste tonele waarin die huisgesin met mekaar 'n ernstige gesprek voer, asook die huisbesoek-toneel. In die laasgenoemde toneel in *hoofstuk 8* het dialoogfrase 12 (92:00 tot 95:19) veral 'n groot invloed op die verdere verloop van die storielyn. Die frase is ge-asinchroniseer en verwys kontrapuntal na die beeldmateriaal waarin Willem buite die venster afluister. Indien die laasgenoemde toneel in die film sou ontbreek, sou die storielyn anders verloop het. Die dialoog vervul dus 'n prominente funksie binne hierdie toneel.

Een toneel waarin die musiek die storielyn dra, kom in die film voor. Dit is toneel 78 waarin die klavier die eerste keer na 'n baie lang periode in die McDonalds se huis gespeel word. Hierin word 'n emosionele gemoedstoestand in die karakters van die McDonald-gesin geskep en 'n positiewe ontwikkeling in die verhoudinge binne die McDonald-gesin word ondersteun.

Soos beskryf in die filmklankteorieë in hoofstuk 4, bestaan daar 'n hiërargie waarin verskillende kunsvorme binne een kunswerk aangewend word. Hier volg drie tipiese hiërargiese volgordes van die klankbaanelemente binne geselekteerde tonele:

- (i) Voorbeeld 1: In toneel 66 wat aan die filmkyker die inligting weergee dat Hendrik se motor weer gebreek het, is die beeldmateriaal dominant en die musiek ondersteunend.
- (ii) Voorbeeld 2: In die huisbesoek-toneel (nr.95) is die dialoog dominant en die beeldmateriaal ondersteunend.
- (iii) Voorbeeld 3: In toneel 78, waarin Emma vir die eerste keer weer klavier speel, is die musiek dominant en die beeldmateriaal ondersteunend.

6.2.2. Filmklank

Eienskappe van filmklank

Klank skep 'n spesifieke akoestiese ruimte en atmosfeer in 'n toneel of filmskoot aangesien die akoestiese ruimte binne verskillende storieruimtes verskil; 'n spesifieke klank teenwoordig in 'n kerksaal sal 'n ander klankkwaliteit aanneem indien dieselfde klank in 'n oop ruimte buitekant die kerksaal waargeneem sou word. Aangesien hierdie verskillende akoestiese ruimtes altyd in die werklikheid teenwoordig is, sal dit noodsaaklik wees om dit by 'n filmklankbaan in te sluit indien daar 'n gevoel van realiteit geskep moet word. In intervalle van stilte word die akoestiese agtergrond duidelik gehoor; byvoorbeeld in toneel 2.

'n Voorbeeld van 'n toneel waarin die akoestiese ruimte getrou is aan die sogenaamde werklikheid is in toneel 40 wat in die McDonalds se huis afspeel. Die klankeffekte en musiek van die sirkusmense wat buite die gesin se huis kuier, word duidelik in die agtergrond gehoor. Alhoewel die sirkusmense nie in die spesifieke toneel sigbaar is nie, is hulle steeds op 'n laer volumevlak in die agtergrond van die klankbaan teenwoordig. Dit skep 'n getroue weergawe van die klank soos dit in die werklikheid sou klink. Die filmkyker is dus bewus van die sirkus se teenwoordigheid buite die McDonalds se huis.

Filmklank kan kontinuïteit in 'n film behou. Dit kan deur die spesifieke tipe aanwending van die klankbaanelemente in die filmklankbaan behou word. Een voorbeeld word gevind deur die herhalende verskyning van die trein-klankeffek sonder die vertoning van die klankbron (bv. in toneel 128). Kontinuïteit word dus deur die dikwelse aanwending van die ge-asinchroniseerde trein-klankeffek in tonele wat naby die stasie afspeel, bewerkstellig. Laasgenoemde verskynsel dra ook by tot die skep van die akoestiese omgewing binne hierdie betrokke tonele.

Aangesien die klankbaan van die film in 'n stereoformaat is, kan die klanke vanuit hulle onderskeie rigtings bepaal word. Hierdie eienskap van die klankbaan word egter as gevolg van praktiese redes nie in die grafiese voorstelling uitgebeeld nie. Slegs mono mp3-lêers is in *Flash* ingetrek as gevolg van 'n tekort aan rekenaargeheue vir die gebruik van stereo wav-lêers.

Balázs (1970:214-215) se stelling dat elke klank 'n ruimtelike karakter bevat, word duidelik uitgebeeld in die oorgang tussen die twee tonele waarin Manuel met Willem se fiets kerk toe ry en die daaropvolgende toneel binne die kerk. Tydens die eersgenoemde toneel klink die ruimtelike karakter van die ge-asinchroniseerde stem van die dominee asof dit van ver af kom; die volumevlak is laag en die stemkwaliteit dun. In die daaropvolgende toneel neem die

dominee se stem onmiddellik die ruimtelike karakter van die kerk se akoestiek aan. Aangesien die filmskote die binnekant van die kerk insluit en die plasing van die dominee nader aan die filmkyker is as in die vorige filmskoot, is die volumevlak van sy stem ook hoër.

As gevolg van die feit dat 'n klank se klankbron nie altyd onmiddellik aan die filmkyker bekend is nie, word dit soms aangewend as 'n tegniek wat by die filmkyker 'n verwagting, spanning of misterie skep. Hierdie tegniek word in 'n paar gevalle in *Paljas* aangewend. Uit die grafiese voorstelling kan afgelei word dat hierdie tegniek direk afhanklik is van die spesifieke sinchronisasetegniek; naamlik ge-asinchroniseerde werklike klank. Hierdie tegniek word verder bespreek onder die subafdeling sinchronisasiemetodes onder afdeling 6.3.1.

Dramaturgiese rol van filmklank

'n Dieper en organiese rol van klank binne die film word verkry wanneer klank die atmosfeer gedurende die vloeï van 'n spesifieke aksie bepaal en/of beïnvloed. 'n Goeie voorbeeld hiervan word gevind in toneel 124 waarin die McDonald-gesin by die Volstruisdans aankom. Die klanke, stemme en partytjiemusiek se klankkwaliteit word gemanipuleer sodat die gebeure beklemtoon kan word om sodoende 'n emosionele effek te skep.

Nog 'n voorbeeld is die gebruik van die klavier as 'n groot, harde klankeffek aan die einde van toneel 103 waar Emma deur Thys in die huis gekonfronteer word. Die klavier word hier gebruik om by te dra tot 'n spannende atmosfeer ter voorbereiding van die toneel wat volg.

Die skree van klein Willem in toneel 69 waarin die polisie by die McDonalds se huis opdaag, skep dubbelsinnigheid. Hierdie dubbelsinnigheid word geskep as gevolg van die verskillende interpretasies van Willem se geskreeu. Uit Willem en die filmkyker se perspektief skree hy omdat hy bang is dat die polisie vir Manuel in die skuur gaan vang. Aan die ander kant dink die polisie Willem is van die duivel besete. Hierdie dubbelsinnigheid skep ook spanning by die filmkyker.

Daar kan dus gesê word dat die algemeenste dramaturgiese rol van filmklank in *Paljas* bydra om emosionele effekte en/of spanning te skep.

6.3. Klankbaanelemente

In hierdie afdeling word voorbeelde uit *Paljas* bespreek en die onderskeidelike funksies wat elke klankbaanelement in die klankbaan van *Paljas* vervul, word puntsgewys saamgevat.

6.3.1. Dialoog

Dialoog word hoofsaaklik aangewend om eksterne aksies weer te gee. Geen interne gedagtes word deur direkte dialoog in *Paljas* weergegee nie. Daar is dus geen verklarende dialoog in die bestudeerde klankbaan aanwesig nie, aangesien die dialoog se klankbronne binne die storiëruimte teenwoordig is. 'n Verteller is ook nie in hierdie klankbaan teenwoordig nie.

Soos bespreek in afdeling 4.4.3, is die dialoog afhanklik van die visuele aksie (Balázs1970:204-205). Hierdie afhanklikheid van die verstaanbaarheid van die dialoog is veral sigbaar in tonele waarin die dialoog kontrapuntaal teenoor die beeldmateriaal staan. In hierdie tonele kan die dialoog verkeerd verstaan word of sekere belangrike aspekte kan uitgelaat word as die beeldmateriaal afwesig is. 'n Voorbeeld van hierdie afhanklikheid word gevind in toneel 79, dialoogfrase 142 tot 160 waarin die dorpsmanne met mekaar praat; asook die huisbesoek-toneel.

Die kwalitatiewe gebruik van dialoog is in die volgende voorbeelde duidelik sigbaar. In toneel 98 wek die dominee se verheffing in stem en volumevlak binne die kerk nie 'n liefdevolle emosie by die filmkyker nie. Indien die dominee dieselfde woorde met 'n liefdevolle toon gespreek het, sou die filmkyker nie die woorde so kru ervaar het nie, maar dit sou terselfertyd die impak verloor het. Die kwalitatiewe aanwending van sy stem ondersteun juis die dialoog se betekenis in hierdie toneel. 'n Ander goeie voorbeeld is in toneel 14 (dialoogfrase 55 en 56) waarin Katrina en Hendrik sarkasties is met mekaar. Die sarkasme lê in die kwaliteit van die stem. Indien dieselfde woorde in 'n normale stemtoon geuit is, sou die woorde nie 'n sarkastiese betekenis aangeneem het nie.

Die kwantitatiewe aanwending van dialoog help met die karakteruitbeelding van die onderskeie storiëkarakters. Hendrik is 'n karakter wat baie praat; dus is sy dialoog gelaai met woorde. Katrien is stil, teruggetrokke en ongelukkig en sê nie veel nie. Oor die algemeen praat Manuel nie baie nie, aangesien hy 'n nar is en mimiek en reflekteer in 'n mate Willem se stom karakter. Die tegniek waarin die dialoog in so 'n mate oormatig gebruik word sodat die filmkyker sy ouditiewe bewustheid verloor en net die visuele aksie begin inneem, word nie in hierdie film aangetref nie.

Die platteland as storiëruimte leen hom tot 'n natuurlike aanbieding van die dialoog; dit wil sê eenvoudige alledaagse taal. Die dramatiese gesprekke kan deur middel van hierdie aanwending maklik en aandagtig deur die filmkyker gevolg word. 'n Mens sou kon sê dat die

dialogo suksesvol binne *Paljas* geïntegreer is; dit is ekonomies aangewend en is in balans met die visuele element van die film.

In die filmklankteoretiese bespreking in hoofstuk 4 word die stelling gemaak dat dialoog geslote moet wees. Dit verwys na die feit dat die dialoog nie net sporadies by die beeldmateriaal gevoeg kan word nie. Daar is gevind dat die dialoog in *Paljas* selfstandig en geslote is, en alhoewel dit in sommige tonele ontbreek, veroorsaak dit geen ongemaklikheid nie en kan dit artisties gestaaf word. In sodanige tonele word die storie visueel aan die filmkyker oorgedra en geen filmskote met sprekende karakters sonder die begeleidende dialoog kom voor nie. In die *montage*-toneel waarin Manuel en Willem “speel”, Katrina Willem se narpak maak en Hendrik die windpomp regmaak, kan die afwesigheid van die dialoog artisties gestaaf word. Die afwesigheid daarvan versterk die atmosfeer van Willem en Manuel se “speel”-wêreld en ondersteun ’n tydsverloop binne die storielyn. Die afwesigheid van dialoog in tonele van Manuel en Willem oor die algemeen sluit aan by die feit dat Willem stom is; die storie word op ’n soortgelyke wyse waarop Willem sy wêreld visueel ervaar, aan die filmkyker vertel. Dit is asof die filmkyker hierdie “speel”-tonele deur Willem se oë aanskou. In hierdie tonele speel die musiek die sekondêre rol en ondersteun dit die visuele aksie.

Die verskil tussen ’n klank as dialoog en ’n klank as klankeffek is in sommige gevalle moeilik onderskeibaar. ’n Voorbeeld hiervan word gevind in die toneel waarin Manuel en/of Willem ’n hoender-klankeffek met die stem naboots. In hierdie tesis word so ’n tipe klank onder die kategorie klankeffekte geplaas.

Daar is voorbeelde waarin stilte as handeling binne die dialoogbaan voorkom om intensionele, dramatiese ekspressiewe effekte te skep. Die stilte wat in toneel 72 tussen 76:12 en 76:31 voorkom, rig die filmkyker se fokus op Hendrik se gesigsuitdrukking. Ook in die toneel binne hoofstuk 10 kom ’n stilte voor in die dialoog vanaf 127:31 tot 127:39. Laasgenoemde stilte beklemtoon Katrina sowel as Hendrik se gesigsuitdrukkings. In toneel 64 sit Hendrik en Katrina aan tafel. Die uiters sagte klankeffekte van die storieruimte en die klok wat saggies in die agtergrond slaan, ondersteun ’n stilte tot en met die tydstep 61:26. Hierdie stilte word gebreek deur Katrina wat die eerste woorde spreek. Die stilte skep hier ’n spannende afwagting by die filmkyker. Die filmkyker voel die spanning saam met Hendrik en Katrina aan tafel.

Sinchronisasiemetodes

Uit die grafiese voorstelling kan afgelei word dat daar hoofsaaklik van gesinchroniseerde parallelle werklike dialoog gebruik gemaak word in die tonele waarin die beeldmateriaal sowel as die dialoog dominant is.

Kracauer meen (soos verduidelik in afdeling 4.4.5) dat met die beeld as die dominante element binne film is die hoofbron van kommunikasie die visuele aksie en nie die dialoog nie. Die dialoog is net 'n verdubbeling wat dieselfde boodskap as die visuele weergee. Die visuele element is binne hierdie tonele so sterk dat die filmkyker net byvoorbeeld uit die gesigsuitdrukking die hele storie kan verstaan. Die dialoog binne hierdie kategorie se hoof funksie is om die realistiese effek van die filmtonele te vergroot.

Uit die bespreking in hoofstuk 4 is genoem dat in tonele waarin die dialoog dominant is, die beeldmateriaal parallel loop met die dialoog en geen addisionele inligting byvoeg nie. Kracauer meen dat in laasgenoemde tonele die beeld tot sinnelose illustrasies gedegradêr word.

Die navorser het bevind dat die beeldmateriaal in die dialoogdominante tonele in *Paljas* wel ander inligting aan die filmkyker kon oordra, byvoorbeeld in die huisbesoek-toneel waarin 'n filmskoot van Willem wat afluister, vertoon word terwyl die dominee aanhoudend praat. Die navorser sou sê dat dit dalk toegeskryf kon word aan die feit dat daar balans in die betrokke toneel is. Oor die algemeen kan daar ook gesê word dat die dominansie binne sekere tonele moeilik bepaal kan word, aangesien die twee kunsvorme goed geïntegreer is. Daar is wel gevind dat die sinchronisasietegniek I oor die algemeen 'n natuurlike en realistiese gevoel in die film skep. Ander sinchronisasiemetodes word ook soms gebruik en word as volg verder bespreek.

Kracauer verduidelik dat die gesinchroniseerde, kontrapuntale aanwending van dialoog nou saamhang met die predominansie van die beeldmateriaal. Daar is egter gevind dat die kontrapuntale aanwending van dialoog ook in die tonele waarin die dialoog dominant is, effektief aangewend kan word soos in die huisbesoek-toneel en toneel 11. Voorbeelde van die kontrapuntale aanwending van dialoog word kortliks bespreek.

In *hoofstuk 1*, toneel 9 is die beeldmateriaal dominant en word dialoogfrase 4 deur Katrina gespreek. Tydens die frase rig die beeldmateriaal die filmkyker se fokus op Hendrik se

fronsende gesigsuitdrukking wat kontrapuntaal met die dialoofrase gesinchroniseer is. Hier is die dialoog dus ge-asinchroniseer en verwys kontrapuntaal na die beeldmateriaal.

In toneel 11, waarin die dialoog dominant is, word filmskote van Emma se gesigsuitdrukking met dialoofrase 22, 26 en 27 gesinchroniseer. Hierdie filmskote verwys kontrapuntaal na die inhoud van die dialoog en inligting word aan die filmkyker deurgegee dat Emma nie hou van wat sy sien of hoor nie. Weereens is die dialoog ge-asinchroniseer en staan dit kontrapuntaal teenoor die beeldmateriaal. Die effektiewe aanwending van kontrapunt binne hierdie toneel is 'n bewys dat hierdie tegniek nie noodwendig afhanklik is van die predominansie van die beeldmateriaal nie.

Sinchronisasietegnieke word in sommige gevalle aangewend om 'n effektiewe oorgang te bewerkstellig. Die dialoog word byvoorbeeld as oorgangsmateriaal tussen toneel 54 (met die beeldmateriaal dominant) en die spreekkamer-toneel, toneel 55 (dialoog dominant), gebruik. Die dialoog waarvan die klankbron eers in die filmskoot van toneel 55 sigbaar is, begin reeds aan die einde van toneel 54. Op die grafiese voorstelling is dit duidelik sigbaar dat die dialoog vir vier sekondes (vanaf die tydstip 53:12 tot 53:16) as oorgangsmateriaal gebruik word. Met die beeldmateriaal in toneel 54 is die werklike dialoog ge-asinchroniseer en die klankbronne daarvan eers in toneel 55 teenwoordig; in toneel 55 loop die dialoog dus parallel met die beeldmateriaal. 'n Ander voorbeeld waarin die dialoog as oorgangsmateriaal gebruik word, kom voor in die filmskoot vanaf toneel 97 (vanaf die tydstip 95:52) waarin Manuel kerk toe ry. Die filmskote van dié toneel word begelei deur die dialoog van die dominee wat besig is om te preek. Die dominee maak eers sy verskyning in die filmskote van toneel 98 by die tydstip 96:10, en is dan gesinchroniseer met die verwante klankbron. In toneel 97 is die dialoog ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal van die betrokke filmskoot, maar is verwant aan die beeldmateriaal van die daaropvolgende toneel 98.

Uit die bespreking hierbo kon verskeie funksies van dialoog binne 'n film afgelei word wat verwant is aan die teorieë van die bespreekte filmteoretici in hoofstuk 4. 'n Opsomming daarvan word as volg hieronder weergegee.

Die hooffunksies van die dialoog in die klankbaan van *Paljas*:

- (i) Dialoog gee aan die film 'n realiteitsgevoel; dit trek die filmkyker in by die werklikheid van die intrige.

- (ii) Dit maak dit moontlik om feite aan die filmkyker op 'n direkte en natuurlike wyse te ontbloot.
- (iii) Dit word gebruik om subtiële, humoristiese effekte en 'n tipiese Suid-Afrikaanse genre te skep.
- (iv) Dit word as oorgangsmiddel tussen tonele gebruik.
- (v) Die kontrapuntale aanwending van dialoog kan addisionele inligting aan die filmkyker verskaf afhangende van die sinchronisasietegnieke wat gebruik word; die dialoog verdubbel dus nie net deurgaans die inligting wat deur die beeldmateriaal weergegee word nie.
- (vi) Deur die verskillende kwalitatiewe en kwantitatiewe eienskappe van dialoog aan te wend, kan karaktereienskappe uitgebeeld word asook die betekenis van onderskeie dialoogfrases gemanipuleer word.
- (vii) Die dialoog is ekonomies aangewend en is in balans met die visuele element van hierdie film.
- (viii) Dit is eenvoudig en kan maklik gevolg word.
- (ix) Die dialoog is geslote en die tonele waarin geen dialoog voorkom nie kan artisties gestaaf word.
- (x) Die dialoog versterk die akteur se aksies; dit staan teenoor die negatiewe stelling wat Arnheim oor dialoog in hoofstuk 4 maak.

6.3.2. Klankeffekte

Klankeffekte word baie natuurlik in die klankbaan van *Paljas* aangewend. Met die oop landskappe van die Karoo is die hoeveelheid klankeffekte in die omgewing natuurlik min. Die akoestiese ruimte van die landskap word dus outomaties deur die ekonomiese aanwend van die klankeffekte geskep.

Akoestiese vlakbyskote word natuurlik binne so 'n yl klankbaan geskep. 'n Voorbeeld van 'n akoestiese vlakbyskoot kom voor in toneel 20. Na dialoogfrase 51 tjirp die voëltjie binne die toegegooide hokkie. Hendrik kyk die insident snaaks aan aangesien voëltjies nie drie-uur die môre onder 'n toegegooide hokkie tjirp nie, maar dis asof hierdie werklike klankeffek met die beeldmateriaal gesinchroniseer is om Hendrik se verwardheid oor sy dogter te ondersteun. 'n Soortgelyke of dieselfde tjirp-klankeffek kom dikwels in die klankbaan voor, maar is, anders as hierdie bespreekte voorbeeld, ge-asinchroniseerd aangewend.

Alhoewel meeste klankeffekte natuurlik is, word sommige klankeffekte se kwaliteit vir effek gemanipuleer. 'n Voorbeeld hiervan kom voor in die Volstruisdans-toneel (toneel 124 tot 125). Die natuurlike klankeffekte word uitgedoof, partytjiemusiek se volumevlak verhoog en atmosferiese musiek word tot die toneel bygevoeg. Hierdie manipulerings van die klankeffekte en toevoeging van die musiek dra by tot die skep van 'n emosionele oomblik in die toneel. Willem en die filmkyker staan en kyk in ongeloof na die gebeurtenis wat voor hom afspeel.

In *Paljas* word stilte dikwels as 'n dramatiese klankeffek aangewend. Soos afgelei uit die definisie van stilte bespreek in afdeling 4.5.6, bestaan stilte nie uit 'n klanklose ruimte nie. Die beeldmateriaal van *Paljas* begin met die inleiding van *Distant Horizon* wat wel deur 'n klanklose ruimte vir 16 sekondes begelei word. Uit hierdie klanklose akoestiese ruimte verskyn die eerste toneel van *Paljas* vanaf die tydstip 00:16 wat deur 'n werklike stilte met baie sagte werklike klankeffekte begelei word. Hierdie stilte word met 'n treinfluit uit die verte gebreek. Die stilte skep 'n groot akoestiese ruimte en afwagting en trek die filmkyker se aandag kragtig by die eerste toneel van die film in. Dit rig die fokus op die prominente akoestiese vlakbyskoot van die aankomende trein. Om die aandag verder te behou, verbreek die klankeffek van die trein die stilte en bereik later in dieselfde toneel die hoogste volumevlak in die film. Die aanwesigheid van stilte vergroot die omvang van kontras binne die filmklankbaan.

Ander oomblikke van stiltes word aangetref waarin die akoestiese agtergrond van die omgewingsruimte duidelik hoorbaar is. 'n Voorbeeld hiervan is in toneel 64 waar Hendrik en Katrina aan tafel sit sonder om iets vir mekaar te sê. Die klankeffekte van die aand buite die huis en die klok wat saggies in die agtergrond slaan, ondersteun 'n stilte tot en met die tydstip 61:26. Hierdie stilte word gebreek wanneer Katrina die eerste woorde spreek. Die manier waarop stilte hier gebruik word, intensifiseer die disharmonie tussen Katrina en Hendrik en vervul dus 'n dramaturgiese rol in die intrige.

Sinchronisasiemetodes

Volgens Kracauer is sinchronisasie 'n voorvereiste vir parallisme. Daar is egter gevind dat die natuurlike klankeffekte wat ge-asinchroniseer is met die beeldmateriaal nie noodwendig kontrapuntale effekte skep nie en dus is die navorser se mening dat hierdie tegniek wel suksesvol in *Paljas* aangewend is.

In die kolom van klankeffekte uit die lys van tonele en gepaardgaande sinchronisasietegnieke (sien bylae B) kan gesien word dat sinchronisasietegniek I en IIIa die meeste binne hierdie filmklankbaan aangewend is. Dit sluit dus die parallelle aanwending van werklike klankeffekte in wat met die beeldmateriaal gesinchroniseer (sinchronisasietegniek I) of ge-asinchroniseer (sinchronisasietegniek IIIa) word. Eersgenoemde tegniek se funksie is hoofsaaklik om 'n realistiese effek in die film te skep.

Die aanwending van ge-asinchroniseerde werklike klankeffekte kan bydra tot die realisme van die film, maar kan ook as gevolg van die onsekerheid van die klankbron spanning en misterie by die filmkyker skep. Twee voorbeelde van laasgenoemde tipe aanwending word bespreek.

In toneel 21 maak die ge-asinchroniseerde kontrapuntale brul van die sirkusleeu die McDonald-gesin wakker. Die aanvanklike onsekerheid van wat die klankeffek in werklikheid is, skep onsekerheid by die McDonald-gesin sowel as by die filmkyker, totdat Hendrik in dialoogfrase 55 binne hierdie toneel die klankbron se identiteit ontbloot. Die ander voorbeeld kom voor in toneel 26 waarin Willem onder 'n boom sit en 'n geklingel-klankeffek hoor. Terwyl die geklingel-effek in die klankbaan aanwesig is, word dit ge-asinchroniseer met die filmskoot van 'n heuwel. Die klankbron is op daardie tydstip 'n misterie vir Willem en die filmkyker. Die filmkyker sit saam met Willem in afwagting om te sien wat die klankbron is – iets wat eers ná 13 sekondes bekend gemaak word.

Dieselfde klingel-klankeffek uit bogenoemde toneel is teenwoordig in toneel 36. Geen klankbron in die storieruimte is sigbaar nie en die klankeffek klink saam met die musiek wat die betrokke toneel ondersteun. Daar word egter afgelei dat iets binne hierdie storieruimte die geklingel-klankeffek produseer aangesien elke filmskoot binne hierdie storieruimte hierdie klankeffek insluit. Die klankeffekte word hier as ge-asinchroniseerde werklike parallelle klank geïdentifiseer en telkens met dié spesifieke storieruimte geassosieer.

In dieselfde toneel 36 maak Manuel klankeffekte met sy stem terwyl hy sy toertjies vir Willem uithaal. Hierdie stem-klankeffekte word geklassifiseer as gesinchroniseerde werklike parallelle klankeffekte. Aan die einde van die toneel (tydstip 31:02) word die geklingel se volumevlak verhoog terwyl die musiek uitsterf. Die verhoging in volumevlak van die geklingel-klankeffek ondersteun die sogenaamde “bonatuurlikheid” van Manuel se toertjies; soos wat die filmskoot afbeweeg na Manuel se hand terwyl die lemoen in 'n eier verander, word die klankeffek heelwat harder terwyl die musiek geleidelik uitsterf. Die manipulering van die ge-

asinchroniseerde werklike klankeffekte word aangewend om 'n magiese gevoel vir die “ontvluggende speelwêreld” te versterk. Ander soortgelyke voorbeelde word verder bespreek.

'n Uitasem-klankeffek word as 'n verklarende klank ge-asinchroniseerd aangewend terwyl Manuel in toneel 65 vir die maan knipoog. Hierdie klankeffek is ook in toneel 42 aangewend, waar Katrina probeer ontvlug van die werklikheid. 'n Brul-klankeffek wat as werklike klankeffekte geïdentifiseer word, kom voor in toneel 31. Hierdie brul-klankeffekte is egter gemanipuleer om 'n verklarende funksie te vervul. Dit skep 'n gevoel asof Katrina vir daardie oomblik nie in die werklikheid is nie; sy ontvlug en word op 'n sekondêre vlak “deel” van die sirkus.

Die funksies van die klankeffekte binne die klankbaan van *Paljas* is as volg:

- (i) Synchronisasie is nie noodwendig 'n voorvereiste vir parallélisme ten opsigte van die aanwending van klankeffekte nie.
- (ii) Die natuurlike aanwending daarvan dra by om 'n realiteitsgevoel te skep.
- (iii) Akoestiese vlakbyskote word geskep om die filmkyker se fokus te rig op sekere voorwerpe of diere om sodoende addisionele inligting oor te dra.
- (iv) 'n Gevoelswaarde (soos 'n magiese atmosfeer, ongelowigheid en onwerklikheid) in 'n toneel word versterk deur die manipulerings van die klankeffekte se timbre en/of volumevlakke.
- (v) Met die teenwoordigheid van stilte in die klankbaan word die klankeffekte se omvang vergroot.
- (vi) Met die afwesigheid van prominente klankeffekte en dus die teenwoordigheid van stilte word dramatiese oomblikke van afwagting geskep.
- (vii) Die onsekerheid van 'n klankeffek se klankbron in die ge-asinchroniseerde aanwending van klankeffekte in 'n klankbaan skep misterie en onsekerheid.
- (viii) Die aanwending van spesifieke klankeffekte met tonele wat elke keer in dieselfde storieruimte afspeel, heg aan hierdie tonele 'n spesifieke gevoelswaarde.
- (ix) Daar is net drie gevalle waarin die klankeffekte verklarend aangewend word. In al drie gevalle versterk hierdie klankeffekte die gevoel van ontvlugting en/of 'n droomwêreld.

6.3.3. Musiek

Omrede musiek die minste gewig van die drie klankbaanelemente dra in die filmteoretiese bespreking daarvan in afdeling 4.6, en ook in verskeie vorme sterk figureer in die klankbaan

van *Paljas*, word hierdie afdeling meer uitgebrei. As gevolg van die gebrek aan die kategorisering van musiek deur die bespreekte filmteoretici het die navorser verskeie tipes musiek volgens eie deskripsie geïdentifiseer en bespreek. Daar word steeds telkens na die filmteoretiese bespreking van musiek verwys.

Die musiek wat in die filmklankbaan van *Paljas* gebruik word, sluit 'n omvang van solo- tot orkeswerke in. As gevolg van die kritiese luisterproses waardeur die klankbaan geanaliseer is, kon verskillende musiektimbre of -style geïdentifiseer word. Daarvolgens is besluit om die klankbaanelement, musiek, in ses kategorieë te deel. Hierdie kategorieë sluit in: solowerke, platemusiek wat natuurlik uit die storielyn vloei, atmosferiese musiek wat vir dramatiese effek aangewend word, orkeswerke, 'n gesamentlike kategorie wat die integrasie van een of meer van die vorige musiekkategorieë insluit en laastens die gebruik van stilte.

Meeste van die solowerke sluit aan by die musiekinstrumente wat werklik in die storieruimte gebruik word, soos die klavier, konsertinas, viool, banjo, trompie en trekklavier. Hierdie solo-instrumente word ook dikwels in die orkeswerke geïntegreer. Dit kan dus as werklike musiek (*diegetic*) en ook as verklarende musiek (*non-diegetic*) gebruik word. Die platemusiek is deurgaans werklike musiek terwyl die atmosferiese musiek en orkeswerke altyd verklarend van aard is.

Oor die algemeen is daar gevind dat 'n sekere musiekstyl- of instrumentasie spesifieke tonele begelei; byvoorbeeld die orkeswerke wat gewoonlik Manuel en Willem se “speel”-tonele begelei. Hierdie tegniek maak gebruik van die leitmotief en word uitgeken deur een tema wat verbind word aan een karakter of tipe toneel wat telkens voorkom; in die geval van *Paljas* word dieselfde tipe instrumentasie verbind aan 'n sekere tipe toneel.

Daar kom 'n paar gevalle voor waarin 'n instrument 'n enkele noot speel of 'n geraas maak. Die probleem is egter dat hierdie tipe klank as 'n klankeffek en/of musiek geklassifiseer kan word. Om die indeling te vereenvoudig is daar besluit om alle klanke wat deur werklike instrumente geproduseer word, as musiek te beskou.

a) Solomusiekwerke

Die solomusiekwerke sluit 'n hele paar instrumente in waarvan die meeste daarvan as werklike musiek in die storieruimte voorkom. Albei tegnieke, sinchronisasie en asinchronisasie, word gebruik in die aanwending daarvan. Hierdie solo-instrumente word op twee onderskeie

maniere aangewend ten opsigte van die aard van die verskeie tonele: óf as 'n solo-instrument wat 'n verklarende of werklike funksie kan vervul, óf as deel van verklarende orkesmusiek. Voorbeelde van solomusiekwerke kom voor in die volgende tonele.

In toneel 27 vanaf 25:49 speel die sirkusmense op verskeie solo-instrumente: Die trekklavier word gespeel terwyl Manuel op sy trompie tokkel en albei instrumente is gesinchroniseer. Hierdie instrumente is die eerste werklike musiek wat in die filmklankbaan voorkom en word deur die sirkus aangebied. Instrumente word deur die viool en banjo in die daaropvolgende tonele uitgebrei. 'n Mens sou kon sê dat hierdie uitbreiding van die gebruik van instrumente nie toevallig is nie, aangesien die sirkus die “lewe” na hierdie verlate Karoo-treinstasie bring. Die feit dat die sirkusmense vir die eerste werklike musiek in die film verantwoordelik is, wek gevoelens van heimwee en nostalgie in Emma, Katrina en die res van die familie. Hierdie gevoelens word opgewek aangesien Emma sowel as Katrina die vermoë het om klavier te speel maar nooit meer speel nie. Hierdie feit kan verwys na 'n uitvloeisel van disharmonie in die gesin, wat dus deur die afwesigheid van hulle eie musiek versterk word. Eers omtrent 'n uur later in filmtyd in toneel 78 en dae later in die werklike storietyd, sit Emma weer vir die eerste keer haar hand op die klavier. Vanaf laasgenoemde moment verskyn die klavierspel meer dikwels in die klankbaan en impliseer indirek dat daar 'n positiewe verandering in die familie se lewens voorkom.

Die violis is deel van die sirkus; die vioolmusiek tree in die klankbaan op as gesinchroniseerde musiek, maar word daarna as ge-asinchroniseerde verklarende musiek aangewend. Die viool begelei toneel 31 (waarin Katrina na haarself in die spieël kyk) as ge-asinchroniseerde werklike musiek. Vanaf toneel 32 verander die viool se melodie saam met die redigeringsnit van die toneel, neem die funksie van verklarende ge-asinchroniseerde musiek aan en verskaf addisionele inligting van Katrina se emosies. Die musiek vervul hier nie net meer die rol om die omgewingsruimte getrou weer te gee nie. Saam met die verklarende vioolmusiek ondersteun die brul-klankeffekte in die klankbaan die “ontvlugting”-element. Alhoewel die brulgeluide ook as werklike klankeffekte geklassifiseer word, is dit gemanipuleer om die verklarende funksie van die viool te versterk. Dit skep die atmosfeer dat Katrina vir daardie oomblik nie bewus is van die werklikheid nie, maar dat sy ontvlug na haar eie gedagtes en so op 'n sekondêre vlak “deel” word van die sirkus. Die viool loop dus parallel met Katrina se hunkering na ontvlugting. In toneel 34 word dieselfde tipe effek geskep.

Die viool word as oorgangsmateriaal tussen toneel 35 en 36 gebruik en sterf eers weg oor 'n periode van vyf sekondes, nadat die trein reeds vir vyf sekondes in die beeldmateriaal, en die treinklankeffek vir sewe sekondes in die klankbaan teenwoordig was. Hier versag die uitsterf van die vioolmusiek die oorgang vanaf 'n ontvlugtingswêreld tot die werklikheid. Indien die musiek in die oorgang afwesig was, sou die filmkyker te skielik van die werklikheid bewus geword het en die oorgang dalk as kras ervaar het.

Die viool vervul dus drie funksies:

- (i) Dit word in die klankbaan ingemeng om die storieruimte akkuraat te skep en te vergroot.
- (ii) Die viool gee 'n identiteit van lewe en speelsheid aan die sirkus; dit versterk die sirkus se karakter.
- (iii) Met die afwesigheid van dialoog gee die viool subtiel addisionele inligting van Katrina se gevoelens weer en versterk die feit dat dit haar eie gedagtes is wat uitgebeeld word.
- (iv) Die vioolmusiek se funksie wissel tussen werklike en verklarende musiek.
- (v) Dit versag die oorgang vanaf 'n ontvlugtings- tot 'n realiteitstoneel.

Die klavier speel 'n dramatiese rol in die ontknoping van die intrige. 'n Paar tonele word bespreek om die funksie van die klavier duidelik uit te beeld.

Met die eerste klaviernote wat in toneel 78 vanaf 84:01 gespeel word, word 'n intense, emosionele oomblik in die McDonald-gesin geskep; dit word afgelei deur die visuele gesigsuitdrukkinge van Hendrik sowel as Katrina wat saam met hierdie eerste note gesinchroniseer is. In konteks van die storielyn ondersteun die feit dat die klavier in die storietyd ná 'n lang tydperk vir die eerste keer gespeel word, die positiewe ontwikkeling van die verhoudinge binne die gesin.

Emma speel die eerste noot nadat Willem haar vra. Dit is die tweede woord wat hy tot op daardie tydstip in die film gespreek het ("speel" sien dialoogfrase 137 in toneel 78). Uit die beeldmateriaal kan afgelei word dat die hele gesin op die klanke van die klavier fokus. Filmskote van Hendrik en Katrina se gesigsuitdrukkinge dra intieme inligting aan die filmkyker oor. Hierdie filmskote maak die gevoelens wat die klavierspel ontlok, aan die filmkyker duidelik. Baie min klankeffekte is in hierdie toneel teenwoordig en dit is die enigste toneel waarin die musiek (die klavier) dominant is.

Aan die einde van toneel 42, terwyl die sirkustrein begin wegry, kom die banjo op die tydstip 38:42 in. Vroeër in die film het hierdie instrument opgetree as een van die werklike sirkusinstrumente. Hier tree dit in die klankbaan as verklarende musiek en as versterking van die feit dat dit die sirkustrein is wat wegry. In toneel 43 vanaf 39:48 tot 40:08 doof die banjo uit saam met die sirkuskombi en sirkustrein wat wegry. Die banjo ondersteun hier die visuele aksie parallel. In heirdie film tree die banjo as werklike of verklarende klank op en help met die karakterisering van die sirkus.

In toneel 118 sing die hele McDonald-gesin die lied “You told me you love me” (’n lied op een van die plate) saam met Emma wat hulle op die klavier begelei. Hier word die ontwikkeling binne die verhoudinge van die gesin duidelik uitgebeeld: van geen musiek in die gesin tot die hele gesin wat saamsing met Emma op die klavier.

Vanaf toneel 103 speel Emma klavier met tussenpouses. Om die dramatiese toneel waarin die McDonald-gesin vir Willem soek, te intensifiseer, is die klaviertema in die interval van 106:46 tot 106:56 meer dissonant (sien klaviertema 3, maat 16 tot 17). Emma word onwetend deur Thys dopgehou en die oomblik wat Emma hom sien, stop sy haar spel. In die interval tussen 107:08 en 107:22 stoot Thys vir Emma op die klavier en baie note klink saam wat ’n dissonante geraas met ’n harde volume produseer. Hierdie “musiek”-klankeffek vervul ’n dramaturgiese rol deurdat dit ’n skielike groot en ontstellende geraas genereer wat onverwags in ’n intense toneel klink. Hierdie klankeffek intensifiseer die toneel wat daarop volg waarin Willem vir die dorpsmense met gewere wegkruip.

Nadat Emma vir die eerste keer in die film klavier speel, volg tonele waarin die klank van klaviertoonlere en arpeggio’s in die agtergrond van die klankbaan voorkom. Hierdie verskynsel skep ’n getroue weergawe van hoe Emma in die werklikheid sou geoefen het. Emma se klavierrepertoire brei ook uit; eers speel sy net die een tema, maar later speel sy ook die wysies van haar pa se platemusiek. Dit gee getrou weer dat Emma deur haar pa se plate beïnvloed word en skep dus ’n realiteitsgevoel.

In toneel 107 wil Manuel hê Emma moet klavier speel. Gedurende haar spel vertoon tonele waarin Hendrik die windpomp herstel, Hendrik vir Manuel help skeer en ook ’n toneel waarin die windpomp klaar herstel is. Die klavier word dus gebruik om die tydsverloop tussen hierdie verskillende filmskote binne die storielyn te vergemaklik.

Die klavier tree nie net altyd as 'n solo-instrument op nie, maar speel saam met die konsertina in toneel 89 vanaf die tydstep 90:18 en klink saam met die orkestema vanaf 90:23 in die klankbaan. Hier neem die klavier die funksie van ge-asinchroniseerde verklarende musiek aan.

Die klavier vervul die volgende funksies:

- (i) Die klavier speel 'n dominante rol in die storielyn en is simbolies van die positiewe ontwikkeling van die verhoudinge tussen die gesinslede.
- (ii) Die klavier dra by tot die opbou van die intense hoogtepunt van die storielyn. Dit word ook as klankeffek aangewend alhoewel dit steeds as musiek gekategoriseer word.
- (iii) Die klavier help met die getroue uitbeelding van die werklikheid en skep dus 'n realiteitsgevoel. Daar vind ook interaksie plaas tussen die verskillende musiekkategorieë; byvoorbeeld Emma speel die wysies van die platemusiek op die klavier as solo-instrument.
- (iv) Die klavier word gebruik om tydsverloop binne die storielyn te verkort en te vergemaklik.
- (v) Dit tree onderskeidelik op as werklike of verklarende musiek. As gevolg van hierdie eienskap bring die klavier die verskillende musiekkategorieë tot 'n eenheid; dit koppel dus die onderafdelings van musiek as klankbaanelement aan mekaar.

Alhoewel die konsertina hoofsaaklik ook as werklike musiek in die klankbaan voorkom soos in toneel 116 vanaf 115:46 (ge-asinchroniseerde werklike parallelle musiek), tree dit ook op as verklarende musiek byvoorbeeld in die toneel waarin Hendrik vir Katrina blomme gee. In toneel 123 waarin Hendrik vir Manuel sy konsertina aangee, begin 'n konsertina vanaf die tydstep 121:23 in die klankbaan speel en tree op as ge-asinchroniseerde verklarende musiek. In toneel 105 verskyn die konsertina in die interval tussen 108:23 tot 108:34 in die klankbaan en word weereens as ge-asinchroniseerde verklarende musiek gebruik. In die laasgenoemde toneel tree die konsertina op as 'n herinnering aan die vorige tonele waarin Manuel en Willem konsertina saam gespeel het. Dit kan 'n nostalgiese oomblik vir die filmkykers wek, aangesien hulle weet Manuel of Willem gaan geskiet word.

In die laaste toneel (nr. 129) verskyn die konsertina in die filmskoot. Dit word opgehys deur Willem wat bo-op die windpomp sit. Vanaf 132:28 tree die konsertina in die filmklankbaan op as werklike musiek as gevolg van die feit dat Willem dit self begin speel. Dit is die eerste keer wat Willem die konsertina op sy eie speel.

Die konsertina vervul die volgende funksies:

- (i) Dit tree op as werklike en verklarende musiek en dra ook by om 'n eenheid in die musiek binne die klankbaan te bewerkstellig. As werklike musiek verbind die konsertina die visuele aksie met die klankbaan.
- (ii) Die konsertina word aan Manuel en Willem se “speel”-tonele gekoppel en vorm 'n inherente deel van die storielyn.
- (iii) As gevolg van die feit dat die konsertina aan spesifieke tonele gekoppel word, kan dit in die film gebruik word om sekere emosies soos nostalgie by die filmkyker te wek.

Hendrik se solostem tree in verskeie tonele as werklike musiek op: Hendrik sing eenvoudig saam met die platemusiek en geniet dit. Daarteenoor word Manuel se sang in toneel 123 as gesinchroniseerde verklarende musiek by die klankbaan ingewerk. Hierdie sang vervul die funksie om die twee kunsvorme, musiek en beeld, op primêre of sekondêre vlak te verbind.

b) Platemusiek

Die platemusiek wat inherent deel vorm van die storielyn speel ook 'n ondersteunende rol, aangesien die platemusiek wat meestal as werklik musiek in die klankbaan van *Paljas* geklassifiseer is, soms ook as verklarende musiek aangewend word. 'n Paar voorbeelde van die gebruik van die platemusiek word aan die hand van 'n aantal tonele bespreek.

Aan die begin van die storielyn is die inligting aan die filmkyker deurgegee dat Emma en Katrina nie meer klavier speel nie en dat Hendrik dit mis (soos blyk uit toneel 19). Hendrik geniet musiek deur sy plate. Die platemusiek verskyn die eerste keer in die filmklankbaan in toneel 15 met die lied “Somewhere in France with You”. Hierdie lied se lirieke rig Hendrik se gedagtes na die lande oorsee en hy begin vrae vra (sien dialoogfrases 67 tot 71). Hierdie platemusiek dra dus direk by tot die ontwikkeling van die gesprek tussen Hendrik en Nollie en verskaf ook inligting oor Hendrik se gemoedstoestand: dat hy nie van die gelukkigste mense is nie. Die platemusiek vervul hier 'n direkte ondersteunende rol in die verloop van die storielyn en ontbloot die gevoelens van 'n storiekarakter.

Alhoewel Nollie en Hendrik in toneel 51 soos gewoonlik op die stoep kuier, speel die platemusiek nie soos in vorige stoeptonele in die agtergrond nie. Hierdie verskynsel suggereer subtiel dat hierdie kuier nie dieselfde as vorige stoeptonele is nie. Laasgenoemde toneel speel

af ná die moment wat Hendrik en Katrina baklei het. Nollie praat hier ernstig met Hendrik en vra hom om nie meer in te meng tussen hom en Emma nie. Platemusiek word eers vanaf 50:04, ná hierdie belangrike gesprek, opgesit. Met die betrokke platemusiek se lirieke, “You told me You loved me”, in die agtergrond, verskyn Katrina op die stoep. Hierdie lirieke spreek kontrapuntal tot die visuele uitbeelding van die kyke tussen Katrina en Hendrik.

Platemusiek vervul die volgende funksies:

- (i) Die lirieke help met die ontbloting van sekere karaktereienskappe en gevoelens van die karakters.
- (ii) Platemusiek lei die gesprek om inligting aan die filmkyker deur te gee; onder andere die feit dat Emma en Katrina kan klavier speel.
- (iii) Dit kan kontrapuntal verwys na die beeldmateriaal wat sekere gevoelens tussen die gesinslede ontbloot.
- (iv) Die platemusiek bring die familie bymekaar wanneer hulle almal saam sing, terwyl Emma een van die plateliedere op die klavier speel.
- (v) Dit vervul ook net ’n begeleidende rol soos in die eerste deel van die Volstruisdans-toneel.

c) Atmosferiese musiek

Atmosferiese musiek bestaan nie uit werklike klank nie, dus is dit deurgaans verklarende musiek wat ge-asinchroniseer is met die beeldmateriaal. Voorbeelde van tonele waarin die atmosferiese musiek in die klankbaan voorkom, word hieronder bespreek.

In die aanvangstoneel word die filmkyker bewus van al die buitengeluide vanaf die tydstip 00:06. Die eerste musiek, geklassifiseer as atmosferiese musiek, tree vanaf 00:28 in die klankbaan uit die stilte in en het die funksie om afwagting by die filmkyker te skep. Vanaf 00:32 word die trein ge-asinchroniseerd aangewend en klink dit saam met die atmosferiese musiek. Die musiek klink tot en met die tweede treinfluit by die tydstip 00:52 wanneer die trein-klankeffek se klankbron vir die eerste keer in die filmskoot aanwesig is. Die funksie van atmosferiese musiek binne die bespreekte toneel is tweeledig: Eerstens breek dit die stilte en tweedens bou dit spanning en skep afwagting by die filmkyker vir wat gaan kom.

In toneel 25 asook 76 kom atmosferiese musiek in die klankbaan voor en verwys kontrapuntal na die visuele aksie. Die musiek skep ’n afwagting by die filmkyker dat iets dramaties gaan

gebeur. Die atmosferiese musiek wat in toneel 26 vanaf die tydstip 24:04 intree, verwys parallel na die beeldmateriaal.

Die hoof funksie van atmosferiese musiek is om afwagting by die filmkyker te skep; dit ondersteun die vloeï van spanning in die storielyn.

d) Orkeswerke

Soos reeds genoem, word Manuel en Willem se tonele deur orkesmusiek begelei. Die partiture van elke musiektema is in die bylae geplaas. Die musiekpartituur van die orkesmusiek wat vanaf 120:49 tot 122:18 in die klankbaan teenwoordig is, is nie beskikbaar nie. Daar is slegs 'n musiekkode aan hierdie musieksekwens geheg.

Alhoewel die melodieë van elkeen van hierdie orkesmusiektemas verskil, stem die timbre en orkestrasie ooreen en word dit dus onder dieselfde kategorie geplaas. In Manuel en Willem se tonele is baie van die natuurlike klanke uitgesny en die orkesbegeleiding bygevoeg. In die een toneel word die musiekbegeleiding byvoorbeeld direk verbind met die beeldmateriaal, omdat die twee konsertinas waarop Manuel en Willem speel ook in die musiekbegeleiding voorkom. Tonele waarin orkesmusiek die filmskote ondersteun, word vervolgens bespreek.

In toneel 36 begin die orkestrale verklarende musiek (M1) die beeldmateriaal ondersteun sodra Willem en Manuel met die lemoene begin speel; ook in toneel 41 begin die verklarende musiektema (M2) vanaf die tydstip 37:48 die beeldmateriaal begelei. Laasgenoemde orkestema vloeï dan oor in die volgende toneel waarin Katrina langs die trein afstap en haarself binne die trein visualiseer; hier versterk die orkesmusiek die effektiwiteit van die oorgang tussen twee tonele.

Die verklarende musiektema (M4) begin in toneel 47 op die tydstip 43:47 en begelei die toneel waarin Manuel vir Willem vermaak. Veral hierdie musiektema ondersteun ook die ritmiese vloeï van Manuel se bewegings.

In toneel 81 eet Willem en Manuel die brood wat hy vir Manuel gebring het. Vanaf die daaropvolgende toneel begin hulle hul verbeel dat hulle hase is en die verklarende musiektema (M6) ondersteun die beeldmateriaal. In toneel 59 vanaf die tydstip 59:13 begin die musiektema (M5) net nadat Manuel vir Willem sê “Ons speel liever” en “Ons teken die trane weg”. Binne laasgenoemde toneel ondersteun die musiek die beeldmateriaal parallel. Vanaf 59:27 is die

musiek nie meer parallel met die beeldmateriaal nie, maar kontrapuntal aangesien die visuele aksie die soektog na Willem insluit. Hier skep die musiek spanning aangesien dit nie parallel aangewend is met Manuel en Willem se gewone “speel”-tonele nie.

Die orkestema, M7, begelei die *montage*-tonele waarin Manuel en Willem ook telkens voorkom. Binne hierdie *montage* van tonele word tydsverloop aangedui en die orkesmusiek maak dit moontlik om dit visueel uit te beeld.

Die orkesmusiek vervul die volgende funksies in *Paljas*:

- (i) Dit tree in 'n mate op as 'n leitmotief aangesien orkesmusiek meestal in Manuel en Willem se “speel”-tonele voorkom.
- (ii) Die orkesmusiek versterk tonele waarin die storielyn visueel gedra word terwyl die klankeffekte uitgesny word. Orkesmusiek versterk dus die beeld as dominante kunsmedium.
- (iii) Dit skep 'n gevoel van 'n speel- of ontvlugtingswêreld aangesien dit elke keer met Manuel en Willem se tonele geassosieer word.
- (iv) Dit word gebruik as oorgangsmateriaal tussen twee tonele.
- (v) Dit ondersteun die ritmiese vloei van die visuele aksie.
- (vi) Die orkesmusiek vergemaklik die uitbeelding van tydsverloop.

e) Integrasie van musiekkategorieë

Onder die afdeling, solomusiek, is daar reeds genoem dat werklike musiek ook dikwels in die klankbaan as verklarende musiek aangewend word. 'n Voorbeeld hiervan word gevind in toneel 85 waarin Manuel vir Willem leer konsertina speel. Emma speel klavier in toneel 86. Die konsertina sowel as die klavier tree hier op as werklike parallelle musiek. Sodra die klavier op die tydstip 90:18 in toneel 89 inkom, begin die konsertina onmiddellik saam met die klavier speel, alhoewel hulle nie in dieselfde toneelruimte is nie. Albei instrumente is werklike musiek in twee verskillende visuele of storieruimtes, maar vorm 'n eenheid binne die klankbaan. Op hierdie wyse word die gevoelswaarde van die “speel”-tonele en die nuwe “lewe” in die huisgesin-tonele op 'n sekondêre vlak verbind. Die klavier en die konsertina is werklike musiek totdat dit vanaf toneel 90 met die musiektema M7 saamsmelt. Albei hierdie instrumente tree hier saam met die orkesmusiek as verklarende musiek op aangesien hulle klankbronne nie meer in die storieruimte teenwoordig is nie en die funksie van die orkesmusiek oorneem. In laasgenoemde toneel is alle klankeffekte uitgesny en net die musiek binne die klankbaan aanwesig. Die musiek ondersteun hier 'n *montage* kleiner tonele waarin 'n

tydsverloop voorkom. Die *montage* tonele sluit in: Katrina wat Willem se narpak uitknip; Willem en Manuel wat “speel”; Hendrik wat die naaldwerkmasjien regmaak; Katrina wat Willem se narpak aanmekaar stik en aan hom pas en die toneel waarin Willem na Manuel hardloop om sy klaargemaakte narpak te gaan wys. Die gevoel van hoop en ontvlugting word deur die musiek en afwesigheid van die klankeffekte versterk. Meer spesifiek kan die klavier in die huistonele as ge-asinchroniseerde werklike parallelle musiek geklassifiseer word, terwyl dit as ge-asinchroniseerde verklarende parallelle musiek binne die “speel”-tonele geklassifiseer word. Met die beeldmateriaal van Manuel en Willem wat in toneel 94 vanaf 91:17 tot 92:00 die twee konsertinas self speel, tree die musiek op as gesinchroniseerde werklike musiek.

’n Voorbeeld waarin ge-asinchroniseerde verklarende orkesmusiek oorgaan tot ge-asinchroniseerde verklarende solomusiek kom voor in toneel 42. In hierdie toneel is die natuurlike klankeffekte hoofsaaklik uitgesny en net die visuele aksie en musiek dra die storie. Die klankeffekte van ’n persoon wat uitasem of blaas is steeds in die klankbaan teenwoordig, maar dit wil voorkom asof dit gemanipuleer is soortgelyk aan die brul-klankeffekte in ’n vorige toneel van Katrina. Hierdie klankeffekte tree hier eerder as verklarende klankeffekte op en versterk die visuele aksie waarin Katrina in haar eie gedagtes is buite die realiteit. Die aanvangspunt van die toneel waarin Katrina langs die trein stap, begin vanaf maat 32 in die orkespartituur van die musiektema M2. In toneel 42 op die tydstop 38:35 begin die filmsnit waarin Katrina haarself in haar gedagtegang of verbeelding in die trein sien sit; opgetooi en op pad weg na iewers “beter”. Op hierdie redigeringsnit is ’n hoë “A” deur gesintetiseerde strykers saam met die orkesmusiek in die klankbaan hoorbaar wat dien as versterking van ’n ontvlugtingsgevoel. Soortgelyk aan die toneel waarin Katrina voor die spieël sit, bevat hierdie toneel weereens ’n ontvlugtingselement; denkbeeldige Katrina kyk na die werklike Katrina en vice versa.

Hier volg ’n voorbeeld waarin die musiektypes atmosferiese musiek, orkesmusiek, stilte en solomusiek, wissel om ’n sekere moment in ’n toneel te beklemtoon en die filmkyker se aandag te behou. Atmosferiese musiek kom voor in toneel 45 vanaf tydstop 42:00, terwyl Willem na Manuel se vreemde aksies staar. Op die moment waarop Willem aan Manuel se skouer tik, begin die musiektema M3, as ge-asinchroniseerde verklarende parallelle musiek. Hierdie musiek ondersteun die eerste interaksie tussen Manuel en Willem. Vanaf die tydstop 42:52 kom meer beweging in die musiek voor (maat 21 in musiekpartituur M3 in bylae D). Hierdie meer bewegende musiek versterk die “speel”-wêreld waarin Manuel en Willem verkeer en

verwyder hulle dus verder van die realiteit. Met die afwesigheid van musiek in die aanvang van toneel 47 tot en met die tydstep 43:47 word 'n sterker realiteitsgevoel geskep.

In die volgende toneel word die musiek naas die visuele aksie as hoofelement gebruik vir die opbou van die storielyn se hoogtepunt. Met die aanvang van toneel 105 tree die trompie op as verklarende ritmiese instrument en is ge-asinchroniseerd. Die spanning wat hier reeds in die storielyn aanwesig is, word hierdeur versterk 'n Melodieuse sangstem (wat klink soos Manuel se stem) word ook as verklarende musiek vanaf 108:04 gehoor en ondersteun die toneel waarin Willem en Manuel mekaar oor 'n redelike afstand op die treinspoor vir die eerste keer sien. Slagwerk word by die klankbaan ingevoeg en versterk 'n ritmiese motief. Die konsertina is as verklarende musiek in die klankbaan in die interval tussen 108:23 tot 108:34 teenwoordig; dit ontlok 'n gevoel van nostalgie by die filmkyker aangesien dit die filmkyker herinner aan die vorige "speel"-tonele. Hierdie nostalgie versterk die intensiteit van hierdie toneel. 'n Ritmiese musiekpatroon word op die laaste interval bygevoeg en 'n toneel waarin Katrina hardloop en skree, "Wag, dis my kind!" verskyn in die beeldmateriaal. Die res van die klankeffekte is op dié stadium afwesig en die visuele aksie word tussen Manuel en Willem afgewissel. Die musiek se volumevlakke styg steeds. Uit die spektrografiese analise kan gesien word dat die volumevlak saam met die ritmiese patroon verhoog.

Daar word tussen die gebeure waar Jan Mol en sy span met hulle gewere langs die treinspoor staan en mik, en die toneel waarin Willem en Manuel na mekaar staan en kyk en begin hardloop gesny. Na die lang opbou deur die verklarende, dramatiese en ritmiese musiek eindig die toneel met 'n enkele harde gewerskoot. Soos wat Manuel op die grond neerval, doof die ritmiese musiek oor 'n baie kort interval uit en net die klankeffekte en dialoog is vanaf 108:58 in die klankbaan teenwoordig. Die werklikheid tref die filmkyker met die skielike afwesigheid van die musiek in die interval vanaf 109:07 tot 111:30.

Die opbou van nog 'n intense toneel word as volg deur die musiek ondersteun. In die Volstruisdans-toneel begin die dorpsmense die McDonald-gesin met kos gooi en 'n bakleiery breek uit. Die partytjiemusiek (platemusiek) en klankeffekte is as werklike klank in die klankbaan teenwoordig. Uit die spektrografiese analise kan 'n hoë volumevlak afgelei word. Namate die bakleiery voortduur, word 'n atmosferiese musiek aangewend en die klankeffekte uitgedoof. Die platemusiek se volumevlak styg namate die klankeffekte uitdoof. Hierdie aanwending van die platemusiek en atmosferiese musiek in verhouding met die uitdoof van die

klankeffekte ondersteun die ongeloof waarmee Willem hierdie gebeurtenis voor hom sien afspeel.

Die volgende funksies van musiek kan uit die bogenoemde bespreekte tonele afgelei word:

- (i) Werklike musiek wat uit twee verskillende tonele saamklink, verbind die “speel”- en huisgesin-tonele op ’n sekondêre vlak en skep parallelle en/of kontrapuntale verhoudinge.
- (ii) Na aanleiding van die redigeringsnitte van tonele kan die klavier en/of konsertina met die verloop van dieselfde musiekwerk as werklike musiek of verklarende musiek optree.
- (iii) Musiek maak dit moontlik om ’n gevoel van hoop en ontvlugting met die afwesigheid van die natuurlike klankeffekte sonder ’n ongemaklike oomblik te versterk.
- (iv) Musiek vergemaklik die uitbeelding van tydsverloop, byvoorbeeld in die *montage*-tonele.
- (v) Sekere veranderinge binne die musiek gebeur op bepaalde oomblikke om ’n gevoelswaarde te versterk en/of ’n feit te beklemtoon.
- (vi) Sekere musiekinstrumente het die funksie om verwantskappe tussen spesifieke gebeure te skep en te versterk. Die banjo word byvoorbeeld aan die sirkus gekoppel, en die konsertina aan Willem en Manuel se “speel”-tonele. Hier speel die solo-instrumente ’n inherente rol in die storielyn en word dit ook as versterkings- en herinneringsmiddel in ander tonele gebruik.
- (vii) Die ritme van die musiek en die wyse waarop dit met die filmskote geredigeer word, ondersteun die ritmiese vloeï binne sekere tonele. Dit versterk spesifieke momente om die filmkyker se aandag op belangrike aspekte te rig.
- (viii) Die ritmiese aspek van musiek word saam met die byvoeging van instrumente ingespan om spanning te bou en sodoende die storielyn te intensifiseer. Die gedurige byvoeging van instrumente verhoog die volume en intensiteit. Dit speel ’n dramatiese rol in die opbou van spanningsvolle tonele.
- (ix) Musiek tree op as ’n oorgangsmiddel tussen tonele.
- (x) Die verhouding tussen die volumevlak van die musiek en die klankeffekte oefen ’n invloed uit op die wyse waarop die filmkyker ’n sekere toneel ervaar.

f) Stilte

Die effektiewe aanwending van musiek in 'n filmklankbaan lê ook in die gebruik van stilte. So 'n gebruik van stilte kan veral gesien word in die tonele 94 tot 100. 'n Paar voorbeelde word kortliks bespreek.

In die interval vanaf 91:00 tot 91:02 is daar 'n stilte wat dieselfde afwagting by die filmkyker skep as wat Willem ervaar wanneer hy sy narpak vir Manuel wil wys. Op daardie oomblik sou musiek nie dieselfde afwagting kon skep nie. Die oomblik (91:08) waarop Manuel vir Willem sien, begin die konsertina in die klankbaan as ge-asinchroniseerde verklarende musiek speel en versterk die goeie gevoelswaarde van tevredenheid.

Die ge-asinchroniseerde werklike parallelle klaviermusiek ondersteun 'n filmskoot vanaf 100:18 in toneel 100 waarin Hendrik en Katrina die Sondagmiddag vir die eerste keer in 'n lang tyd langs mekaar lê. Net ná dialoogfrase 98 en 99 eindig Emma “toevallig” die lied wat sy speel en daar is 'n oomblik van stilte. Die doel van hierdie stilte is om die filmkyker se aandag meer in die oomblik tussen Hendrik en Katrina in te trek. Deur die gebruik van stilte word die fokus dus meer gerig op die dialoog en visuele aksie. Indien die musiek nie gestop het nie, sou daar geen verandering in intensiteit van die toneel plaasgevind het nie.

Die ander gebruik van stilte kom voor in toneel 119 waarin Frans by die McDonalds se huis aankom. Op die oomblik wat hy vir Katrina middag sê (dialoogfrase 1), begin die klaviertema “You told me You love me” in die agtergrond as ge-asinchroniseerde werklike musiek speel. Hierdie musiek neem egter die funksie van verklarende parallelle musiek aan, aangesien die lirieke sinspeel op die gebeure in die toneel. Die daaropvolgende toneel sluit die visuele aksie in waarin Hendrik, Willem en Manuel op 'n treintrollie speel. In toneel 121 keer die filmskote terug waarin Frans probeer om vir Katrina te soen. Die klavier eindig net die oomblik voordat Katrina vir Frans wegstoot; so asof sy ewe skielik besef wat sy doen en terugkeer na die realiteit. Die stilte ondersteun hierdie skielike besef.

Die funksie van stilte ten opsigte van die gebruik van musiek:

- (i) Musiek kan nie dieselfde afwagting by die filmkyker skep as die gebruik van stilte nie, dus kan musiek nie stilte vervang nie.
- (ii) Die skielike teenwoordigheid van stilte ondersteun en beklemtoon essensiële oomblikke in die storielyn.

6.3.4. Kwantitatiewe aanwending van klankbaanelemente

Die kwantitatiewe aanwending van die onderskeie klankbaanelemente is bepaal deur die intervalle van elk te meet volgens die tydlyn binne die grafiese voorstelling. Hierdie intervalle, gemeet in sekondes, is in *Microsoft Excel* gelys en opgetel (sien bylae E). Die grafieke beeld hoofsaaklik die verhouding uit ten opsigte van die totale tyd wat elke klankbaanelement in 'n betrokke *hoofstuk* in beslag neem. Dit is egter interessant om te let op hoe die kwantitatiewe aanwending van die betrokke klankbaanelemente 'n die algemene verloop van die storielyn ondersteun het. Die spesifieke onderstaande afleidings sal nie noodwendig van toepassing wees op 'n ander film nie, maar kan in gedagte gehou word tydens die ontwerp van ander filmklankbane.

Uit grafiek 1 (verhouding van die onderskeie klankbaanelemente binne elke *hoofstuk*) kan die volgende afleidings gemaak word:

- (i) Ten opsigte van die ander klankbaanelemente neem klankeffekte die meeste tyd in beslag in al die *hoofstukke* behalwe 5 en 10. Aangesien klankeffekte die omgewingsruimte skep is dit logies dat hierdie klankbaanelement 'n totaal van 45% van die filmklankbaan in geheel in beslag neem. Uit die kolom, klankeffekte, in die lys van tonele in bylae B, kan gesien word dat sinchronisasietegniek I en IIIa deurgaans gebruik word. Dit is juis hierdie twee tegnieke wat die natuurlike omgewingsruimte en 'n realiteitsgevoel skep.
- (ii) *Hoofstuk 5* is die enigste *hoofstuk* waarin die musiek heeltemal ontbreek terwyl dialoog die meeste tyd in beslag neem. Dit is die *hoofstuk* waarin Katrina en Hendrik erg baklei en Willem verdwyn. Daar kan dus gesê word dat die kwantitatiewe aanwending van die klankbaanelemente die dramatiese vloei van die storielyn in hierdie *hoofstuk* ondersteun. Die afwesigheid van die musiek bevestig dat daar disharmonie is.
- (iii) In *hoofstuk 3* en *10* neem musiek ten opsigte van musiek in ander *hoofstukke* die grootste tyd in beslag. Die kwantitatiewe aanwending van musiek ondersteun hier die aksie in die storielyn van die aankoms van die sirkus in *hoofstuk 3* en die positiewe uitkoms van die storielyn in *hoofstuk 10*.

6.4. Spektrografiese afleidings

Daar is 'n paar aspekte wat uit 'n spektrografiese analise afgelei kan word. Lilly (2005:146-151) kategorieer hierdie aspekte as volg:

- (i) Die omvang (wyd of nou) van die frekwensie-spektrum kan afgelei word;
- (ii) Die register (hoog of laag) waarin die sterkste frekwensieband lê word uitgebeeld;
- (iii) Dinamiek of volumevlak kan afgelei word;
- (iv) Klankeffekte-frekwensies kan afgelei word;
- (v) Enkele note kan soms geïdentifiseer word;
- (vi) Geraas kan uitgeken word;
- (vii) Sterk ritmiese patrone is duidelik sigbaar; en
- (viii) Intervalle van stilte kan herken word.

Na aanleiding van die spektrografiese analise van *Paljas* se klankbaan, word daar oorsigtelik na die bogenoemde aspekte verwys.

Die omvang van die frekwensieband in die klankbaan lê hoofsaaklik tussen 20 Hz en 14 000 Hz. Daar kan afgelei word dat sekere klanke se frekwensie-omvang hoër as 14 000 Hz strek. Dit kan afgelei word deur die spektrografiese analise wat ten opsigte van die tydlyn teenoor die klankeffek-simbole gelees kan word. Daar is afgelei dat die volgende klankvoorwerpe se frekwensieband hoër as 14 000 Hz is: metaalagtige huisgeluide (tydstip 02:34 en 03:35) die bus se toeter (tydstip 04:43), sleutels (04:57), emmer (05:22 en 06:07), fietsklokkie (07:21) die val van die fiets (interval vanaf 07:44 tot 07:46), van die dieregeluide (interval vanaf 20:13 tot 20:48; 31:57), die dialoofrase 99 (22:55), die treinfluit (29:33- 29:38), konsertina (43:33 tot 43:35 en 43:37 tot 43:40) ens.

Daar kan afgelei word dat 'n treinfluit wat meer in die agtergrond van die klankbaan lê 'n laer register in beslag neem. Die treinfluit wat uit die stilte vanaf die tydstip 00:52 voorkom, is baie sag en het 'n lae frekwensieband; die treinfluit by die tydstip 03:57 het 'n hoër volumevlak, maar lê steeds in 'n lae frekwensieband, naamlik ± 20 Hz tot 5 000 Hz. Hierdie twee voorbeelde kan vergelyk word met die treinfluit vanaf 115:35 tot 115:44 wat meer prominent in die klankbaan lê en in die frekwensieband vanaf ± 20 Hz tot 13 000 Hz lê. Die styging van die frekwensieband met die verhoging in volumevlak kan ook duidelik afgelei word in die eerste toneel waaruit die trein vanuit stilte tot die hardste volumevlak in die klankbaan styg. Die gevolgtrekking is dat 'n styging in die frekwensieband direk eweredig is aan die styging van die volumevlak. Laasgenoemde gevolgtrekking/riglyn kan gebruik word in die rekonstruering

van alternatiewe klankeffekte waarvan die betrokke werklike klankbron (wat verder en/of nader in die filmskoot beweeg) se natuurlike klankbron onbruikbaar is.

Soos afgelei in die vorige toneel wil dit voorkom dat 'n voorwerp wat vanaf 'n ver punt in die filmskoot nader aan die filmkyker beweeg se volumevlak asook sy frekwensieband styg. 'n Voorbeeld hiervan is die aankoms van die trein in die interval vanaf 00:33 tot 01:40 en 'n motor in die interval vanaf 66:56 tot 67:16 en 103:11 tot 103:30. Hierdie voorbeelde kan gestel word teenoor die aanwesigheid van 'n fiets wat geïmposeer is in dieselfde afstand vanaf die filmkyker binne die 'n filmskoot in die interval vanaf 99:29 tot 99:47.

Die styging in 'n volumevlak dra ook by tot die intensifisering van die visuele aksie. 'n Voorbeeld hiervan word gevind in toneel 104 tot 105 waarin spanning opgebou word gedurende die hoogtepunt van die storielyn. Met die aanvangs van toneel 104 kan daar in die spektrografiese analise gesien word dat die volumevlak laag is sowel as dat die frekwensieband in die normale omvang val. Met die opbou van die toneel styg die frekwensieband asook die volumevlak stelselmatig en bereik sy hoogtepunt op die tydstop 108:46 net voordat die sneller getrek word.

Sommige klankeffekte se frekwensies kan afgelei word. Die voëltjies se getjirp-klankeffek by die tydstop 13:15 en 13:19 en in die interval tussen 78:12 en 78:28 se frekwensies lê tussen 2 000 Hz en 4 000 Hz. Manuel se klokkie wat in die interval tussen 114:07 en 114:28 voorkom, het drie frekwensiebande wat saam klink; dit lê tussen 2 000 Hz en 4 000 Hz, 6 000 Hz en 8 000 Hz en tussen 10 000 Hz en 12 000 Hz.

Tussen die interval 43:57 en 44:16 kan musieknote teenwoordig in die musiek en hulle relatiewe frekwensies tot 'n mate geïdentifiseer word. Ook 'n ritmiese patroon blyk uit hierdie interval. Net so kan die ritmiese patroon van die dromme in die interval tussen 28:12 en 28:34 afgelei word. Die identifisering van die musieknote asook die ritmiese patrone is egter nie van uiterse belang binne hierdie studie nie.

'n Interval van stilte is sigbaar in die heel eerste toneel vanaf 00:00 tot 00:28. Nog 'n effektiewe voorbeeld van stilte in die klankbaan (soos vroeër verduidelik in afdeling 4.5.6) is duidelik sigbaar in die interval tussen 61:08 tot 61:27. Uit die spektrografiese analise kan daar afgelei word dat stilte nie uit geen klank bestaan nie, maar dat daar steeds sagte klankeffekte in die agtergrond aanwesig is.

In toneel 101 vanaf 104:54 tot 104:57 en 105:09 tot 105:11 kan daar uit die spektografiese analise afgelei word dat die beweging in die film harde geraas insluit. Hierdie is die toneel waarin die dorpsmanne Manuel se toorgoed in die skuur omgooi en breek. Hier loop die volumevlak parallel met die gebeure in die film en ondersteun dit die intensiteit van die gebeure.

SLOT

In hierdie navorsingsprojek is bepaalde filmklankteorieë aan die hand van 'n grafiese voorstelling ondersoek. Die ontwerp en skeppingsproses van die grafiese voorstel kon suksesvol aangewend word om bevindinge te maak aangaande die riglyne ten opsigte van filmklank soos geformuleer deur Rudolf Arnheim, Siegfried Kracauer en Béla Balázs in die periode vanaf 1910 tot in die 1960's.

Daar is bevind dat meeste van die geselekteerde filmklankteorieë vandag steeds geldig is, terwyl sommige verouderd is weens die ontwikkeling op tegnologiese gebied; sien byvoorbeeld die bespreking oor die eienskappe van filmklank in hoofstuk 6. Die riglyne wat vir elk van die drie klankbaanelemente deur die geselekteerde filmteoretici neergelê is, dra nie altyd ewe veel gewig nie. Riglyne vir die klankbaanelement, musiek, is nie so breedvoerig bespreek soos vir klankeffekte en dialoog nie. Hierdie fenomeen kan hoofsaaklik toegeskryf word aan die groot ophef wat vroeë filmteoretici van dialoog in die “nuwe” klankfilm gemaak het sowel as die feit dat musiek reeds 'n inherente deel van film was. Die navorser het dus besluit om die afdeling oor musiek meer uit te brei.

Oor die algemeen kon daar uit die grafiese voorstel afgelei word dat basiese tegnieke in die klankbaan van *Paljas* aangewend is en dat dit voldoen aan meeste van die riglyne van die bespreekte filmteoretici. Ook die eensydige kommentaar deur Hermans (sien afdeling 2.1), word deur die bevindinge ondersteun; die klankbaan is eenvoudig, tonele waarin Hendrik op die stoep sit word deur platemusiek begelei, Emma se klavierspel speel 'n inherente rol in die ontknoping van die intrige, die sirkus word deur 'n sekere tipe musiek ondersteun, en die konsertina ondersteun die verhouding tussen Manuel en Willem. Hierdie kommentaar deur Hermans en die filmklankteorieë van Arnheim, Kracauer en Balázs is in sommige aspekte deur hierdie studie uitgebrei.

Soos reeds in die hipotese verduidelik, is hierdie studie net 'n vertrekpunt vir verdere navorsing. Filmteoretici soos V.I. Pudovkin, S. Eisenstein en G.V. Alexandrov, C. Metz, Bordwell en Thompson, C. Gorbman, H. Zettl en ander se filmklankteorieë kan deur middel van dieselfde konsep ondersoek word; dit wil sê 'n aangepaste grafiese voorstelling met addisionele inligting waar nodig. Dieselfde tipe grafiese voorstellings van verskillende Suid-Afrikaanse films kan ook geskep en met mekaar vergelyk word. Daaruit sal doeltreffende patrone en tendense geïdentifiseer en ondersoek kan word en saamgevat kan word in 'n sogenaamde filmklankbaan-

“model”. So ’n model kan dus oor die algemeen deur toekomstige filmmakers as verwysing gebruik word vir die konstruering van Suid-Afrikaanse filmklankbane.

Verdere studie sal meer riglyne ten opsigte van die konstruksie van esteties bevredigende filmklankbane bied. Dit sal bydra tot ’n beter filmproduksie en kan net ’n positiewe en standvastige opbloei in die Suid-Afrikaanse filmbedryf aanhelp.

BRONNELYS

Primêre literatuur

BARNARD, Chris. 1998

Paljas & Die storie van Klara Viljee: Die filmdraaiboeke. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.

Paljas. Dir. Katinka Heyns. 1997. DVD. Videovision Entertainment.

Paljas. Musiek deur Sue Grealy. 1997. CD. Downtown studio & Bop studio.

Sekondêre literatuur

ALEXANDROV, G.V., EISENSTEIN, S.M. & PUDOVKIN, V.I. 1928

A Statement. [Aanlyn] Beskikbaar: <http://lavender.fortunecity.com/hawkslane/575/statement.htm> [2005, Februarie 21]

ARNHEIM, R. 1983

Film as Art. Londen: Faber & Faber.

BALÁZS, B. 1970

Theory of the Film: Character and Growth of a New Art. New York: Dover Publications.

BATTIER, M. & LANDY, L. 2004

"Editorial: Electroacoustic musics: a century of innovation involving sound and technology – resources, discourse, analytical tools" in *Organised Sound* Volume 9(1):1-2. Cambridge: Cambridge University Press.

BAZIN, André. 1967

What is cinema? California: University of California Press.

BENT, I.D. en POPLA, A. 2004

Analysis (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar:

http://grovemusic.com/shared/components/search_results/hh_article?section=m. [2004, Julie 2]

BLANCHARD, S.R. 2001

Theory of Special Effects, A Beginning: Epistemology. [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.public.asu.edu/~rrodrigo/projects/FilmTheory/Epistemology.html> [2004, Oktober 21]

BLIGNAUT, C. 1998

Magic in the water. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.chico.mweb.co.za/mg/art/film/9801/980122-Paljas.html> [2004, Februarie 24]

BORDWELL, D. en THOMPSON, K. 1980

Film Art: An Introduction. Massachusetts: Addison-Wesley Publishing Company.

BOTHA, M.P. 1997

"My Involvement in the Process which led to the White Paper on South African Cinema" in *South African Theatre Journal* Volume 11(1&2):269-285. Universiteit van Stellenbosch: Centre for Theatre and Performance Studies.

BOTHA, M.P. 1995

The South African Film Industry: Fragmentation, Identity Crisis and Unification. [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.kinema.uwaterloo.ca/botha951.htm> [2004, April 22]

BOTHA, M.P. 1994

- South African short-film making from 1980 to 1995: a thematic exploration.* [Intyds] Beskikbaar: <http://www.unisa.ac.za/default.asp?Cmd=ViewContent&ContentID=7133> [2004, April 22]
- BOTHA, M. en VAN ASWEGEN, A. 1992
Beelde van Suid-Afrika: 'n Alternatiewe Rolprentoplewering. New Germany: Fastprint.
- BRAUDY, L. en COHEN, M. (reds.) 1999
Film Theory and Criticism. New York: Oxford University Press.
- BURCHFIELD, R.W. 1989
Unlocking the English Language. Londen: Faber & Faber.
- CARROLL, N. 1988
Philosophical Problems of Classical Theory. Princetown: Princetown University Press.
- CAVALCANTI, A. 1939
Sound in Films. [Intyds] Beskikbaar: <http://lavender.fotunecity.com/hawkslane/575/sound-in-films.htm> [2004, Februarie 24]
- CHEW, G. en RASTALL, R. 2004
Notation: 20th-century non-mensural notation. (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar: <http://www.grovemusic.com/data/articles/music/2/201/20114.xml?section=music.20114.3.6> [2004, November 16]
- COLLINS, M. 1999
Chapter 6: Schemata and Heuristics. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.owlnet.rice.edu/~arts432/Chp6/b.html> [2004, Oktober 21]
- COOKE, M. 2002
Film music. (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar: <http://140.239.230.146/data/articles/music/0/096/09647.xml?section=music.09647.1> [2002, September 19]
- COUPRIE, P. 2004
 “Graphical representation: an analytical and publication tool for electroacoustic music” in *Organised Sound* Volume 9(1):109-113. Cambridge: Cambridge University Press.
- CUMMING, N. 2001
 “Semiotics“ uit S. Sadie (red.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Vol.23:66-69. Londen: Macmillan Publishers.
- DAVIES, H. 2005
Sound effects. (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar: http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=186092639&hitnum=1§ion=music.47631 [2005, Februarie 18]
- DICKERSON, L. 2003
South African film survey. [Intyds] Beskikbaar: http://www.hollywoodreporter.com/thr/international/feature_display.jsp?vnu_content_id=2016502 [2004, Februarie 24]
- Ears. 2005
ElectroAcoustic Resource Site. [Intyds] Beskikbaar: http://www.ears.dmu.ac.uk/rubrique.php?id_rubrique=151 [2005, November 8]
- Electroacoustic.org 2005

Electroacoustic.org [Intyds] Beskikbaar: <http://acusmatica.7host.com/electro/electro.htm> [2005, November 8]

ELLINGSON, T. 2004

Film music. (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar:

<http://140.239.230.146/data/articles/music/2/282/28268.xml?section=music.28268> [2004, November 12]

ELLINGSON, T. 1992

"Transcription" uit H. Myers (red.) *Ethnomusicology: An introduction.* Londen: Macmillan Press.

EMMERSON, S. en SMALLEY, D. 2005

Electro- acoustic music. (Grove Music Article) [Intyds] Beskikbaar:

http://www.grovemusic.com/shared/views/article.html?from=search&session_search_id=549387586&hitnum=1§ion=music.08695 [2005, Februarie 18]

FILM STUDIES. 2004

Postcolonial Theory [Intyds] Beskikbaar: <http://www.uibk.ac.at/c/c6/c610/database/m05t01.html> [2004, Oktober 21]

GINSBURG, F. 2003

The Soundtrack: A basic introduction. [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.equipmentemporium.com/soundtra.htm> [2004, Februarie 24]

GOUWS, R.H en ODENDAL, F.F. 2000

Verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse Taal. Midrand: Perskor Uitgewery.

GRÜBLER, A. 1998.

Technology and Global Change. Cambridge: Cambridge University Press.

HARROW, K. W. 1999

African Cinema: Postcolonial and Feminist Readings. Trenton, N.J: Africa World Press.

HAYMAN, G. 1981

First Universities Film/Video Festival/Conference. [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.nu.ac.za/ccms/amp/titles.asp/ID=23> [2004, Maart 5]

HAYWARD, S. 2000

Cinema Studies: The Key Concepts. Londen: Routledge.

HEES, E. 1996

"Foregrounding the background: Landscape and ideology in South African films" in *South African Theatre Journal*, Volume 10(2):63-84. Universiteit van Stellenbosch: Centre for Theatre and Performance Studies.

HEES, E. 1993

Film in Africa and South Africa. [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.und.ac.za/und/ccms/publications/articles/hees.htm> [2004, April 13]

HELMHOLTZ, H.L.F. 1885

On the sensations of tone as a physiological basis for the Theory of Music. Londen: Longmans & Green.

HERMANS, G. 2000

"Jekino-films Stelt Voor: *Paljas*, Een film van Katinka Heyns" uit tydskrif *Generiek.* [Intyds] Beskikbaar:

<http://www.jekino.be> [2004, Februarie 24]

HEYNS, K. 2004

Technikon Pretoria: Department: Drama. [Intyds] Beskikbaar:

http://www.techpta.ac.za/tp_web/index.php?struc=2067 [2004, April 13]

INGRAM, J. 2002

Developing Traditions of Music Notation and Performance on the Web. [Intyds] Beskikbaar: <http://home.t-online.de/home/j.ingram/index.htm> [2004, Mei 20]

IRCAM, CENTRE POMPIDOU. 2004

Ircam, Centre Popidou: Reserche et création musica. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.ircam.fr> [2004, November 17]

JOHNSON, L.F. 1974

Film: Space, Time, Light and Sound. Massachusetts: Holt, Rinehart & Winston.

KAISER, E. 1997

Spectrograms. [Intyds] Beskikbaar:

<http://cslu.cse.ogi.edu/tutordemos/SpectrogramReading/cse551html/cse551/node5.html> [2004, Oktober 21]

KARKOSCHKA, E. (vertaal deur Ruth Koenig). 1966

Notation in New Music: a Critical Guide to Interpretation and Realisation. Londen: Universal Edition.

KATZ, E. 2001

The FILM Encyclopedia. New York: HarperResource.

KLINGE, P. en KLINGE, S. 1983

Evolution of Film Styles. Lanham: University Press of America.

KRACAUER, S. 1960

Theory of Film. New York: Oxford University Press.

KUHN, A. 1994

Women's Pictures: Feminism and Cinema. Londen: Verso.

LANDY, L. (red.) 2004

Organised Sound Volume 9(1). Cambridge: Cambridge University Press.

LANDY, L. 2003

Musicology of Electroacoustic Music. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.mti.dmu.ac.uk/EARS/Data/node116.html> [2004, November 19]

LANDY, L. 1999

"Reviewing the musicology of electroacoustic music: a plea for greater triangulation" in *Organised Sound* Volume 4(1):61-70. Cambridge: Cambridge University Press.

LEHISTE, I. 1997

"Phonetics" uit *McGraw-Hill Encyclopedia of Science & Technology.* Vol.13:410-411. New York: McGraw-Hill.

LILLY, S. 2005

"Form as an outgrowth of timbre and rhythm: Wesley Fuller's Shards of Five" in *Perspective of New Music* Volume 43(1):142-170. Hamilton Printing Company.

MACDONALD, A.M. (red.) 1978

"Sonic" uit *Chambers Twentieth Century Dictionary.* Edinburgh: T & A Constable.

MARX, L. 1994

"The idea of 'technology' and Postmodern Pessimism" uit *Technology, Passimism, and Postmodernism.* Ezrahi & Mendelsohn (reds.). Boston: Kluwer Academic Publishers.

MERRILL, R.S. 1968.

"Technology" uit David L. Sills (red.) *International Encyclopedia of the SOCIAL SCIENCES*. Vol.15:576-587. New York: Macmillan Company & The Free Press.

MILICEVIC, M. 2004

Film Sound Beyond Reality: Subjective Sound in narrative Cinema. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.filmsound.org/articles/beyond.htm> [2004, Februarie 24]

MOORE, F.R. 1990

Elements of Computer Music. New Jersey: P T R Prentice-Hall.

MYERS, H. 1992

Ethnomusicology: An Introduction. Londen: Macmillan Press.

National Instruments. 2004

LabVIEW Analysis FAQ. [Aanlyn] Beskikbaar: <http://www.ni.com/support/labview/toolkits/analysis/analy3.htm> [2004, November 11]

NESI, P. 2004

Interactive MusicNetwork Multimedia: *Notation*. [Intyds] Beskikbaar: http://www.interactivemusicnetwork.org/wg_notation/index.html?PHPSESSID=f4f8b... [2004, Junie 28]

NISBETT, A. 2000

The Sound Studio. Oxford: Focal Press.

ODENDAL, F.F. 1994

HAT: verklarende handwoordeboek van die Afrikaanse taal. Johannesburg: Perskor.

OLSON, H.F. 1952

Musical Engineering. New York: McGraw-Hill Book Company.

OXFORD ENGLISH DICTIONARY. 2005

Analyses; Multimedia; Syntheses. [Intyds] Beskikbaar: <http://dictionary.oed.com/entrance.dtl> [2005, September 2]

PACEY, A. 1999

Meaning in Technology. Massachusetts: MIT Press.

PENLEY, C. 1989

The Future of an Illusion: Film, Feminism, and Psychoanalysis. Minneapolis: University of Minnesota Press.

PicassoMio: Libros de Art. 2003

Sight, Sound, Motion: Applied Media aesthetics: Book description. [Intyds] Beskikbaar: <Http://www.picasso.com/books/isbn/0534526772/es/> [2004, Oktober 21]

PRINSLOO, J. 1996

"South African films in flux: Thoughts on changes in the politics of identity in recent film productions" in *South African Theatre Journal* Volume 10(2):31-49. Universiteit van Stellenbosch: Centre for Theatre and Performance Studies.

PUTH, G. 1976

Die inhoud en gehalte van 'n steekproef Suid-Afrikaanse rolprente voor die instelling van televisie. Pretoria: V&R.

ROADS, C. 1996

The Computer Music Tutorial. Massachusetts: MIT Press

RUMSEY, F. en McCORMICK, T. 1994

- Sound & Recording*. Oxford: Focal Press.
- RUSS, M. 1996
Sound Synthesis and Sampling. Oxford: Focal Press.
- SAFRA, J. E. 2003
 "Motion Pictures" uit *The New Encyclopædia Britannica*. Vol.24:369-435. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- SAFRA, J. E. 2002
 "Sound" uit *The New Encyclopædia Britannica*. Vol.27:567-569. Chicago: Encyclopædia Britannica.
- Safundi, 2003
The Journal of South African and American Comparative Studies [Intyds] Beskikbaar:
<http://www.safundi.com/about/profiles/kevantomaselli.asp> [2004, April 13]
- SCHOONERS, P.C. 1955
Woordeboek van die Afrikaanse Taal: Tweede deel. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- SELFRRIDGE- FIELD, E. 1997
Beyond MIDI: The Handbook of Musical Codes. Londen: The MIT Press.
- SIMPSON, J.A. en WEINER, E.S.C. 1989.
 "Technology" uit *The Oxford English Dictionary*. Vol. XVII:705-706. Oxford: Clarendon Press.
- SNIJMAN, F.J. 1976
Woordeboek van die Afrikaanse Taal: Sesde deel. Pretoria: Die Staatsdrukker.
- Sonic Arts Network. 2005
Sonic Arts Network. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.sonicartsnetwork.org/> [2005, November 8]
- Sonic Arts. 2005
Sonic Arts. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.sonic.mdx.ac.uk/> [2005, November 8]
- STONEMAN, R. 1994
African Cinema: Addressee Unknown. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.kinema.uwaterloo.ca/stonm941.htm>
 [2004, April 22]
- TOMASELLI, K. 2001
FacultyMembers: Prof. Keyan Tomeselli. [Intyds] Beskikbaar:
<http://www.und.ac.za/und/ccms/faculty/kevan.htm> [2004, April 13]
- TOMASELLI, K. 1998
A Way of Reading Films about Southern Africa. [Intyds] Beskikbaar:
<http://www.nu.ac.za/ccms/amp/projectarticles.asp?ID=5> [2004, Maart 5]
- TOMASELLI, K. 1997a
Cinema on the Periphery: South African Cinema. [Intyds] Beskikbaar:
<http://www.nu.ac.za/ccms/amp/projectarticles.asp?ID=9> [2004, Maart 5]
- TOMASELLI, K. 1997b
Film Synopsis: Paljas. [Intyds] Beskikbaar: <http://www.und.ac.za/und/ccms/amp/reviews/Paljas.html>
 [2004, Februarie 24]
- TOMASELLI, K. 1988
The Cinema of Apartheid: race and class in South African film. Sandton: Radix.
- TOMASELLI, K. 1985

Media Education and the crisis of Hegemony in South Africa. [Intyds] Beskikbaar:
<http://www.nu.ac.za/ccms/education/educationtraining.asp?ID=7> [2004, Maart 5]

TOMASELLI, K. 1983

Capital and Culture: Distribution and exhibition in South African cinema 1896-1956. [Intyds] Beskikbaar:
http://www.und.ac.za/und/ccms/amp/relatedarticles_index.htm [2004, April 13]

VAN NIEROP, L. 1998

Seeing Sense on Film Analysis. Pretoria: J.L. van Schaik Publishers.

VAN SCHALKWYK, D.J. 1996

Woordeboek van die Afrikaanse Taal: Tiende deel. Pretoria: Die Staatsdrukker.

WOOD, A. 1962

The Physics of Music. Londen: Methuen.

WORRALL, D. 2002.

Physics and Psychophysics of Music (ACAT 1003) [Intyds]. Beskikbaar:
<http://www.ndr.hu/sound/INDEX.html> [2002, April 20].

YOUNG, J. 2004

“Sound morphology and the articulation of structure in electroacoustic music” in *Organised Sound* Volume 9(1):7-14. Cambridge: Cambridge University Press.

ZATTRA, L. 2004

“Searching for lost data: outlines of aesthetic-poietic analysis” in *Organised Sound* Volume 9(1):35-46. Cambridge: Cambridge University Press.

ZETTL, H. 1999

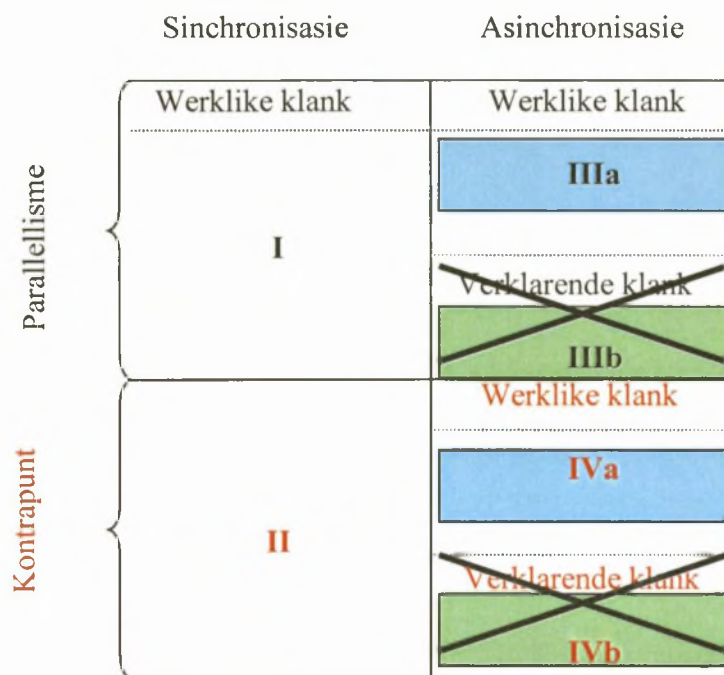
Sight, Sound, Motion: Applied: Media Aesthetics. Belmont: Wadsworth Publishing Company.

BYLAES

Bylae A. Synchronisasiemetodes: diagramme en opsomming

(i) Dialoog

Dialoog dominant



I – dialoog natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal

II – dialoog natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal, maar die dialoog en beeldmateriaal verwys kontrapuntaal na mekaar

IIIa – dialoog natuurlik ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal, byvoorbeeld as dialoog as oorgangsmateriaal aangewend word

IIIb – dialoog of gesprekke waarvan die klankbron nie in die storieruimte aanwesig is nie; hierdie tegniek is nie van toepassing op *Paljas* nie

IVa – dialoog asinchroniseerd met beeldmateriaal en waarvan die beeldmateriaal kontrapuntaal na die dialoog verwys; byvoorbeeld 'n toneel waarin die filmskoot die filmkyker se oë rig op die persoon wat regstaan om die spreker te antwoord, of 'n filmskoot van 'n luisteraar se reaksie

IVb - dialoog of gesprekke waarvan die klankbron nie in die storieruimte aanwesig is nie en kontrapuntaal na die beeldmateriaal verwys; hierdie tegniek is nie van toepassing op *Paljas* nie

Beeld dominant

		Sinchronisasie	Asinchronisasie
Parallellisme	I	Werklike klank	Werklike klank
			IIIa
Kontrapunt	II		Verklarende klank
			IIIb
			Werklike klank
			IVa
			Verklarende klank
			IVb

I – dialoog natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal

II – dialoog natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal, maar die dialoog en beeldmateriaal verwys kontrapuntal na mekaar; byvoorbeeld wanneer 'n gesigsuitdrukking kontrapuntal staan teenoor die dialoog

IIIa – dialoog natuurlik ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal, byvoorbeeld wanneer 'n tydelike onsigbare persoon opmerkings maak

IIIb – dialoog of gesprekke waarvan die klankbron nie in die storiëruimte aanwesig is nie; hierdie tegniek is nie van toepassing op *Paljas* nie

IVa – dialoog ge-asinchroniseer met beeldmateriaal en waarvan die beeldmateriaal kontrapuntal na die dialoog verwys; byvoorbeeld wanneer filmskote van mense se reaksies teenoor die dialoog in die klankbaan gesinchroniseer word

IVb - dialoog of gesprekke waarvan die klankbron nie in die storiëruimte aanwesig is nie en kontrapuntal na die beeldmateriaal verwys; hierdie tegniek is nie van toepassing op *Paljas* nie

(ii) Klankeffekte

	Sinchronisasie	Asinchronisasie
Parallellisme	I	Werklike klank
		IIIa
		Verklarende klank
Kontrapunt	II	Werklike klank
		IVa
		Verklarende klank
		IVb

I – klankeffekte natuurlik gesinchroniseer met die beeldmateriaal

II – klankeffekte natuurlik gesinchroniseer met die beeldmateriaal, maar inisieer meer as net 'n verwysing na sy klankbron

IIIa – klankeffekte natuurlik ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal; volgens Kracauer is sinchronisasie 'n voorvereiste vir parallellisme; daar is egter gevind dat natuurlike klankeffekte wat ge-asinchroniseer is met die beeldmateriaal nie noodwendig kontrapuntale effekte skep nie en dus is die navorser se mening dat hierdie tegniek wel suksesvol in *Paljas* aangewend word

IIIb – klankeffekte met geen klankbron binne die storiëruimte nie; verwys byvoorbeeld na lae, sagte klankeffekte wat gebruik word om subtiele assosiasies en interverwantskappe van gedagtes en emosies weer te gee en so 'n dramatiese rol in die film vervul

IVa – klankeffekte ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal; met ander woorde die klankeffekte is in die toneel hoorbaar terwyl die klankbron nie in die filmskoot teenwoordig is nie, maar wel in die storiëruimte; die funksie van hierdie tegniek is as volg: dit maak dit moontlik om ander beeldmateriaal aan die filmkyker weer te gee terwyl die storiëruimte deur middel van die ge-asinchroniseerde klankeffekte teenwoordig in die klankbaan behou word – dus word onnodige beeldmateriaal verminder, dit inspireer verbeelding, misterie en spanning in die filmkyker, versag oorgange en skep atmosfeer.

IVb – klankeffekte waarvan die klankbron nie in die storiëruimte voorkom nie en kontrapuntal verwys na die beeldmateriaal; volgens Kracauer bestaan hierdie tegniek nie behalwe in gevalle waar die simboliese betekenis van klanke gebruik word.

(iii) Musiek

	Sinchronisasie	Asinchronisasie
Parallellisme	Werklike klank	Werklike klank
	I	IIIa
		Verklarende klank
Kontrapunt	II	Werklike klank
		IVa
		Verklarende klank
		IVb

I – musiek natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal; die klankbron is in die storiëruimte teenwoordig as deel van die storiëlyn of as agtergrond en/of toevallige musiek of as ’n klankeffek

II – musiek natuurlik gesinchroniseerd met die beeldmateriaal, maar verwys kontrapuntaal daarna; byvoorbeeld in ’n geval waarin musiek optree as ’n klankeffek om spanning te skep

IIIa – musiek natuurlik ge-asinchroniseer met die beeldmateriaal; kan optree as ’n klankeffek

IIIb – musiek waarvan die klankbron nie in die storiëruimte aanwesig is nie; kan optree as ’n leitmotief, of om ’n toneel of storiëlyn se gemoedstemming parallel te ondersteun

IVa – musiek ge-asinchroniseer met beeldmateriaal en kontrapuntaal daarna verwys; byvoorbeeld wanneer musiek optree as ’n klankeffek om spanning te skep

IVb – musiek waarvan die klankbron nie in die storiëruimte aanwesig is nie en kontrapuntaal na die beeldmateriaal verwys; dit ondersteun die ontwikkeling van die intrige deur kontraste en ironie aan te wend

Bylae B. Lys van tonele en gepaardgaande sinchronisasiemetodes

Hier volg 'n paar kodes met hulle verduidelikings soos gebruik in hierdie lys.

(i) *Kodes vir dominante kunsvorm*

Beeldmateriaal: v

Klank:

→ Dialoog: d

→ Musiek: m

→ Klankeffekte: k

(ii) *Kodes vir soortgelyke tonele*

Soortgelyke tonele het dieselfde karakters en/of die omgewingsruimte en/of dieselfde aksie in gemeen

EN: Emma en Nollie

FK: Frans en Katrina

HS: kamers in huis

HE: eetkamer of kombuis

KH: Katrina en Hendrik

Klv: Emma en haar klavier

KO: ontvlugtingstonele van Katrina

MW: Manuel en Willem

SK: sirkustonele

ST: stoeptonele

W: Willem

A: ander tonele

(iii) *Enkeltonele*

Die volgende enkeltonele word dikwels na verwys in die teks:

Huisbesoektoneel: toneel 95

Spreekkamertoneel: toneel 55

Volstruisdanstoneel: toneel 123-124

Sien volgende vier bladsye.

Bylae C. Simbole

(i) Dialoog-/Akteur-simbole

H = Hendrik McDonald

K = Katrinna

E = Emma

W = Willem

N = Nollie Kemp

F = Frans Lombard

M = Manuel

D = Dominee

O = Oudokter

J = Jan Mol

S = Sollie

Ss = Sambo

B = Bertie

Bb = Barnie

OB = Ouderling Bothma

ST = Sersant

KL = Konstabel

Ander:

T = Thys

P = Pieta

Sk = Sakkie

(ii) Klankeffektesimbole

Klankeffekte van voorwerpe

a) bakkie:



b) bus:



c) deur:



d) emmer:






















e) fiets:



f) geweskoot:



- g) horlosie: 
- h) huisgeluide: 
- i) kerkklok/klokkie: 
- j) klingel: 
- k) koerant: 
- l) metaalbad: 
- m) motor: 
- n) naaldwerkmasjien: 
- o) platespeler: 
- p) sirkuskombi: 
- q) skêr: 
- r) sleutels: 
- s) teekoppies: 
- t) toeter: 
- u) trein: 
- v) treinfluit: 
- w) tring: 
- x) vuurhoutjie: 
- y) vuurknetter: 


z) water: 

aa) wind: Wind

bb) windpomp: 

Klankeffekte van diere

a) brul **brul**

b) hoender: 

c) honde: 

d) sirkusdiere: 

e) skaap: **mê**

f) voëltjie: 

Klankeffekte van mense

(i) Stem

a) aah: aah

b) jolige mense: 


c) kinders: **K**

d) mmm: mmm







e) mompel: **M**

f) neurie: **N**

g) oo: oooh












- h) shhht: shhht
- i) skree: 
- j) stemme: S
- k) uh: uh

(ii) Geluide

- a) drink/slurp: slurp
- b) eetgeluide: 
- c) geluid: 
- d) inasem: 
- e) instrumentnabootsing: 
- f) lag: haha
- g) Manuel bygeluide: 
- h) skrik: skrik
- i) snork: G
- j) sug: sug
- k) uitasem: 
- l) Willem se bygeluide: W

(iii) Aksies


- a) bakleiry: 

- b) beweging/geluide: 
- c) blaas: B
- d) fluit: F
- e) geskarrel: 
- f) gooi: 
- g) hardloop: 
- h) hoës: H
- i) huil: 
- j) klap: 
- k) klop: 
- l) skribbel: 
- m) slaan: 
- n) val: 
- o) voetstappe: 

(iii) Musieksimbole


Solo-instrumente

a) Klavier

- i. Klavier as klankeffek: 
- ii. Klaviertema 1: K1
- iii. Klaviertema 2 : K2
- iv. Klaviertema 3 : K3

- v. Klaviertonlere en arpeggio's: KT
- vi. Klaviertemaplate: KP
- vii. Klavier in eindtitels : KC

b) Konsertina:

- i. Konsertina as klankeffek: 
- ii. Konsertinabegeleiding: KonB
- iii. Konsertinatema: KonT

c) Banjo: B

d) Dromme: D

e) Fluit: Fl

f) Instrumentnabootsing/sing: 

g) Ritmiese motief: RM

h) Trekklavier: TrK

i) Trompie: P

j) Viool:

i. Viooltema 1 = V1

ii. Viooltema 2 = V2

iii. Viooltema 3 = V3

Musiek op plate:



a) Radio: R

Atmosferiese musiek:

a) A1: Atmosferiese musiektema 1

b) A: Ander atmosferiese musiektemas

Orkeswerke

a) Musiektema 0: M0

b) Musiektema 1: M1

c) Musiektema 2: M2

d) Musiektema 3: M3

e) Musiektema 4: M4

- f) Musiektema 5: M5
- g) Musiektema 6: M6
- h) Musiektema 7: M7
- i) Musiektema ander: MA

Bylae D. Musiek in film gebruik:

(i) Repertoire:

- i) *Somewhere in France with You*
Gesing: Joe Loss
Carr/Phillips © EMI
- ii) *One day when we were young*
Gesing: Richard Tamber
Rodgers/Hammerstein
Memoir records © TUSK
- iii) *Mae*
Happy Family Band
© Regina Martin
- iv) *Lover come back to me*
Gesing: Richard Tamber
Rodgers/Hammerstein
Memoir records © TUSK
- v) *Funiculi Funicula*
Gesing: Marlolanza
© BMG
- vi) *Wine, women and song*
Johann Strauss jnr.
© Parry Music ltd.

(ii) Transkripsies en musiekpartiture van Sue Grealey

Sien volgende bladsye.

A1

Page 1

"PALJAS" CIRCUS ARRIVES

Violins

SUE Jan 97

The musical score is written for Violins and consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The first measure is marked with a '1' above the staff. The second measure contains a dynamic marking of *pp* (pianissimo) below the staff. The notation includes various note values, rests, and slurs. The second staff starts at measure 5, the third at measure 9, and the fourth at measure 13. The piece concludes with a double bar line at the end of the fourth staff.

Klaviertema 1

Piano

Musical notation for measures 1-5. The piece is in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand features a melodic line with eighth and quarter notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

6

Musical notation for measures 6-11. The right hand continues the melodic development with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment consists of chords and moving lines.

12

Musical notation for measures 12-16. The right hand has a more active melodic line with eighth notes. The left hand accompaniment features chords and a steady bass line.

17

Musical notation for measures 17-20. The right hand continues with eighth notes and quarter notes. The left hand accompaniment includes chords and a bass line. The piece concludes with a double bar line.

Klaviertema 2

Piano

Measures 1-4 of Klaviertema 2. The piece is in C major, 4/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

5

Measures 5-8 of Klaviertema 2. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains consistent with the previous measures.

10

Measures 9-12 of Klaviertema 2. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains consistent with the previous measures.

14

Measures 13-14 of Klaviertema 2. The melodic line continues with eighth and sixteenth notes, and the accompaniment remains consistent with the previous measures.

Klaviertema 3

Piano

Musical notation for measures 1-3. The piece is in 3/4 time and B-flat major. The right hand features a melodic line with a half note B-flat, followed by eighth notes. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

3

Musical notation for measures 4-7. The right hand continues the melodic development with eighth-note patterns. The left hand maintains the accompaniment with consistent chordal support.

7

Musical notation for measures 8-11. The right hand shows further melodic elaboration. The left hand accompaniment remains steady, supporting the overall texture.

11

Musical notation for measures 12-15. The right hand concludes the melodic phrase. The left hand accompaniment continues to provide a solid harmonic foundation.

Viooltema 1

Violin

4

9

13

Viooltema 2

Violin

4

Viooltema 3

Violin

4

Konsertina-Tema



Mo

Page 1

"PALJAS" MANUAL AND THE ELE

SUE Jan 97

The musical score is arranged in three systems, each with five staves. The instruments are Violins 1, Violins 2, Violas, and Cellos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system shows the beginning of the piece with a first ending bracket over the first measure of the Violin 1 staff. The second system starts at measure 5 and features a *pp* dynamic marking in the Violin 1 staff, with a long slur over the notes. The third system starts at measure 9 and features a *p* dynamic marking in the Violin 1 staff, with a long slur over the notes. The score is otherwise mostly empty, with rests in the other staves.

Page 2

Violins1

NAT

Musical score for measures 13-16. The score is for Violins 1, Violins 2, Violas, and Cellos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 13 starts with a treble clef and a sharp sign. The dynamics are marked *mp* for Violins 2, Violas, and Cellos. The notation includes quarter notes and rests.

Musical score for measures 17-20. The score is for Violins 1, Violins 2, Violas, and Cellos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 17 starts with a treble clef and a sharp sign. The dynamics are marked *f* for Violins 1 and 2, and *f* for the Cello. The instruction *grow slowly* is written in the first staff. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a long slur over measures 18 and 19.

Musical score for measures 21-24. The score is for Violins 1, Violins 2, Violas, and Cellos. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 21 starts with a treble clef and a sharp sign. The dynamics are marked *f* for Violins 1 and 2, and *f* for the Cello. The notation includes quarter notes, eighth notes, and a long slur over measures 22 and 23.

Page 3

Violins1

25

Violins2

Violas

Cellos

29

mf

mf

mf

33

Page 1

"PALJAS" MANUAL AND THE ELE

Track 22

SUE Jan 97

17

Clarinet

Clarinet

FrHorn1

FrHorn2

mp

21

mf

f

Page 2

Track 22

Musical score for Track 22, measures 25-29. The score includes parts for Clarinet, FrHorn1, and FrHorn2. The key signature is two sharps (F# and C#) and the time signature is 4/4. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'f' (forte). Measure 29 contains a fermata over a long note.

Page 3

Track 22

33

Musical score for Track 22, page 33. The score is written for three instruments: Clarinet, FrHorn1, and FrHorn2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Clarinet part features a rhythmic pattern of eighth notes in the first measure, followed by a half note in the second measure, and rests in the third and fourth measures. The FrHorn1 part has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and rests in the third and fourth measures. The FrHorn2 part has a half note in the first measure, followed by a half note in the second measure, and rests in the third and fourth measures. The score is divided into four measures by vertical bar lines.

M1

Page 1

"PALJAS" EXCHANGE NAMES

SUE JAN 97

VIOLS 1/2

Musical score for Violins 1 and 2, measures 9-25. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is divided into five systems, each containing two staves. Measure numbers 9, 13, 17, 21, and 25 are indicated above the staves. The score includes various musical notations such as rests, notes, and dynamics. A *pp* (pianissimo) dynamic marking is present in measure 21. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 25.

M2

Page 1

HENS _ CIRCUS LEAVES

SUE JAN 97

Violins1

Violins2

Violas

Cellos

1

5

9

Page 2

Violins1

Musical score for Violins 1, 2, Violas, and Cellos, measures 13-16. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 13 is marked with a rehearsal mark '13'. The dynamics are *p* (piano) for measures 13 and 14, and *mp* (mezzo-piano) for measures 15 and 16. The Violins 1 part has a long note in measure 13, followed by a rest in measure 14, and then a long note in measure 15. The Violins 2 part has a long note in measure 13, followed by a rest in measure 14, and then a long note in measure 15. The Violas part has a long note in measure 13, followed by a rest in measure 14, and then a long note in measure 15. The Cellos part has a long note in measure 13, followed by a rest in measure 14, and then a long note in measure 15.

Musical score for Violins 1, 2, Violas, and Cellos, measures 17-20. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 17 is marked with a rehearsal mark '17'. The dynamics are *mp* (mezzo-piano) for measures 17 and 18, and *p* (piano) for measures 19 and 20. The Violins 1 part has a long note in measure 17, followed by a rest in measure 18, and then a long note in measure 19. The Violins 2 part has a long note in measure 17, followed by a rest in measure 18, and then a long note in measure 19. The Violas part has a long note in measure 17, followed by a rest in measure 18, and then a long note in measure 19. The Cellos part has a long note in measure 17, followed by a rest in measure 18, and then a long note in measure 19.

Musical score for Violins 1, 2, Violas, and Cellos, measures 21-24. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. Measure 21 is marked with a rehearsal mark '21'. The dynamics are *mf* (mezzo-forte) for measures 21 and 22, and *p* (piano) for measures 23 and 24. The Violins 1 part has a long note in measure 21, followed by a rest in measure 22, and then a long note in measure 23. The Violins 2 part has a long note in measure 21, followed by a rest in measure 22, and then a long note in measure 23. The Violas part has a long note in measure 21, followed by a rest in measure 22, and then a long note in measure 23. The Cellos part has a long note in measure 21, followed by a rest in measure 22, and then a long note in measure 23.

Page 3

Violins1

Musical staff for Violins 1, measures 26-29. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 27 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 28 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 29 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Violins2

Musical staff for Violins 2, measures 26-29. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 27 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 28 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 29 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Violas

Musical staff for Violas, measures 26-29. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 27 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 28 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 29 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Cellos

Musical staff for Cellos, measures 26-29. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 27 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 28 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 29 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Gently - Legato

29

Musical staff for Gently - Legato, measures 29-32. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 30 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 31 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 32 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

33

Musical staff for Gently - Legato, measures 33-36. The staff shows a melodic line starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5, all under a slur. Measure 34 continues with quarter notes D5, E5, and F5. Measure 35 has quarter notes G5, A5, and B5. Measure 36 has a half note C6. The key signature has one sharp (F#).

Page 5

Violins1 Legato

49

Violins2

Violas

Cellos

53

57

M3

Page 1

MANUAL DOES TRICKS

SUE JAN 97

Violins1

Violins2

Violas

Cellos

Page 2

Violins1 *more*

Violins2 *mp*

Violas *Viola from here:*

Cellos *mp*

13

17

21

mf
Nat

f

mf

f

Page 3

Violins1

Musical score for Violins 1, Violins 2, Violas, and Cellos. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 25. The Violins 1 part features a melodic line with a long note at the end. The Violins 2 part has a similar melodic line. The Violas part starts with a forte (*f*) dynamic. The Cellos part provides a bass line. The score spans four measures.

Musical score for Violins 1, Violins 2, Pizzicato, and Cellos. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 29. The Violins 1 part has a melodic line with a long note. The Violins 2 part has a melodic line with a long note. The Pizzicato part has a rhythmic pattern. The Cellos part has a bass line. The score spans four measures.

Musical score for Violins 1, Violins 2, and Pizzicato. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins at measure 33. The Violins 1 part has a melodic line with a long note. The Violins 2 part has a melodic line with a long note. The Pizzicato part has a rhythmic pattern. The score spans four measures. Handwritten annotations include "mf" and "33 PIZZ".

Page 4

Violins1

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 37. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The Violins 1 part features a rhythmic pattern of eighth notes, while the Violins 2 part plays a similar pattern. The Violas, Cellos, and Double Basses parts are shown as empty staves with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 41. The Violins 1 part is mostly empty, with a few notes in the second measure. The Violins 2 part is also mostly empty, with a few notes in the second measure. The Violas, Cellos, and Double Basses parts are shown as empty staves with a key signature of one sharp (F#).

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 45. The Violins 1 part is mostly empty, with a few notes in the fourth measure. The Violins 2 part is also mostly empty, with a few notes in the fourth measure. The Violas, Cellos, and Double Basses parts are shown as empty staves with a key signature of one sharp (F#).

Page 5

Violins 1 $\text{♩} = 85$

A TEMPO $\text{♩} = 81$

Violins *mf*

Violas *mf*

Cellos

53

57

Staccato ♩

Pizz

mf

Detailed description: This is a page of a musical score for a string ensemble. It features three staves: Violins 1, Violas, and Cellos. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The score is divided into three systems. The first system starts at measure 49. The Violins 1 staff has a tempo marking of quarter note = 85. The second system starts at measure 53. The third system starts at measure 57 and includes a 'Staccato' marking and a 'Pizz' (pizzicato) instruction for the Violins 1 staff. The dynamic markings are *mf* (mezzo-forte) for the Violins and Violas, and *f* (forte) for the Cellos. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

Page 6

Violins1

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 61. The score shows rhythmic patterns for both parts.

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 65. The Violin 1 part is mostly silent, while Violin 2 has a few notes. A "Stacc" marking is present in the third measure.

Musical score for Violins 1 and 2, starting at measure 69. The Violin 1 part has a "Stacc" marking above it. The Violin 2 part and the Bass line are active.

Page 7

Violins1 *Pizz*

Violins2 *Pizz*

Violas

Cellos

77

81

M3

MANUAL DOES TRICKS

FLUTE

SUE JAN 97

17

Musical score for measures 17-20. The score is for a woodwind section including Flute, Clarinet, Bass Clarinet, and Horns. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. Measure 17 shows the flute playing a melodic line. Measures 18-20 are mostly rests for all instruments.

21

Musical score for measures 21-24. The score continues for the woodwind section. Measure 21 shows the flute playing a melodic line. Measures 22-24 show the flute playing a melodic line while the clarinet and bass clarinet play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The horn parts are mostly rests.

Page 2

FLUTE

Musical score for measures 25-28. The score is for a woodwind section including Flute, Clarinet, Clarinet 2, Bass Clarinet, French Horn 1, and French Horn 2. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The Flute part begins with a melodic line in measure 25. The Clarinet and Clarinet 2 parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The Bass Clarinet, French Horn 1, and French Horn 2 parts have rests in measures 25-27 and enter in measure 28 with a melodic line.

Musical score for measures 29-32. The score continues for the woodwind section. The Flute part has a melodic line with a slur over measures 29-32. The Clarinet and Clarinet 2 parts continue with their rhythmic accompaniment. The Bass Clarinet, French Horn 1, and French Horn 2 parts have melodic lines that enter in measure 29 and continue through measure 32.

Page 3

FLUTE

MA

33

CLARINET

CLARIN2

BASS CLARI

FRHORN1

FRHORN2

37

37

Page 4

FLUTE

Musical score for Flute and other instruments, measures 41-45. The score is written for a woodwind ensemble. The instruments listed are CLARINET, CLARINET 2, BASS CLARINET, FRHORN 1, and FRHORN 2. The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The flute part has a melodic line starting in measure 41, with some grace notes and slurs. The other instruments have rests. The score is divided into two systems, with the second system starting at measure 45.

Page 5

FLUTE

CLARINET

CLARI2

BASS CLARI

FRHORN1

FRHORN2

53

Page 6

FLUTE

57

Musical score for woodwinds, measures 57 to 60. The score includes staves for FLUTE, CLARINET, CLARI2, BASS CLARI, FRHORN1, and FRHORN2. All staves show rests for these measures.

61

Musical score for woodwinds, measures 61 to 64. The score includes staves for FLUTE, CLARINET, CLARI2, BASS CLARI, FRHORN1, and FRHORN2. All staves show rests for these measures.

Page 7

FLUTE

Musical score for measures 65-68. The score includes parts for Flute (FLUTE), Clarinet (CLARINET), Bass Clarinet (BASS CLARI), Horn 1 (FRHORN1), and Horn 2 (FRHORN2). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 65 shows the Flute and Clarinet parts with a triplet of eighth notes. Measure 66 shows the Clarinet part with a triplet of eighth notes. Measure 67 shows the Bass Clarinet part with a quarter note. Measure 68 shows the Flute part with a quarter note.

Musical score for measures 69-72. The score includes parts for Flute (FLUTE), Clarinet (CLARINET), Bass Clarinet (BASS CLARI), Horn 1 (FRHORN1), and Horn 2 (FRHORN2). The key signature is B-flat major (two flats). Measure 69 shows the Flute part with a triplet of eighth notes. Measure 70 shows the Clarinet part with a triplet of eighth notes. Measure 71 shows the Bass Clarinet part with a quarter note. Measure 72 shows the Flute part with a quarter note.

Page 8

FLUTE

73

Musical score for measures 73-76. The Flute part is mostly silent. The Clarinet part features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The Bass Clarinet part has a simple melodic line. Horn 1 and Horn 2 are silent.

77

Musical score for measures 77-80. The Flute part has a melodic line with triplets. The Clarinet part continues with complex rhythmic patterns. The Bass Clarinet part has a simple melodic line. Horn 1 and Horn 2 are silent.

Page 9

FLUTE

81

The image shows a page of a musical score for page 81. It features five staves. The top staff is for the Flute, which is currently silent. The second staff is for the Clarinet, showing a melodic line with several triplet markings (indicated by '3' below the notes). The third staff is for the Bass Clarinet, which is also silent. The fourth and fifth staves are for the Horns (FRHORN1 and FRHORN2), both of which are silent. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The page number '81' is printed in the upper right corner of the staff area.

Page 1

MAN PAINTS WILLS FACE

SUE JAN 97

VIOLINS

1

VIOLAS

CELLOS

DBL BASS

5

9

M5 Tr. su...

P

Page 2

VIOLINS

13

VIOLAS

CELLOS Solo

DBL BASS

18m ...
Tr

Solo

Tutti

Tutti

21

Legato

mf

Page 3

VOLINS *25 Legato*

VOLAS *mf*

CELLOS

DBL BASS

29

Pizz.

33

p

Page 4

VOLINS

M5b

37

VOLINS

VIOLAS

CELLOS

DBL BASS

41

45

f

p

sc---

The image shows a page of musical notation for a string ensemble. It consists of four staves: Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The music is written in a common time signature. The first system starts at measure 37. The Violin staff begins with a treble clef and a dynamic marking of *f*. The Viola staff has a soprano clef. The Cello and Double Bass staves have bass clefs. The second system starts at measure 41. The Violin staff has a dynamic marking of *p* and a handwritten note *sc---* above it. The third system starts at measure 45. The Violin staff has a treble clef. The Double Bass staff has a bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and phrasing slurs.

Page 5

VIOLINS

49

Musical score for measures 49-52. The score is arranged in four systems. The first system is for Violins (treble clef), the second for Violas (alto clef), the third for Cellos (bass clef), and the fourth for Double Basses (bass clef). Each system contains four measures of music. The notes are mostly whole notes and half notes, with some rests. A fermata is present over the first measure of each system.

53

Musical score for measures 53-56. The score is arranged in four systems. The first system is for Violins (treble clef), the second for Violas (alto clef), the third for Cellos (bass clef), and the fourth for Double Basses (bass clef). Each system contains four measures of music. The notes are mostly whole notes and half notes, with some rests. A fermata is present over the first measure of each system.

Page 1

MAN PAINTS WILLS FACE

SUE JAN 97

FLUTE

1

OBOE

ENGLISH HORN

BASSOON

This block contains the first four measures of music for the Flute, Oboe, English Horn, and Bassoon parts. Each instrument has a staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of whole rests in all parts for these four measures.

5

This block contains measures 5 through 8 of the music. The instruments and clefs remain the same. The music consists of whole rests in all parts for these four measures.

9

M5

This block contains measures 9 through 12 of the music. The instruments and clefs remain the same. The music consists of whole rests in all parts for these four measures. A handwritten 'M5' is written above the second measure.

Page 2

FLUTE

13

OBOE

ENGLISH HORN

BASSOON

This system contains measures 13 through 16. The Flute part (top staff) has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with slurs and accents. The Oboe, English Horn, and Bassoon parts are shown as rests in these measures.

17

This system contains measures 17 through 20. The Flute part continues its melodic line. The Bassoon part (bottom staff) begins a rhythmic accompaniment of eighth notes starting in measure 17.

21

This system contains measures 21 through 24. The Flute part continues its melodic line. The Bassoon part continues its rhythmic accompaniment of eighth notes.

Page 3

FLUTE

25

OBOE

ENGHORN

BASSOON

Musical score for measures 25-28. The system includes staves for Flute, Oboe, English Horn, and Bassoon. The Flute part has a melodic line starting on a half note G4. The Oboe and English Horn parts are mostly rests. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

29

Musical score for measures 29-32. The system includes staves for Flute, Oboe, English Horn, and Bassoon. The Flute part has a melodic line with a triplet of eighth notes in measure 32. The Oboe part has a melodic line with a slur. The English Horn part has a melodic line with a slur. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

33

Musical score for measures 33-36. The system includes staves for Flute, Oboe, English Horn, and Bassoon. The Flute part has a melodic line with a slur. The Oboe part has a melodic line with a slur. The English Horn part has a melodic line with a slur. The Bassoon part has a rhythmic accompaniment of eighth notes.

M5b

Page 4

FLUTE

37

OBOE

ENGHORN

BASSOON

41

3

45

M6

Page 1

MONTAGE MAN/WILL RABBITS

SUE JAN 97

Violins

1

Violas

Cellos

DbiBass

5

ClickTrk

9

f
Pizz

Pizz

Pizz

Pizz

Page 2

Violins

13

Violins

Violas

Cellos

Dbl Bass

This system contains measures 13 through 16. The Violins part features a melodic line with eighth-note patterns. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final measure.

17

This system contains measures 17 through 20. The Violins part continues with a melodic line. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final measure.

21

This system contains measures 21 through 24. The Violins part has a melodic line. The Viola part has a similar rhythmic pattern. The Cello and Double Bass parts play a steady eighth-note accompaniment. The system concludes with a fermata over the final measure.

Page 3

Viols

25

Violas

Cellos

DblBass

This system contains four staves of music for measures 25 through 28. The staves are labeled 'Viols' (Violins), 'Violas', 'Cellos', and 'DblBass' (Double Bass). Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of whole rests in every measure across all staves.

29

This system contains four staves of music for measures 29 through 32. The staves are labeled 'Viols', 'Violas', 'Cellos', and 'DblBass'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of whole rests in every measure across all staves.

33

This system contains four staves of music for measures 33 through 36. The staves are labeled 'Viols', 'Violas', 'Cellos', and 'DblBass'. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation consists of whole rests in every measure across all staves.

7

Page 4

Violins

37

Violas

Cellos

Db/Bass

This system contains four measures of music, numbered 37 to 40. It features five staves: Violins (treble clef), Violas (alto clef), Cellos (alto clef), Double Basses (bass clef), and a fifth staff (bass clef). All staves contain whole rests for all four measures.

41

This system contains four measures of music, numbered 41 to 44. It features five staves: Violins (treble clef), Violas (alto clef), Cellos (alto clef), Double Basses (bass clef), and a fifth staff (bass clef). All staves contain whole rests for all four measures.

45

This system contains four measures of music, numbered 45 to 48. It features five staves: Violins (treble clef), Violas (alto clef), Cellos (alto clef), Double Basses (bass clef), and a fifth staff (bass clef). All staves contain whole rests for all four measures. Measure numbers 45, 46, 47, and 48 are printed at the end of each staff.

Page 5

Violins

ClickTrk/Piano

M7

49

Violins

Violas

Cellos

Db/Bass

Pizz

53

Pizz

57

f

Pizz

Page 6

Violins

61

Violins

Violas

Cellos

Db/Bass

The image shows a musical score for measures 61, 62, and 63. The score is arranged in a system with five staves. The top staff is for Violins, the second for Violas, the third for Cellos, and the bottom two for Double Basses. Measure 61 shows a treble clef, a key signature of one flat, and a common time signature. The Violin staff has a whole note chord. The Viola staff has a whole note chord. The Cello staff has a whole note chord. The Double Bass staff has a whole note chord. Measure 62 shows a whole rest for the Violins and a whole note chord for the other instruments. Measure 63 shows a whole rest for the Violins and a whole note chord for the other instruments.

Page 1

MONTAGE MAN/WILL RABBITS

SUE JAN 97

FLUTE

1

Musical notation for measures 1-4, Flute part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

CLARINET

Musical notation for measures 1-4, Clarinet part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

BASSOON

Musical notation for measures 1-4, Bassoon part. The staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

5

Musical notation for measures 5-8, Flute part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

Musical notation for measures 5-8, Clarinet part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

Musical notation for measures 5-8, Bassoon part. The staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for all four measures.

ClickTrk Leggiero

9

Musical notation for measures 9-12, Flute part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for measures 9 and 10, followed by eighth-note patterns in measures 11 and 12.

Musical notation for measures 9-12, Clarinet part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for measures 9 and 10, followed by eighth-note patterns in measures 11 and 12.

Musical notation for measures 9-12, Bassoon part. The staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are whole rests for measures 9 and 10, followed by eighth-note patterns in measures 11 and 12.

13

Musical notation for measures 13-16, Flute part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are eighth-note patterns throughout all four measures.

Musical notation for measures 13-16, Clarinet part. The staff shows a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are eighth-note patterns throughout all four measures.

Musical notation for measures 13-16, Bassoon part. The staff shows a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/8 time signature. The notes are eighth-note patterns throughout all four measures.

Page 2

FLUTE

17

CLARINET

BASSOON

Musical score for measures 17-20. The Flute part (top staff) is mostly silent. The Clarinet part (middle staff) has notes in measures 18 and 19. The Bassoon part (bottom staff) has a continuous rhythmic pattern of eighth notes throughout the four measures.

21

Musical score for measures 21-24. The Flute part (top staff) has notes in measures 21 and 22. The Clarinet part (middle staff) is silent. The Bassoon part (bottom staff) continues with the rhythmic pattern from the previous system.

25

Musical score for measures 25-28. All three parts (Flute, Clarinet, and Bassoon) are silent in this system.

29

Musical score for measures 29-32. All three parts (Flute, Clarinet, and Bassoon) are silent in this system.

Bylae E. Kwantitatiewe aanwending van klankbaanelemente

Sien volgende bladsye.

Hoofstuk 1	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
00:00 - 13:31								
13min 31s	02:50 - 02:51	1	00:33 - 06:20	347	00:27 - 00:52	25	00:00 - 00:27	27
	03:08 - 03:11	3	06:27 - 08:14	107	08:49 - 11:00	131	06:20 - 06:27	7
	03:18 - 03:19	1	08:19 - 08:24	5	11:34 - 13:31	117		
	03:40 - 03:42	2	08:34 - 08:49	15				
	03:57 - 03:59	2	08:53 - 09:18	26				
	04:15 - 04:17	2	09:54 - 09:56	2				
	04:26 - 04:39	13	10:19 - 10:21	2				
	05:31 - 06:02	31	11:02 - 11:19	17				
	06:07 - 06:15	8	11:46 - 12:15	29				
	06:27 - 06:37	10	12:36 - 13:20	44				
	07:05 - 07:56	51						
	08:01 - 08:02	1						
	08:14 - 08:42	28						
	09:23 - 09:40	17						
	09:56 - 10:23	27						
	10:38 - 10:45	7						
	10:58 - 11:47	49						
	12:13 - 12:33	20						
	12:43 - 13:00	17						
	13:22 - 13:28	6						
TOTAAL		296		594		273		34
		4min 56s		9min 54s		4min 33s		0min 34s

Hoofstuk 3	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
29:28 - 45:03								
15min 35s	30:06 - 30:09	3	29:28 - 29:58	30	29:28 - 29:31	3	29:58 - 30:00	2
	30:18 - 30:22	4	30:00 - 31:17	77	30:46 - 31:02	16	31:17 - 31:20	3
	30:40 - 30:47	7	31:20 - 35:59	279	32:01 - 33:52	111	41:20 - 41:22	2
	33:20 - 33:23	3	36:17 - 36:19	2	34:24 - 37:10	166		
	33:29 - 33:36	7	36:31 - 36:40	9	37:48 - 38:58	70		
	33:42 - 33:44	2	37:10 - 38:17	67	39:25 - 40:08	43		
	34:03 - 34:12	9	38:28 - 38:42	14	42:01 - 43:17	76		
	34:38 - 36:31	113	38:50 - 41:20	210	43:56 - 45:03	67		
	40:35 - 41:09	34	41:32 - 42:28	56				
	41:22 - 41:36	14	42:35 - 43:57	82				
	42:24 - 42:39	15	44:07 - 44:09	2				
	42:45 - 42:46	1	44:20 - 44:26	6				
			44:33 - 45:02	29				
TOTAAL		212		863		552		7
		3min 32s		14min23s		9min 12s		0min 7s

Hoofstuk 4	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
45:03 - 54:31								
9min 28s	45:18 - 45:41	23	45:16 - 45:19	3	45:03 - 46:21	78	46:54 - 46:58	4
	45:50 - 46:04	14	45:30 - 45:37	7	50:04 - 51:05	61	47:24 - 47:30	6
	46:13 - 46:54	41	45:45 - 45:51	6			49:10 - 49:12	2
	47:58 - 48:00	2	46:01 - 46:14	13			49:23 - 49:26	3
	48:05 - 48:06	1	46:32 - 46:40	8			51:07 - 51:11	4
	48:28 - 48:54	26	46:51 - 46:52	1			51:28 - 51:36	8
	49:06 - 49:08	2	46:58 - 47:24	26			52:00 - 52:05	5
	49:12 - 49:23	11	47:30 - 49:10	100			52:08 - 52:18	10
	49:26 - 49:33	7	49:13 - 49:21	8			52:40 - 52:43	3
	49:37 - 49:59	22	49:33 - 49:38	55			53:11 - 53:12	1
	51:20 - 51:28	8	49:45 - 49:50	5			54:21 - 54:23	2
	51:46 - 51:47	1	49:59 - 50:10	11				
	52:06 - 52:08	2	50:18 - 51:00	42				
	52:18 - 52:35	17	51:03 - 51:07	4				
	53:12 - 53:43	31	51:11 - 51:21	10				
	53:49 - 54:21	32	51:36 - 52:00	24				
	54:23 - 54:31	8	52:05 - 52:08	3				
			52:21 - 52:40	19				
			52:43 - 53:11	28				
			53:37 - 53:49	12				
TOTAAL		248		385		139		48
		4min 8s		6min 25s		2min 19s		0min 48s

Hoofstuk 5	Dialogo		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
54:31 - 58:40								
4min 9s	54:31 - 54:32	1	54:36 - 54:41	5			54:32 - 54:33	1
	54:33 - 54:34	1	55:14 - 55:19	5			54:34 - 54:36	2
	54:38 - 54:46	8	55:37 - 55:40	3			54:46 - 54:49	3
	54:49 - 55:58	69	55:50 - 55:52	2				
	56:00 - 56:38	38	55:58 - 56:00	2				
	57:02 - 57:09	7	56:00 - 56:04	4				
	58:05 - 58:36	31	56:22 - 56:27	5				
			56:36 - 58:40	124				
TOTAAL		155		150		0		6
		2min 35s		2min 30s				0min 6s

Hoofstuk 6	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
58:40 - 73:07								
14min 27s	58:53 - 58:58	5	58:40 - 58:49	9	59:13 - 61:06	113	58:49 - 58:51	2
	59:00 - 59:17	17	58:51 - 58:53	2	66:17 - 66:50	33	58:58 - 59:00	2
	59:36 - 59:38	2	59:00 - 59:13	13			61:09 - 61:16	7
	59:43 - 59:44	1	59:29 - 60:33	4			61:24 - 61:26	2
	59:55 - 59:56	1	60:45 - 61:07	22			61:31 - 61:33	2
	60:04 - 60:06	2	61:16 - 61:24	8			61:39 - 61:44	5
	61:06 - 61:09	3	61:33 - 61:36	3			61:45 - 61:48	3
	61:26 - 61:31	5	61:51 - 61:59	8			61:59 - 62:02	3
	61:36 - 61:39	3	62:02 - 62:04	2			62:06 - 62:08	2
	61:44 - 61:45	1	62:28 - 62:45	17			62:09 - 62:12	3
	61:48 - 61:51	3	63:09 - 63:19	10			62:13 - 62:15	2
	62:04 - 62:06	2	63:50 - 63:51	1			62:17 - 62:20	3
	62:08 - 62:09	1	65:18 - 65:23	5			62:22 - 62:26	4
	62:12 - 62:13	1	65:29 - 66:28	59			62:27 - 62:28	1
	62:15 - 62:17	2	66:32 - 66:38	6			62:45 - 62:53	8
	62:20 - 62:22	2	66:49 - 67:25	36			62:54 - 62:59	5
	62:26 - 62:27	1	67:29 - 67:32	3			63:03 - 63:05	2
	62:31 - 62:32	1	67:37 - 67:39	2			63:06 - 63:12	6
	62:35 - 62:36	1	67:44 - 67:46	2			63:30 - 63:32	2
	62:38 - 62:42	4	68:04 - 69:10	66			63:45 - 63:47	2
	62:44 - 62:45	1	69:15 - 69:41	26			64:03 - 64:06	3
	62:53 - 62:54	1	69:42 - 70:43	61			64:08 - 64:10	2
	62:59 - 63:00	1	70:51 - 71:07	16			64:11 - 64:13	2
	63:00 - 63:03	3	71:16 - 71:20	4			64:17 - 64:19	2
	63:05 - 63:06	1	71:30 - 73:05	95			64:51 - 64:56	5
	63:12 - 63:14	2					64:59 - 65:00	1
	63:15 - 63:17	2					65:04 - 65:08	4
	63:19 - 63:30	11					65:15 - 65:18	3
	63:32 - 63:45	13					65:23 - 65:29	6
	63:47 - 64:03	16					67:26 - 67:29	3
	64:06 - 64:08	2					67:32 - 67:37	5
	64:10 - 64:11	1					69:10 - 69:11	1
	64:13 - 64:17	4					69:14 - 69:15	1
	64:19 - 64:51	32					69:41 - 69:42	1

	64:56 - 64:59	3				71:26 - 71:30	4
	65:00 - 65:04	4				73:05 - 73:07	2
	65:08 - 65:15	7					
	65:18 - 65:19	1					
	65:30 - 66:06	36					
	66:10 - 66:12	2					
	67:25 - 67:26	1					
	67:38 - 68:05	27					
	68:13 - 68:15	2					
	69:11 - 69:14	3					
	69:20 - 69:22	2					
	69:28 - 69:30	2					
	69:34 - 69:40	6					
	69:44 - 70:10	26					
	70:18 - 70:22	4					
	70:25 - 70:53	28					
	71:07 - 71:26	19					
	71:31 - 71:33	2					
	71:38 - 71:59	21					
	72:13 - 72:20	7					
	72:30 - 72:37	7					
TOTAAL		358		480		146	111
		5min 58s		8min		2min 26s	1min 51s

Hoofstuk 7	Dialogo		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
73:07 - 89:18								
16min 11s	73:42 - 73:43	1	73:07 - 73:18	11	76:47 - 79:13	146	73:18 - 73:22	4
	73:46 - 73:47	1	73:22 - 73:35	13	79:42 - 80:40	58	73:35 - 73:36	1
	73:50 - 73:51	1	73:36 - 73:40	4	83:49 - 83:54	5	73:40 - 73:42	2
	73:56 - 74:57	1	73:51 - 73:54	3	84:00 - 85:56	116	73:43 - 73:46	3
	74:00 - 74:02	2	73:58 - 74:00	2	88:19 - 89:18	59	73:47 - 73:50	3
	74:04 - 74:05	1	74:03 - 74:06	3			73:54 - 73:56	2
	74:08 - 74:10	2	74:07 - 74:19	12			73:57 - 73:58	1
	74:11 - 74:13	2	74:27 - 74:36	9			74:02 - 74:03	1
	74:19 - 74:28	9	74:38 - 74:40	2			74:06 - 74:07	1
	74:32 - 74:33	1	74:44 - 74:46	2			74:36 - 74:38	2
	74:35 - 74:36	1	74:48 - 74:55	7			74:42 - 74:44	2
	74:40 - 74:42	2	74:58 - 75:45	47			74:55 - 74:56	1
	74:44 - 74:48	4	75:58 - 76:00	2			76:28 - 76:31	3
	74:52 - 74:54	2	76:10 - 76:28	18			79:22 - 79:24	2
	74:56 - 75:00	4	76:43 - 76:54	11			81:38 - 81:39	1
	75:02 - 75:04	2	77:00 - 77:18	18			82:16 - 82:18	2
	75:12 - 75:13	1	77:20 - 77:23	3			82:40 - 82:45	5
	75:26 - 76:12	46	77:33 - 77:46	13			82:47 - 82:51	4
	76:31 - 76:44	13	78:05 - 78:08	3			83:15 - 83:21	6
	76:51 - 76:56	5	78:10 - 78:29	19			83:28 - 83:32	4
	76:58 - 77:32	34	78:35 - 78:42	7			83:40 - 83:43	3
	77:35 - 77:40	5	79:00 - 79:22	22			83:45 - 83:46	1
	77:45 - 77:47	2	79:24 - 79:55	21			83:48 - 83:49	1
	77:52 - 77:54	2	80:07 - 80:35	28			83:57 - 84:00	3
	78:02 - 78:04	2	80:39 - 80:43	4			87:57 - 87:59	2
	78:08 - 78:10	2	81:09 - 81:14	5				
	78:13 - 78:14	1	81:24 - 81:30	6				
	78:19 - 78:20	1	81:34 - 81:38	4				
	78:40 - 78:52	12	81:39 - 81:41	2				
	78:55 - 79:00	5	81:45 - 81:52	7				
	79:04 - 79:08	4	81:56 - 81:58	2				
	80:00 - 80:20	20	82:00 - 82:14	14				
	80:24 - 80:35	11	82:18 - 82:40	22				
	80:40 - 81:26	46	82:51 - 83:00	9				

	81:29 - 81:38	9	83:02 - 83:15	13			
	81:41 - 81:45	4	83:21 - 83:26	5			
	81:48 - 82:00	12	83:32 - 83:40	8			
	82:02 - 82:16	14	85:19 - 85:21	2			
	82:26 - 82:28	2	85:26 - 85:30	4			
	82:31 - 82:33	2	85:34 - 85:47	13			
	82:45 - 82:47	2	85:55 - 87:55	120			
	83:00 - 83:02	2	88:01 - 89:18	77			
	83:27 - 83:29	2					
	83:43 - 83:45	2					
	83:46 - 83:48	2					
	83:54 - 83:57	3					
	85:58 - 87:01	63					
	87:10 - 87:14	4					
	87:19 - 87:26	7					
	87:31 - 87:43	8					
	87:46 - 87:53	7					
	87:55 - 87:57	2					
	87:59 - 88:01	2					
	88:16 - 88:18	2					
	88:55 - 89:15	20					
TOTAAL		419		597		384	60
		6min 49s		9min57s		6min 24s	1min

Hoofstuk 8	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
89:18 - 102:14								
12min 56s	92:10 - 92:11	1	89:26 - 89:29	3	89:18 - 91:00	42	91:00 - 91:02	2
	92:14 - 92:15	1	90:07 - 90:19	12	91:08 - 92:06	58	91:06 - 91:07	1
	92:19 - 92:25	6	90:24 - 90:29	5	99:52 - 100:11	19	92:12 - 92:14	2
	92:27 - 93:52	85	90:39 - 90:45	6	100:16 - 101:32	76	92:15 - 92:17	2
	94:00 - 94:02	2	90:54 - 91:00	6			92:25 - 92:26	1
	94:05 - 94:10	5	91:02 - 91:06	4			93:58 - 94:00	2
	94:12 - 94:57	45	91:07 - 92:12	65			94:02 - 94:04	2
	95:01 - 95:15	14	92:17 - 92:19	2			94:10 - 94:12	2
	95:19 - 95:43	24	92:26 - 92:29	3			95:00 - 95:01	1
	95:48 - 95:52	4	93:52 - 93:58	6			96:10 - 96:11	1
	95:58 - 96:10	12	94:04 - 94:07	3			96:16 - 96:19	3
	96:11 - 96:16	5	94:16 - 94:24	8			96:23 - 96:24	1
	96:19 - 96:20	1	94:30 - 94:33	3			97:12 - 97:14	2
	96:24 - 96:25	1	94:57 - 95:00	3			97:33 - 97:35	2
	96:27 - 97:04	37	95:02 - 95:04	2			97:40 - 97:42	2
	97:17 - 97:20	3	95:14 - 96:00	46			101:34 - 101:36	2
	97:22 - 97:33	11	96:03 - 96:06	3			101:38 - 101:39	1
	97:35 - 97:40	5	96:20 - 96:23	3			101:44 - 101:46	2
	97:43 - 97:45	2	96:25 - 96:30	5			101:48 - 101:50	2
	97:48 - 97:51	3	96:38 - 96:40	2				
	98:13 - 98:18	5	97:03 - 97:12	9				
	100:11 - 100:15	4	97:14 - 97:32	18				
	100:18 - 100:29	11	97:42 - 97:48	6				
	100:31 - 100:32	1	97:51 - 99:53	122				
	100:34 - 100:36	2	100:10 - 100:25	15				
	100:39 - 100:42	3	100:37 - 100:46	9				
	100:46 - 100:47	1	100:49 - 101:05	16				
	100:48 - 100:50	2	101:28 - 101:30	2				
	101:10 - 101:12	2	101:32 - 101:34	2				
	101:16 - 101:28	12	101:54 - 102:09	15				
	101:36 - 101:38	2	102:11 - 102:14	3				
	101:39 - 101:44	5						
	101:46 - 101:48	2						
	101:50 - 101:54	4						

	102:02 - 102:04	2					
	102:09 - 102:11	2					
TOTAAL		327		407		195	33
		5min 27s		6min47s		3min 15s	0min 33s

Hoofstuk 9	Dialog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
102:14 - 116:34								
14min 20s	103:24 - 103:57	33	102:14 - 103:34	80	104:30 - 105:17	47	105:43 - 105:46	3
	104:03 - 104:13	10	103:41 - 103:47	6	106:31 - 106:42	11	105:48 - 105:52	4
	104:22 - 104:24	4	103:56 - 104:06	10	106:45 - 106:56	11	106:14 - 106:15	1
	105:46 - 105:48	2	104:08 - 105:13	5	107:55 - 109:07	72	106:24 - 106:28	4
	105:58 - 106:14	16	105:16 - 105:43	27	111:30 - 111:49	19	106:42 - 106:43	1
	106:40 - 106:42	2	105:52 - 106:08	16	113:44 - 115:10	86	106:58 - 106:59	1
	106:56 - 106:58	2	106:15 - 106:24	9	115:46 - 116:34	48	109:07 - 109:09	2
	106:59 - 107:07	8	106:28 - 106:31	3			109:15 - 109:19	4
	107:31 - 107:33	2	106:36 - 106:39	3			109:39 - 109:43	4
	109:09 - 109:11	2	106:43 - 106:48	5			109:55 - 109:57	2
	109:12 - 109:15	3	106:58 - 109:04	126			109:59 - 110:00	1
	109:36 - 109:38	2	109:08 - 109:15	7			110:17 - 110:19	2
	109:43 - 109:48	4	109:19 - 109:39	20			110:40 - 110:42	2
	109:54 - 109:56	2	109:48 - 109:55	7			110:43 - 110:44	1
	109:57 - 109:59	2	110:00 - 110:16	16			110:46 - 110:49	3
	110:09 - 110:12	3	110:19 - 110:40	21			111:00 - 111:05	5
	110:16 - 110:17	1	110:53 - 110:56	3			112:38 - 112:40	2
	110:42 - 110:43	1	110:58 - 111:00	2			112:56 - 112:57	1
	110:44 - 110:46	2	111:05 - 111:07	2			112:59 - 113:01	2
	110:49 - 110:53	4	111:09 - 111:48	39			113:04 - 113:07	3
	110:56 - 110:58	2	112:01 - 112:04	3			113:08 - 113:11	3
	111:07 - 111:09	2	112:07 - 112:10	3			113:13 - 113:14	1
	111:13 - 111:15	2	112:45 - 112:54	9			113:26 - 113:28	2
	111:27 - 111:30	3	112:57 - 112:59	2			113:30 - 113:31	1
	111:48 - 112:38	50	113:02 - 113:04	2			113:36 - 113:37	1
	112:40 - 112:45	5	113:17 - 113:23	6			115:10 - 115:12	2
	112:54 - 112:56	2	113:31 - 113:36	5			115:30 - 115:32	2
	113:01 - 113:02	1	113:44 - 114:00	16				
	113:07 - 113:08	1	114:06 - 114:11	5				
	113:11 - 113:13	2	114:17 - 114:33	6				
	113:14 - 113:19	5	114:36 - 114:47	11				
	113:22 - 113:26	4	115:12 - 115:30	18				
	113:28 - 113:30	2	115:32 - 115:52	20				
	113:34 - 113:36	2	116:01 - 116:03	2				

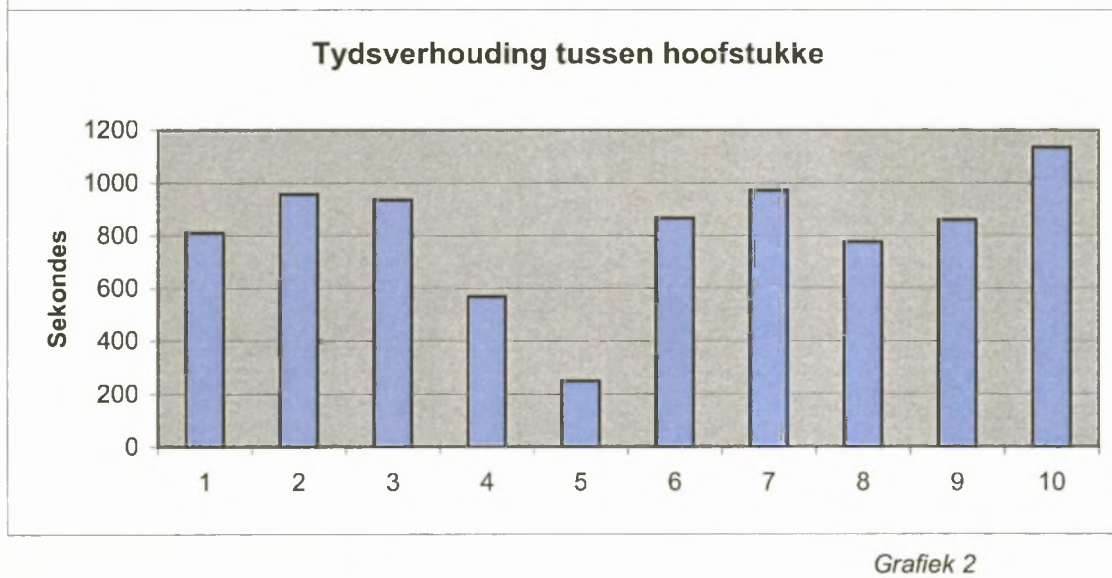
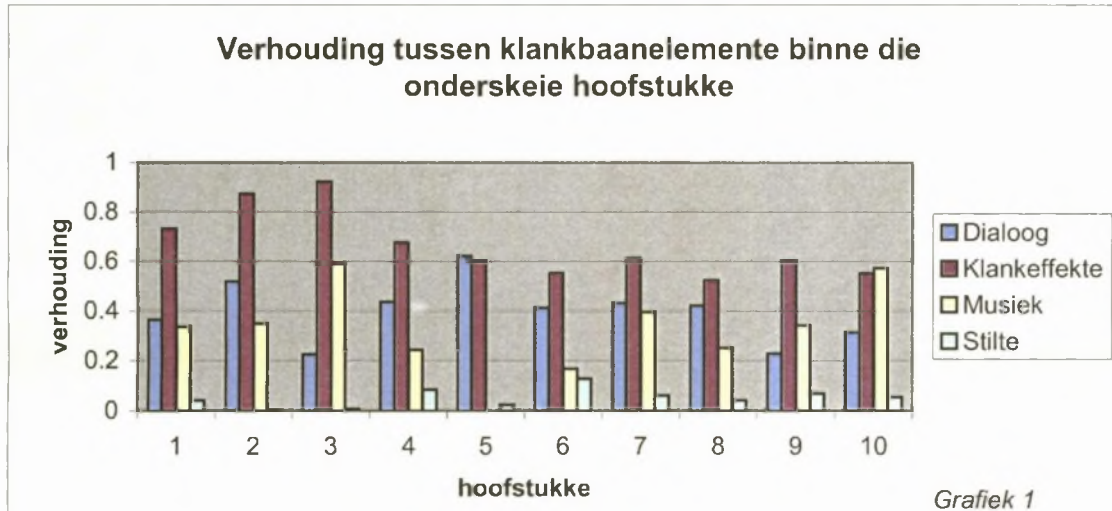
	113:37 - 113:44	7	116:05 - 116:12	7			
	115:40 - 115:42	2					
TOTAAL		197		522		294	60
		3min 17s		8min 42s		4min 54s	1min

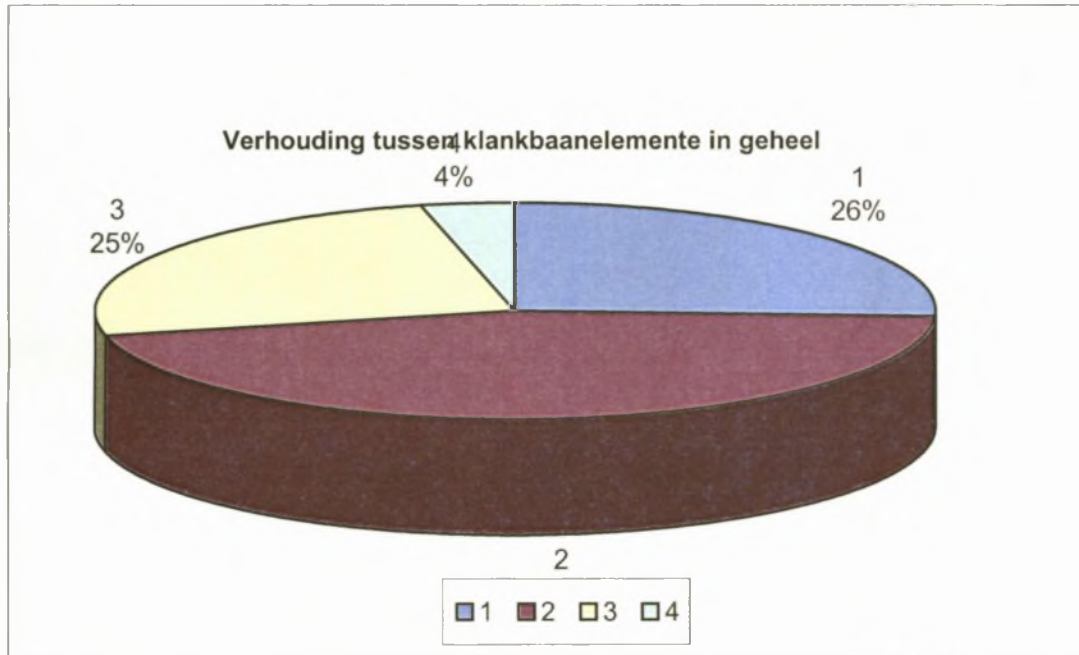
Hoofstuk 10	Dialogoog		Klankeffekte		Musiek		Stilte	
	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte	Sekwens	Lengte
116:34 - 135:29								
18min 55s	116:51 - 116:57	6	116:34 - 116:51	17	116:52 - 118:07	75	118:08 - 118:10	2
	116:59 - 117:08	9	117:01 - 117:19	18	119:07 - 119:11	4	118:12 - 118:15	3
	117:12 - 117:14	2	117:29 - 117:33	4	119:20 - 119:29	9	118:29 - 118:32	3
	117:17 - 117:19	2	117:38 - 117:45	7	120:18 - 120:21	3	118:35 - 118:38	3
	117:25 - 117:27	2	117:52 - 118:07	15	120:34 - 122:20	106	118:59 - 119:00	1
	117:29 - 117:31	2	118:15 - 118:17	2	123:13 - 124:50	97	119:51 - 119:53	2
	117:34 - 117:36	2	118:19 - 118:29	10	129:33 - 135:29	356	119:58 - 120:00	2
	117:37 - 117:38	1	118:32 - 118:35	3			125:16 - 125:18	2
	117:39 - 117:47	8	118:38 - 118:56	18			125:32 - 125:34	2
	117:50 - 117:52	2	119:00 - 119:12	12			125:49 - 125:51	2
	118:05 - 118:08	3	119:28 - 119:51	23			126:10 - 126:12	2
	118:10 - 118:12	2	119:55 - 119:58	3			126:22 - 126:24	2
	118:17 - 118:19	2	120:11 - 120:13	2			126:26 - 126:28	2
	118:25 - 118:27	2	120:18 - 120:28	10			126:30 - 126:31	1
	118:47 - 118:59	12	120:31 - 120:38	7			126:34 - 126:35	1
	119:00 - 119:01	1	120:41 - 120:43	2			126:43 - 126:45	2
	119:12 - 119:20	8	120:48 - 121:00	2			126:53 - 126:56	3
	119:32 - 119:34	2	121:04 - 122:50	106			127:06 - 127:09	3
	119:40 - 119:41	1	122:55 - 122:58	3			127:13 - 127:15	2
	119:53 - 119:55	2	123:00 - 124:34	94			127:17 - 127:19	2
	120:00 - 120:18	18	124:44 - 125:10	26			127:32 - 127:38	6
	120:20 - 120:31	11	125:18 - 125:28	10			127:48 - 127:50	2
	120:38 - 120:47	9	125:38 - 125:48	10			128:05 - 128:08	3
	121:15 - 121:24	9	127:42 - 127:47	5			128:09 - 128:10	1
	121:26 - 121:30	4	127:53 - 128:05	12			128:14 - 128:15	1
	121:36 - 121:38	2	128:08 - 128:09	1			128:17 - 128:21	4
	122:20 - 123:05	45	128:21 - 129:12	51			129:15 - 129:18	3
	123:30 - 123:40	10	129:30 - 129:33	3			129:19 - 129:20	1
	125:07 - 125:16	9	129:39 - 130:09	30				
	125:22 - 125:32	10	130:20 - 131:31	71				
	125:34 - 125:40	6	131:34 - 132:25	51				
	125:43 - 125:46	3						
	125:48 - 125:49	1						
	125:51 - 126:10	19						

	126:12 - 126:22	10					
	126:24 - 126:26	2					
	126:28 - 126:30	2					
	126:31 - 126:34	3					
	126:35 - 126:43	8					
	126:45 - 126:53	8					
	126:56 - 127:06	10					
	127:09 - 127:13	4					
	127:15 - 127:17	2					
	127:19 - 127:32	13					
	127:38 - 127:43	5					
	127:46 - 127:48	2					
	127:50 - 127:55	5					
	128:10 - 128:14	4					
	128:15 - 128:17	2					
	128:47 - 128:50	3					
	129:00 - 129:15	15					
	129:18 - 129:19	1					
	129:20 - 129:38	18					
	130:08 - 130:12	4					
	130:14 - 130:19	5					
	130:26 - 130:30	4					
TOTAAL		357		628		650	63
		5min 57s		10min28s		10min50s	1min 3s

Opsomming					
Hoofstukke	Hoofstuk lengte	Dialog	Klankeffekte	Musiek	Stilte
1	811	296	594	273	34
2	957	497	836	335	5
3	935	212	863	552	7
4	568	248	385	139	48
5	249	155	150	0	6
6	867	358	480	146	111
7	971	419	597	384	60
8	776	327	407	195	33
9	860	197	522	294	60
10	1135	357	628	650	63
Totaal	8129	3066	5462	2968	427
Verhouding tussen klankbaanelemente binne film in geheel		0.377168163	0.671915365	0.36511256	0.052527986

Verhouding ten opsigte van klankelemente in onderskeie hoofstukke				
	Dialog	Klankeffekte	Musiek	Stilte
1	0.364981504	0.7324291	0.336621455	0.041923551
2	0.519331243	0.873563218	0.350052247	0.00522466
3	0.226737968	0.922994652	0.590374332	0.007486631
4	0.436619718	0.677816901	0.24471831	0.084507042
5	0.62248996	0.602409639	0	0.024096386
6	0.412918108	0.553633218	0.16839677	0.128027682
7	0.431513903	0.614830072	0.395468589	0.061791967
8	0.421391753	0.524484536	0.25128866	0.042525773
9	0.229069767	0.606976744	0.341860465	0.069767442
10	0.314537445	0.553303965	0.572687225	0.055506608



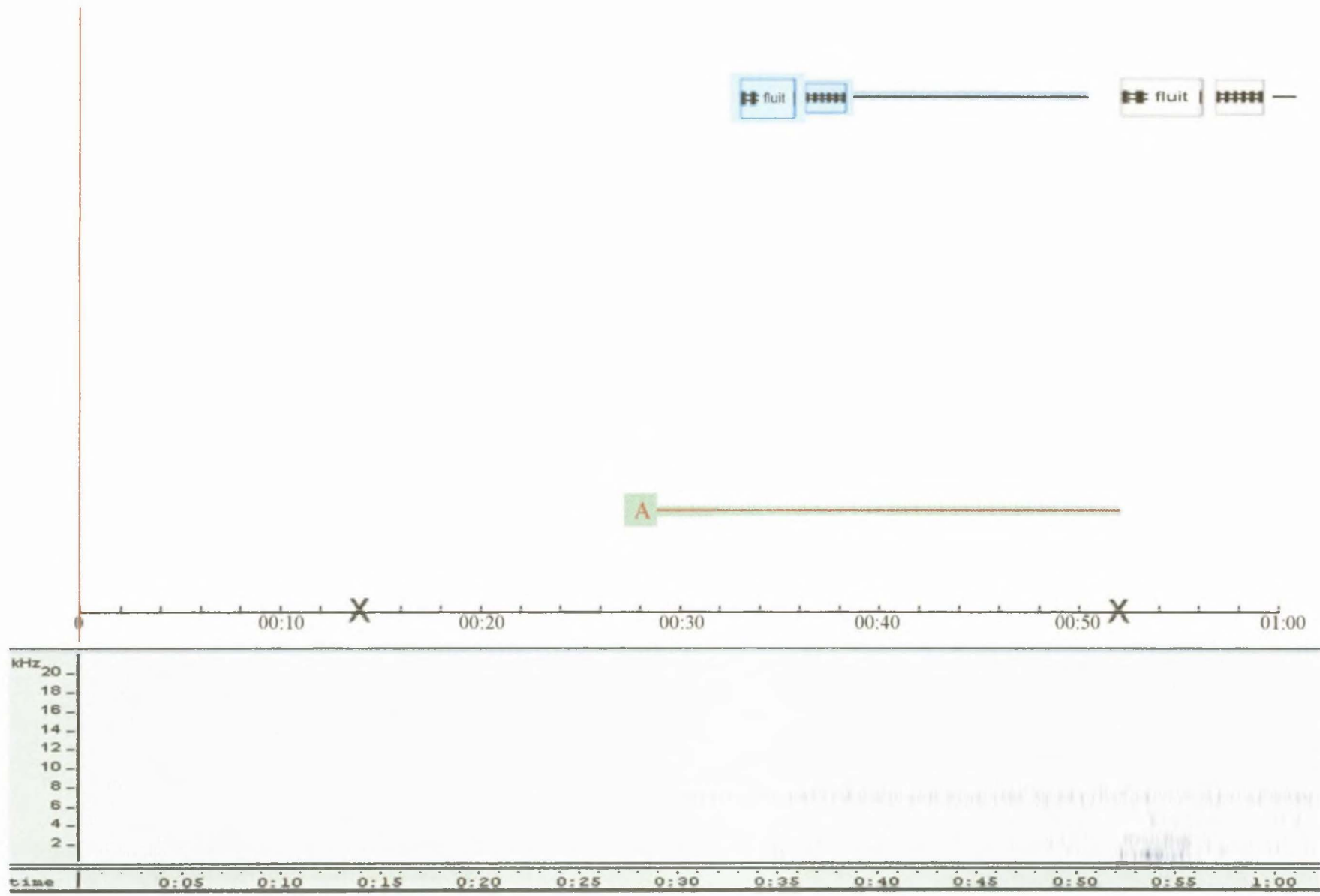


Grafiek 3

Bylae F. Grafiese Voorstelling

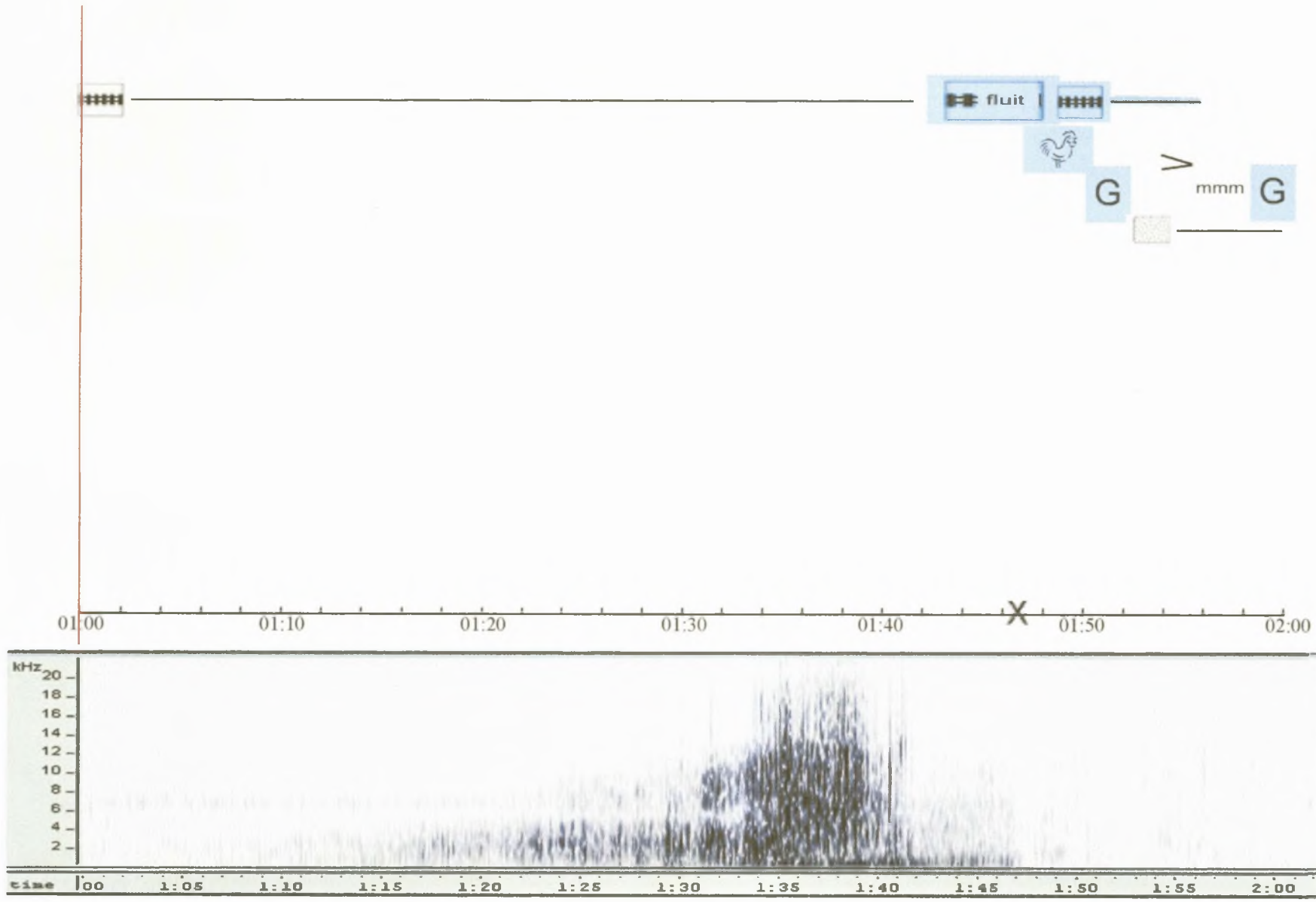
Hoofstuk 1 Minuut 1

No.	Tyd	Dialog
------------	------------	---------------



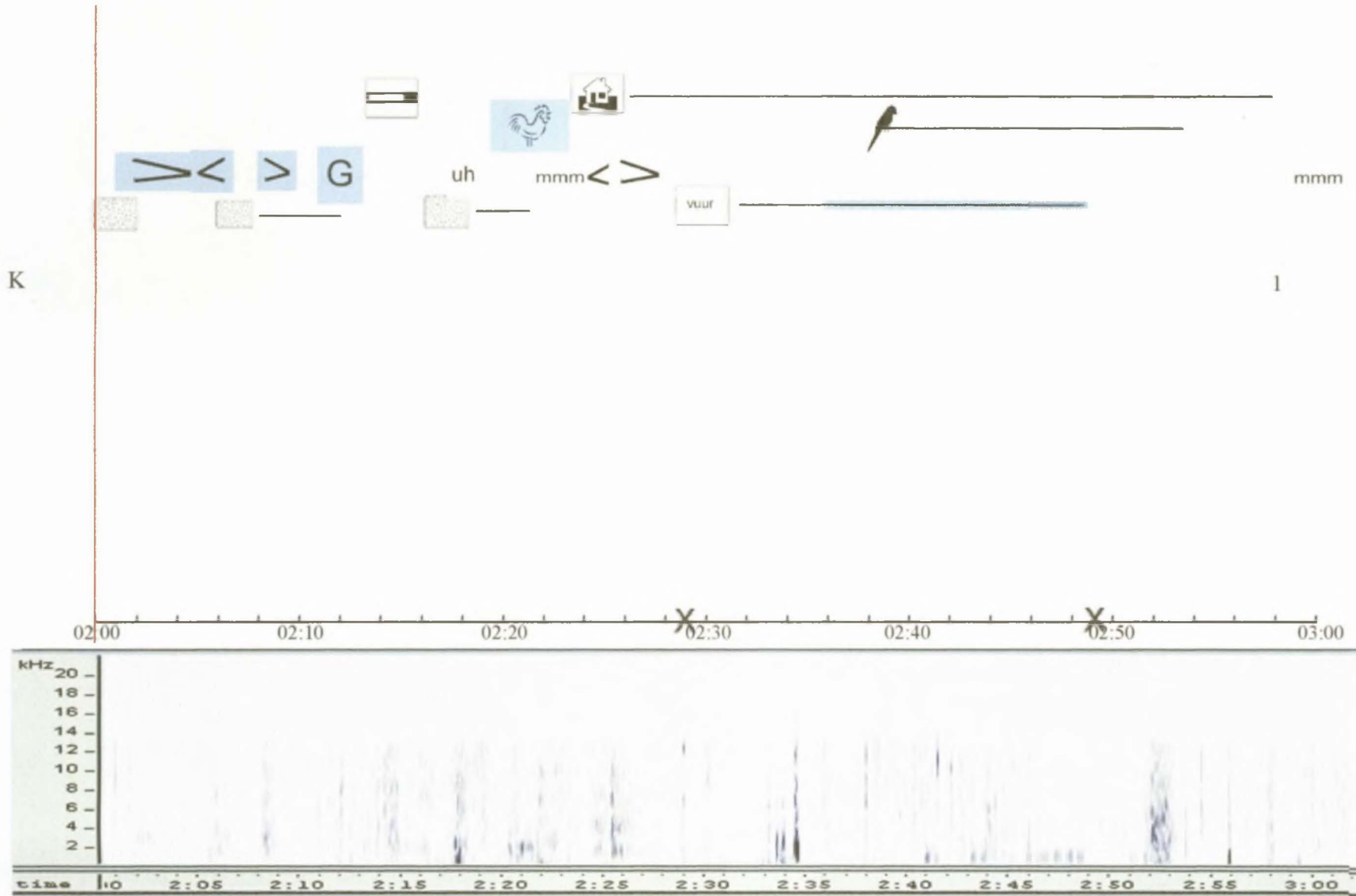
Hoofstuk 1 Minuut 2

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



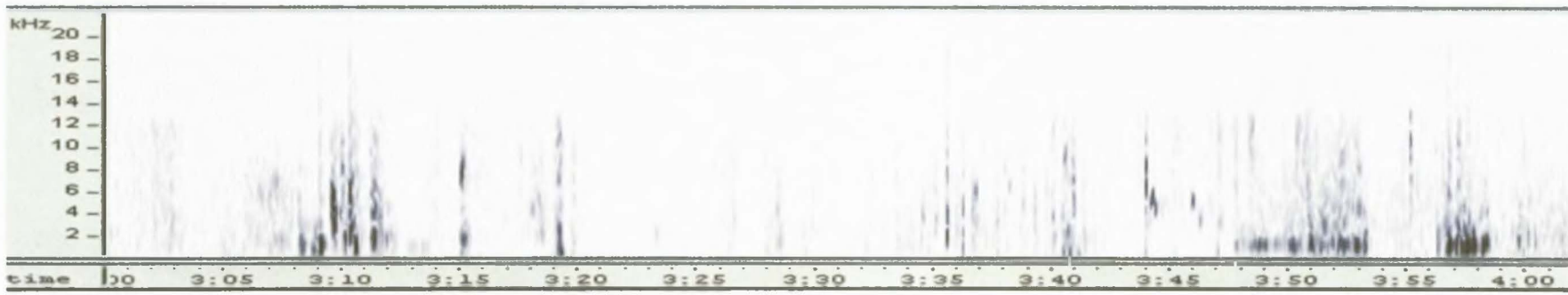
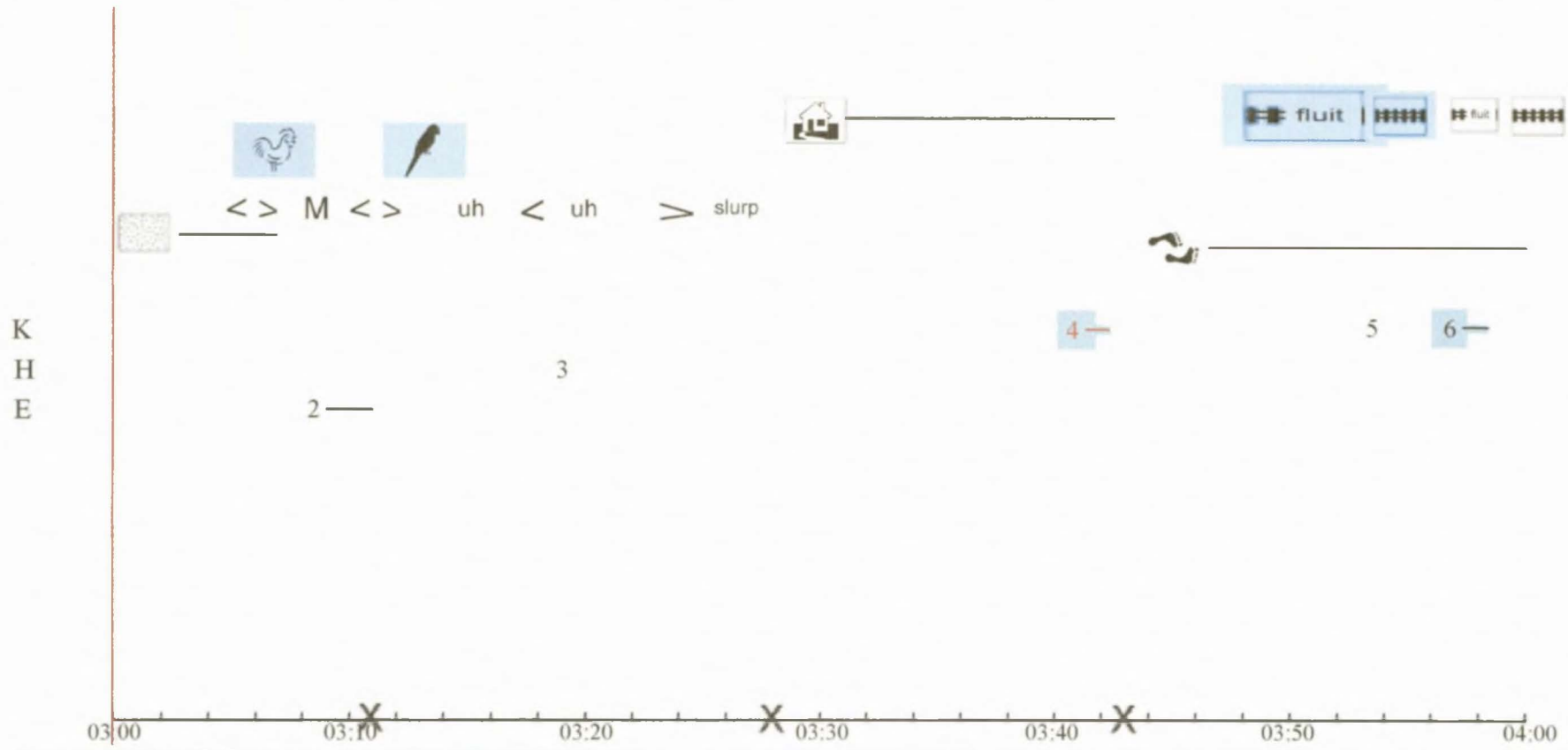
Hoofstuk 1 Minuut 3

No.	Tyd	Dialog
1.	02:58	K: Emma.



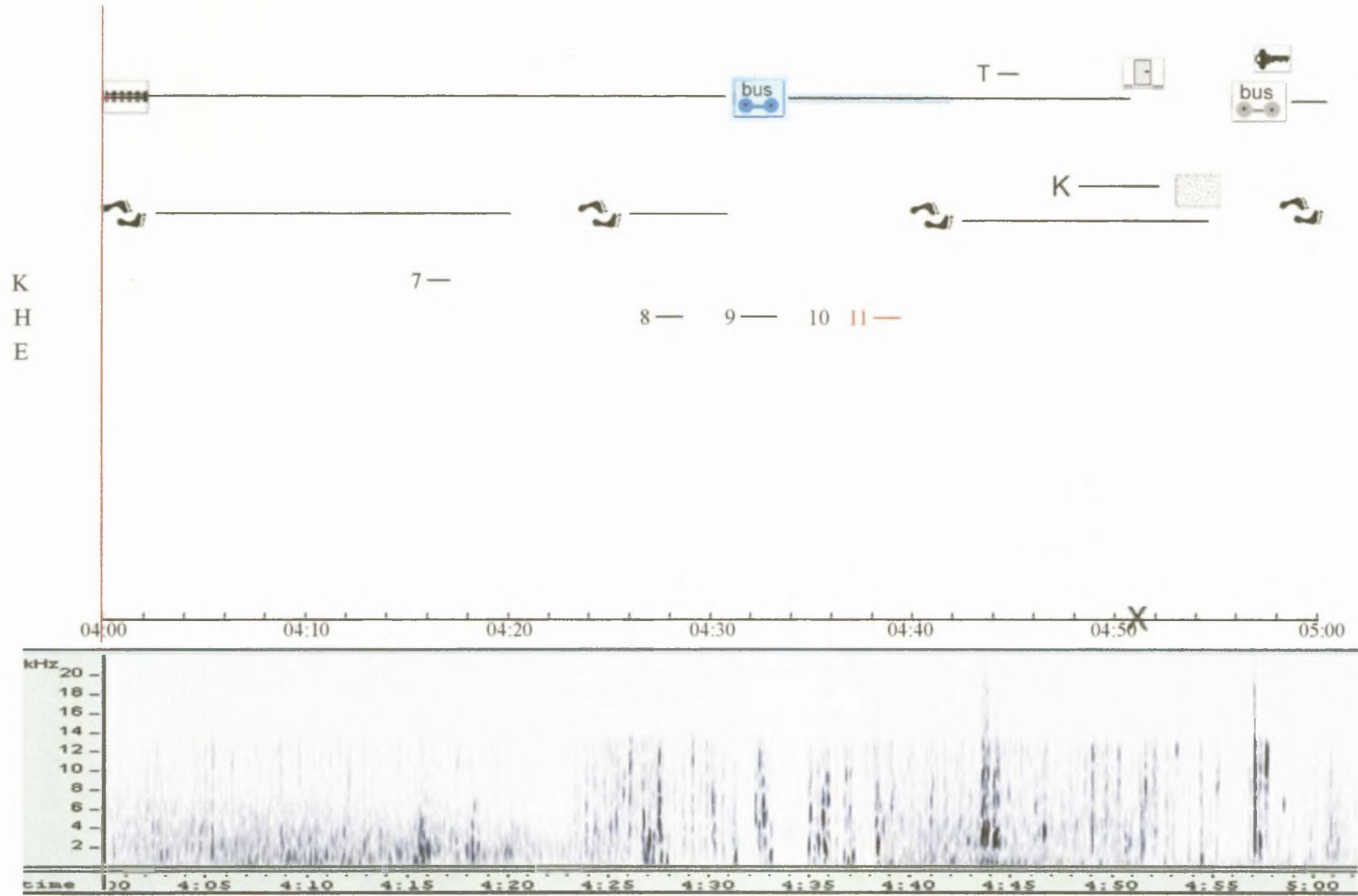
Hoofstuk 1 Minuut 4

No.	Tyd	Dialog
2.	03:08	E: Ek gaan nog een môre daai hoender met 'n stok vrek slaan.
3.	03:19	H: Môre Willem.
4.	03:40	K: Hendrik, los die kind.
5.	03:53	K: Willem!
6.	03:56	K: Die trein is hier, jy gaan laat wees.



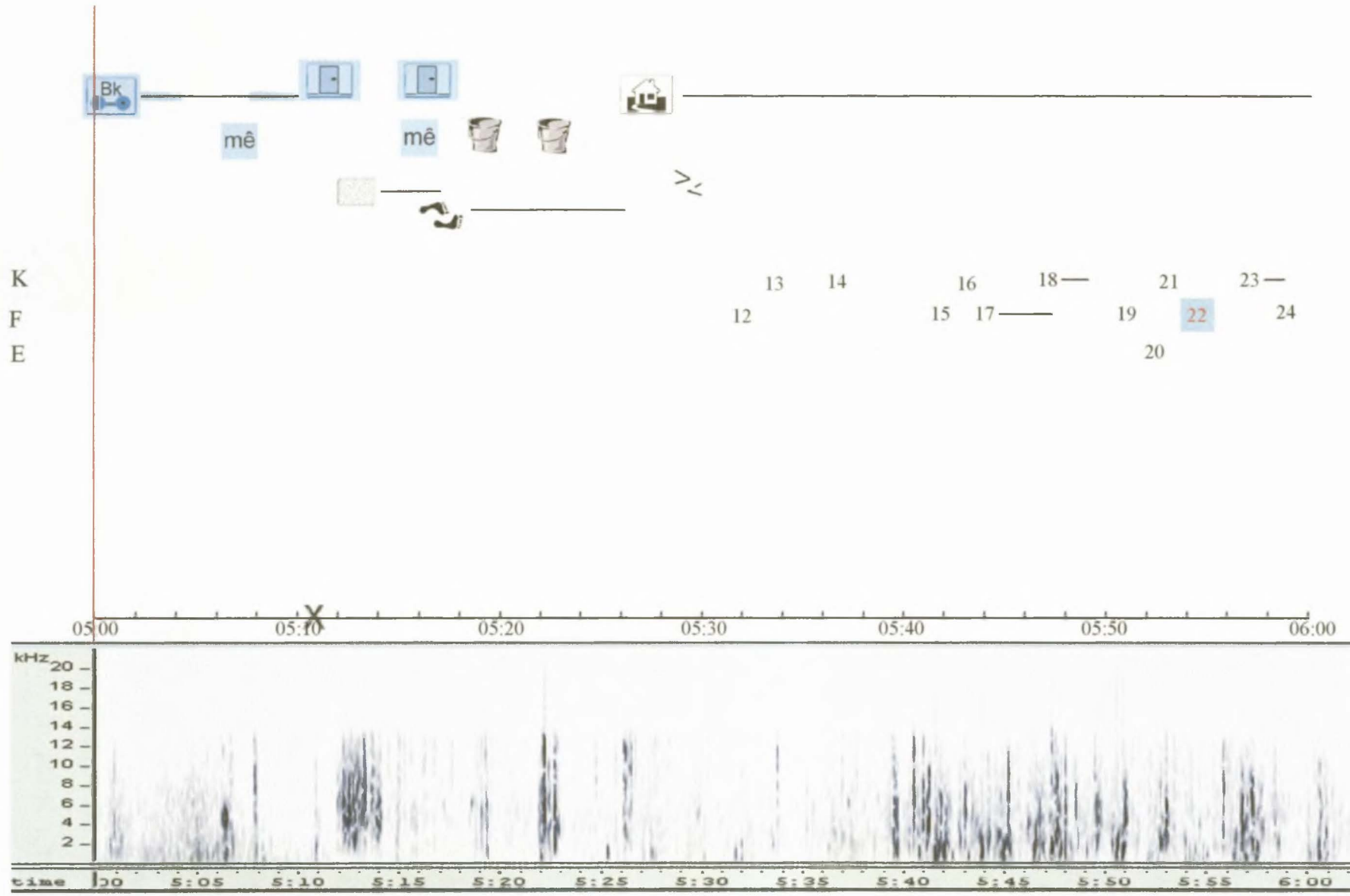
Hoofstuk 1 Minuut 5

No.	Tyd	Dialoog
7.	04:15	K: Onthou om jou pa te groet.
8.	04:27	H: Nee, nee, nee, nie so nie. Kom hier.
9.	04:31	H: Sê, sê Willem, sê totsiens pa.
10.	04:35	H: Ja, ja, ja ek sien...sê gou sê sê...
11.	04:37	H: Totsiens pa. Sê.



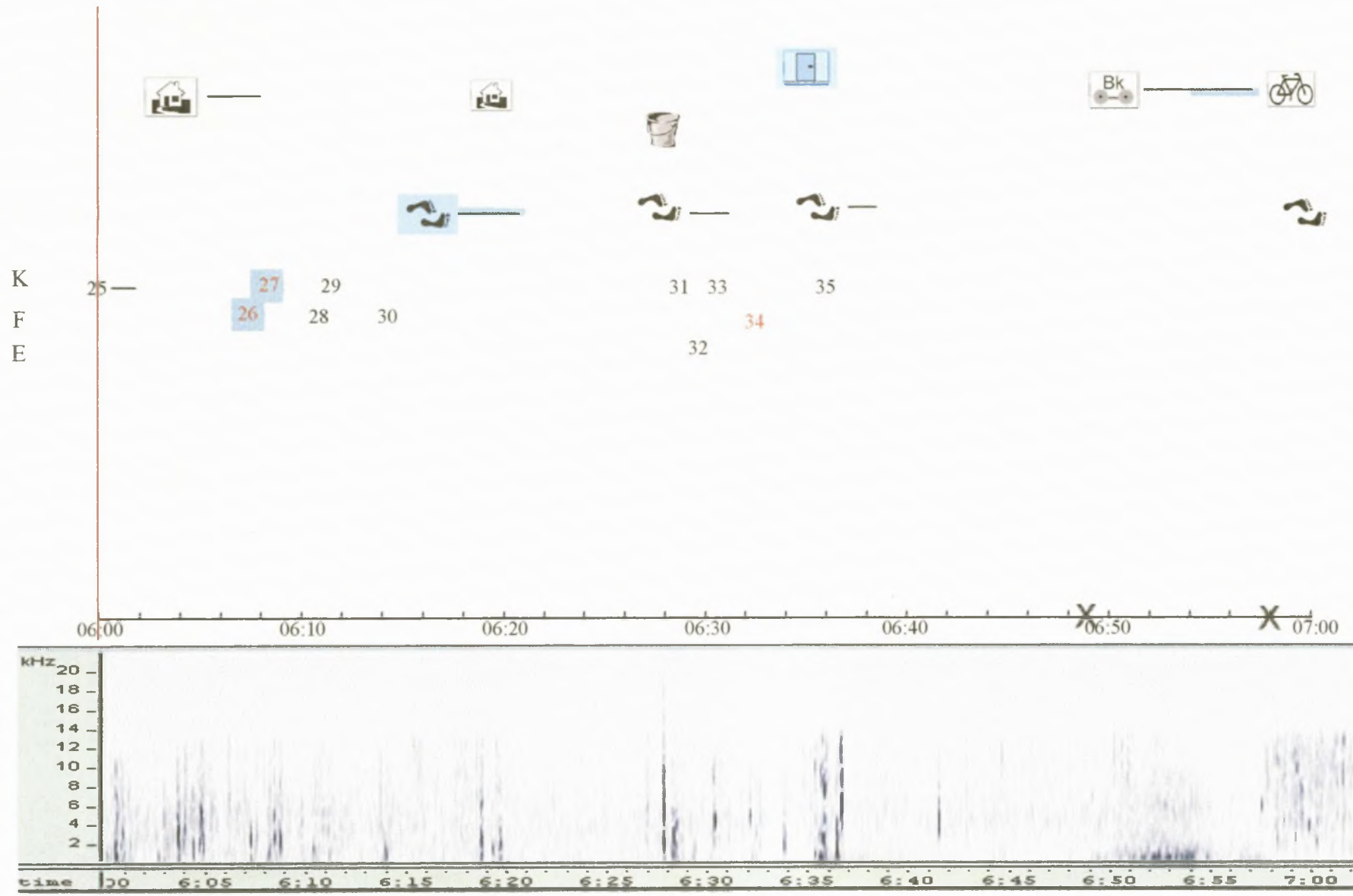
Hoofstuk 1 Minuut 6

No.	Tyd	Dialogoog
12.	05:32	F: MÔre, Katrien...
13.	05:33	K: MÔre.
14.	05:36	K: Dankie.
15.	05:41	F: Die son bak al klaar.
16.	05:43	K: Jy op pad dorp toe?
17.	05:44	F: Ja wat... dag ek kom hoor gou... as jy iets nodig het.
18.	05:47	K: Jy dra te veel goed aan, Frans.
19.	05:50	F: Hello, Emma.
20.	05:52a	E: MÔre.
21.	05:52b	K: Net gou hierdie...
22.	05:54	F: Nee, ek tel dit sommer op as ek terugkom.
23.	05:57	K: Ê... êk glo nie daar's iets vandag nie.
24.	05:58	F: Is jy seker?



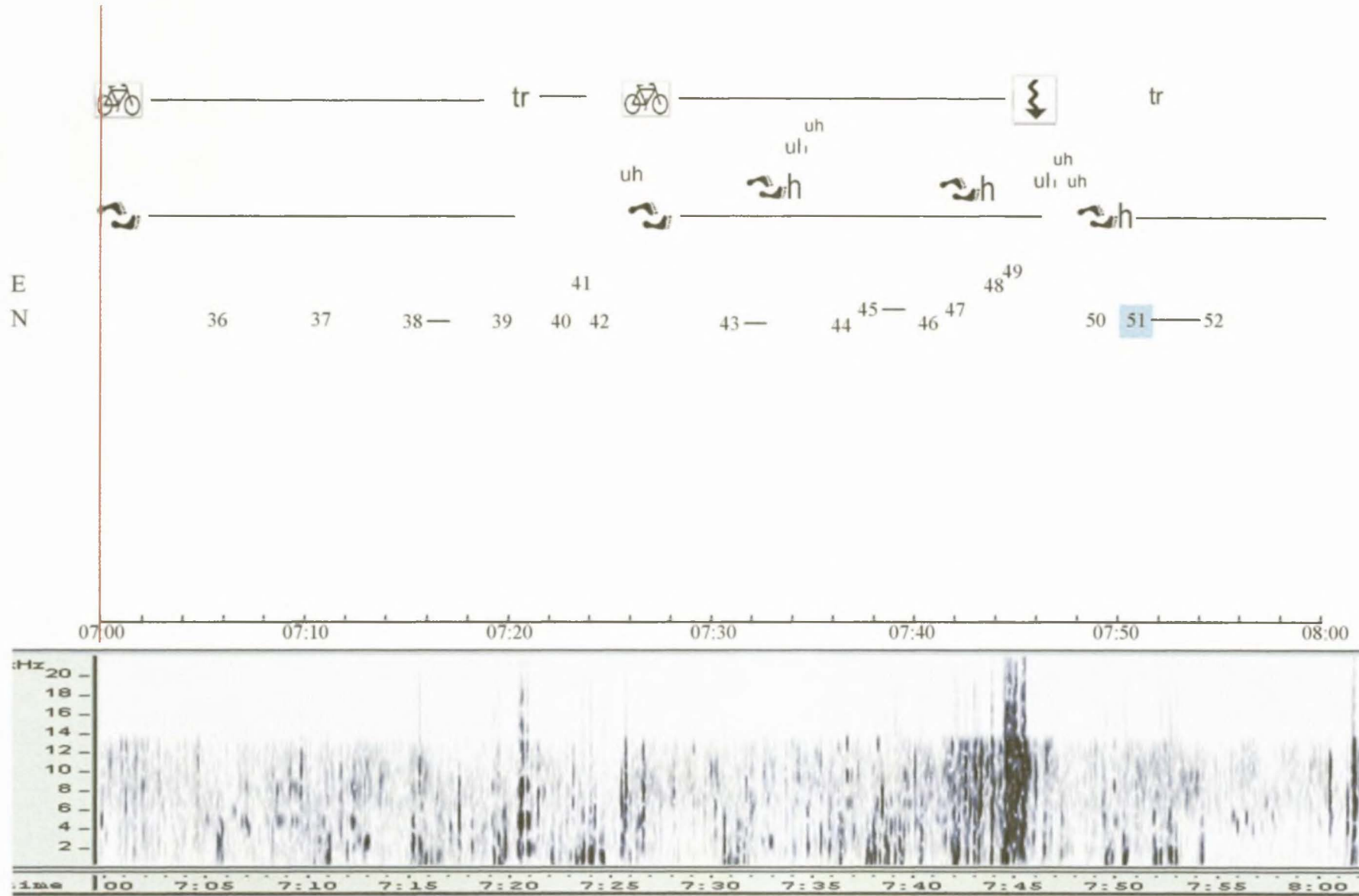
Hoofstuk 1 Minuut 7

No.	Tyd	Dialogoog
25.	06:00	K: Hoewel... my broodmeel raak min.
26.	06:07	F: Een pakkie.
27.	06:08	K: Maak dit twee.
28.	06:10	F: Is dit al?
29.	06:11	K: Ja, wat.
30.	06:12	F: Sien jou later.
31.	06:28	K: Waarheen gaan jy?
32.	06:29	E: Loop.
33.	06:30	K: Waarna toe?
34.	06:32	E: Sommer net.
35.	06:35	K: Pleks dat jy my liewer help met die kombuis.



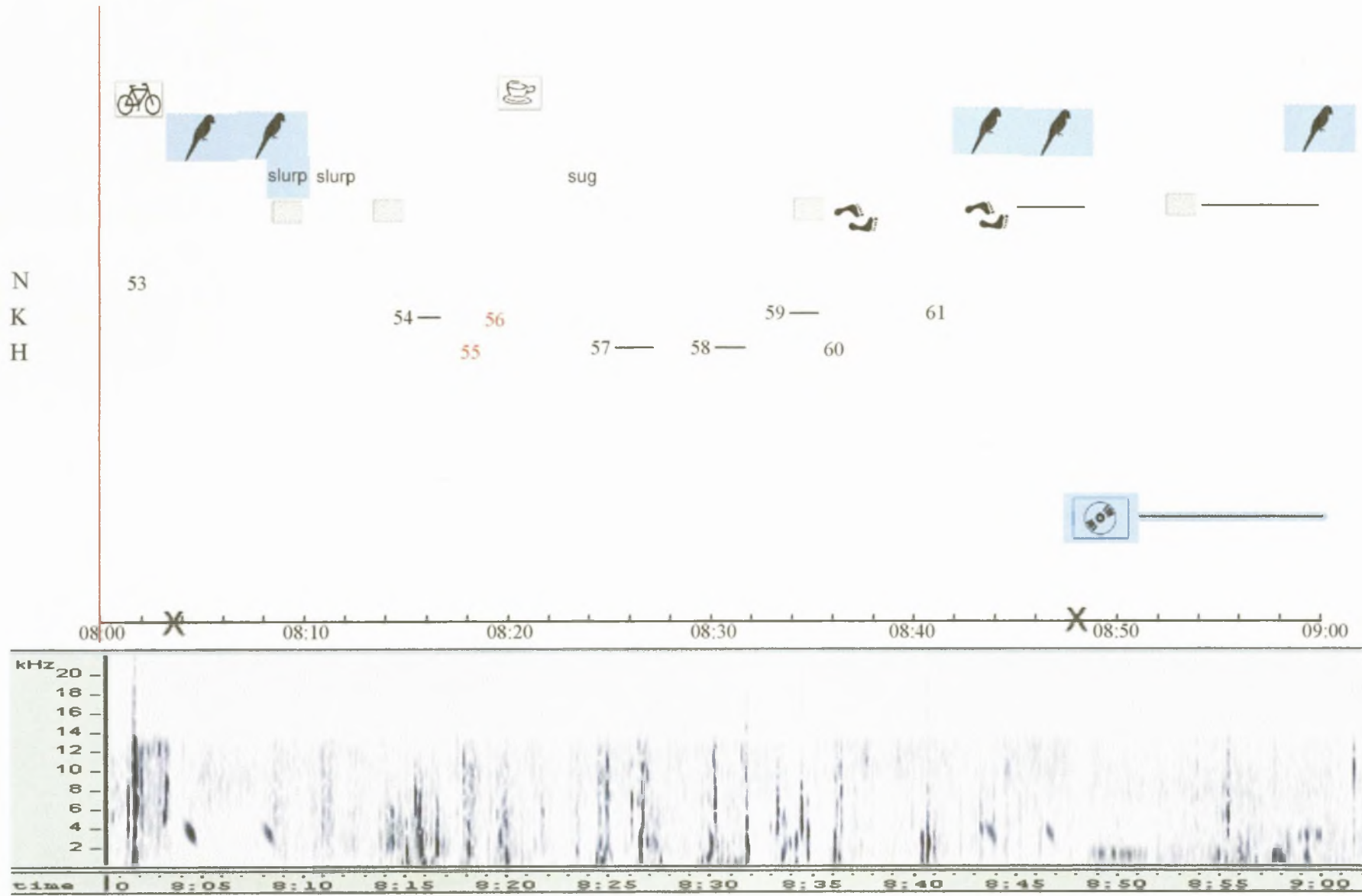
Hoofstuk 1 Minuut 8

No.	Tyd	Dialoog
36.	07:05	N: Mōre, Emma.
37.	07:10	N: Praat jy weer nie vanmōre nie?
38.	07:15	N: Wat het die wêreld vir jou gemaak, Emma McDonald?
39.	07:19	N: Ek byt nie, Emma!
40.	07:22	N: Hoe gaan dit, Emma?
41.	07:23	E: Hoekom is jy nie by jou werk nie?
42.	07:24	N: A! Sy praat!
43.	07:30	N: Jy't baie mooi gelyk laas week in daai groen...
44.	07:36	N: Ek sê...
45.	07:37	N: ...jy't baie mooi gelyk laas week in daai groen rok, Emma
46.	07:40	N: Emma.
47.	07:41	N: Emma, wag oppas...
48.	07:43	E: Eina!
49.	07:45	E: Los my!
50.	07:48	N: Emma! Ek's jammer, Emma!
51.	07:50	N: Emma! Emma wag, ek's jammer man!
52.	07:54	N: Emma!



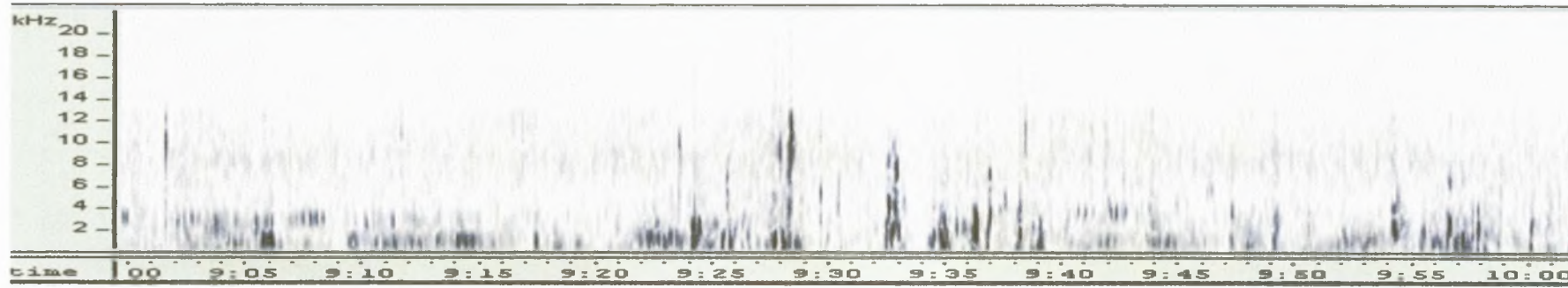
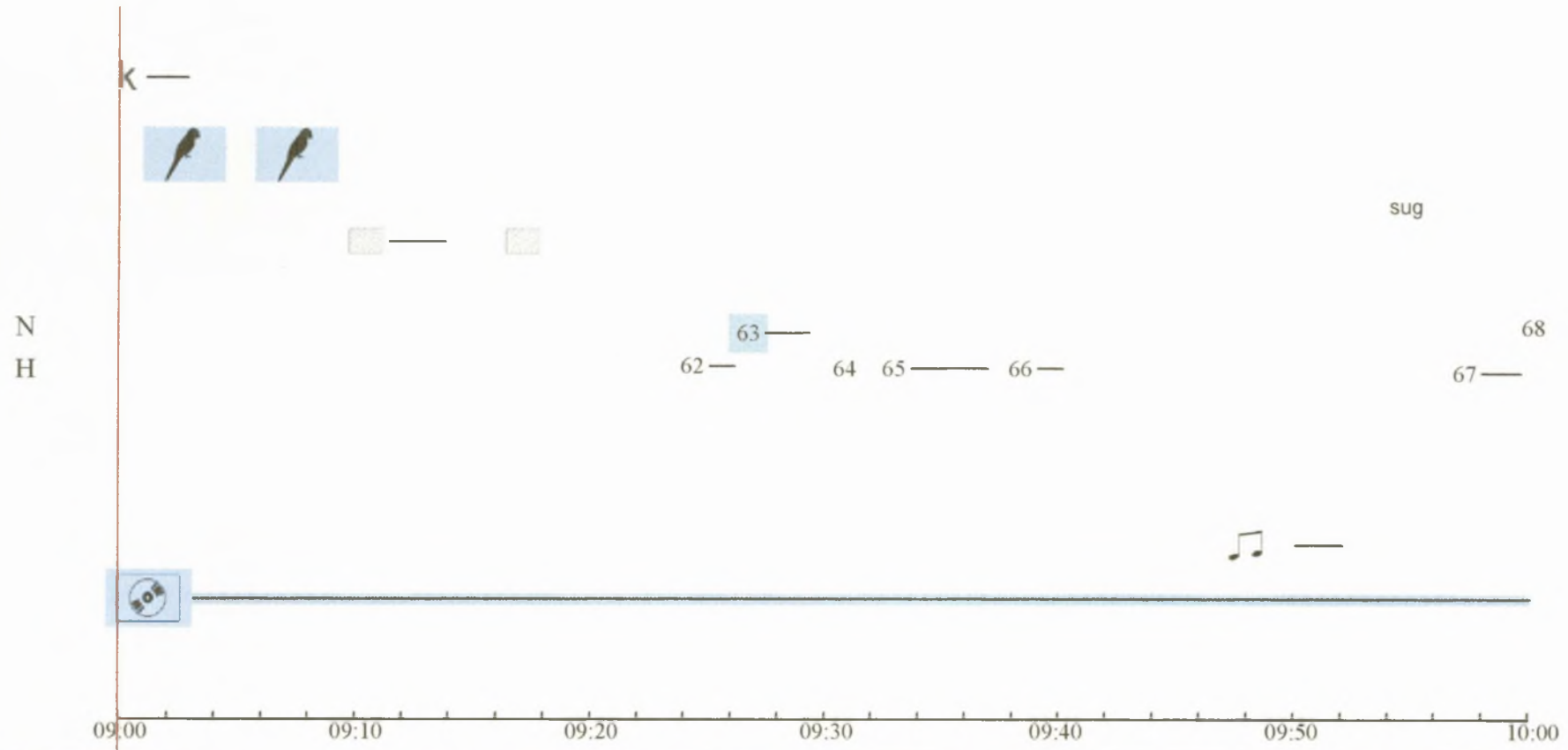
Hoofstuk 1 Minuut 9

No.	Tyd	Dialogoog
53.	08:01	N: Onnosel bliksem!
54.	08:14	K: Jy't nie eintlik baie om vir mens te vertel nie, het jy, Hendrik?
55.	08:17	H: Dankie vir die tee, Katrina.
56.	08:19	K: Niks te danke nie.
57.	08:24	H: Wat wil jy hê moet ek vertel? Jy weet als wat ek weet.
58.	08:29	H: Om jou die eerlike waarheid te sê, partykeer dink ek jy weet meer.
59.	08:32	K: Lyk my dis 'n kwaal van die McDonalds.
60.	08:35	H: Om te wat?
61.	08:40	K: Om hul bekke te hou.



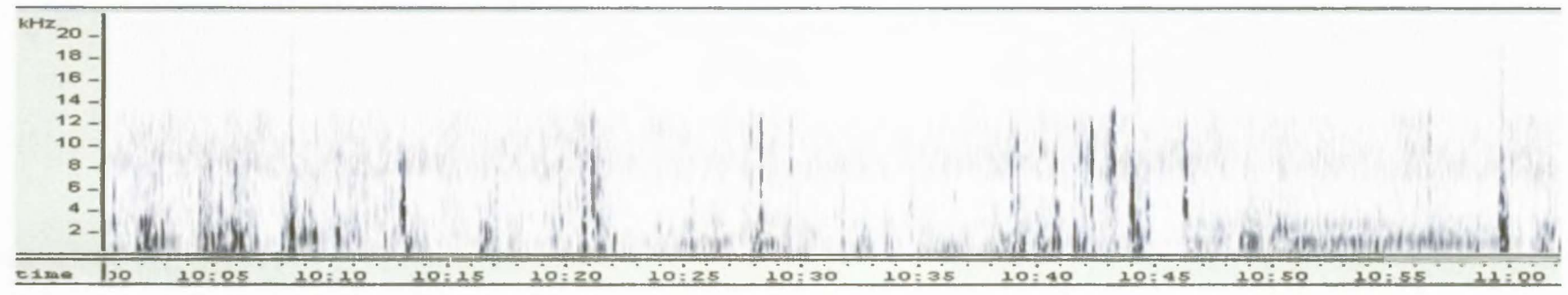
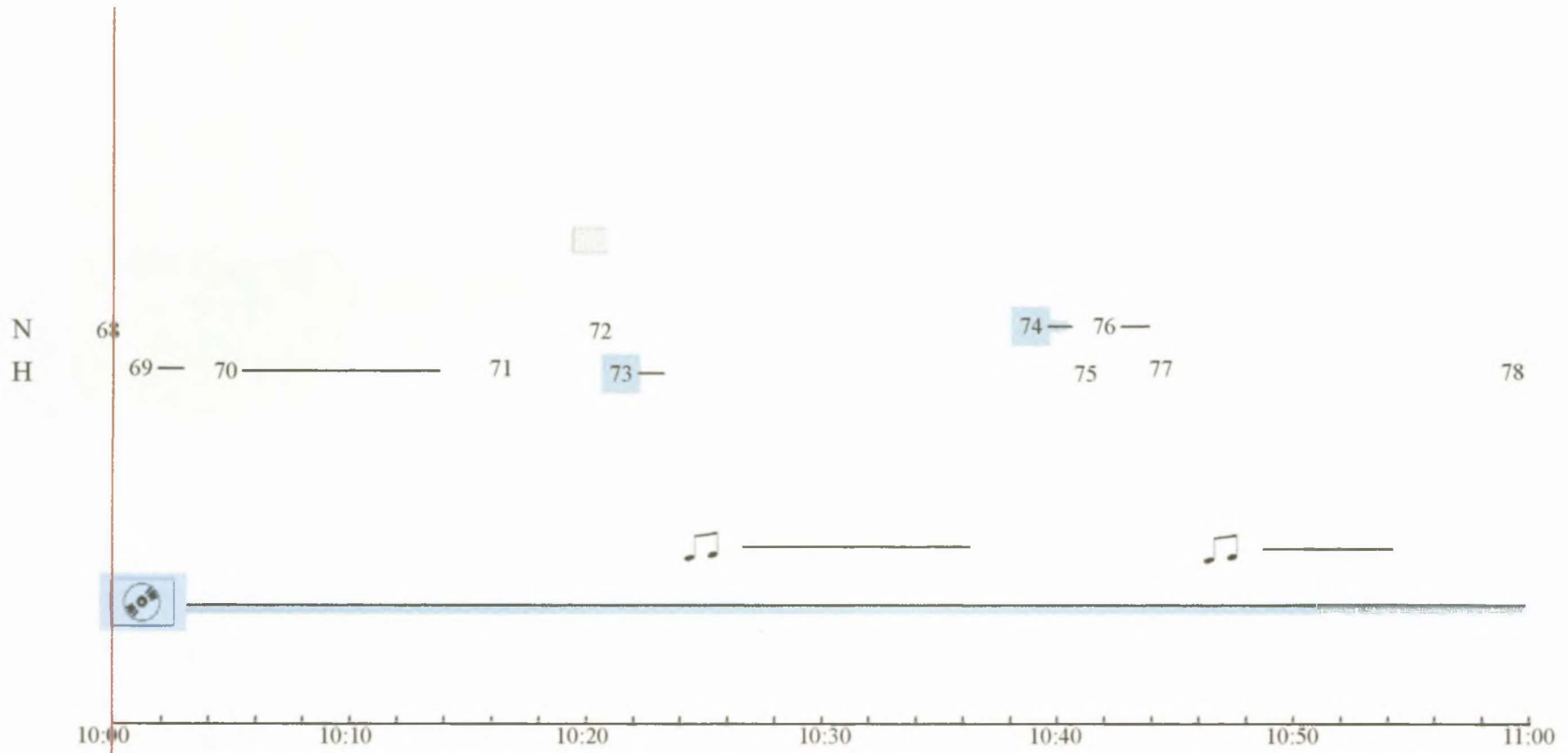
Hoofstuk 1 Minuut 10

No.	Tyd	Dialog
62.	09:24	H: Ja-nee wragtig man, hierdie keer het jy 'n bakgat staweltjie gebring.
63.	09:26	N: Ja, die een het my pa nog voor hulle troue vir my ma gekoop.
64.	09:30	H: Ek sien...
65.	09:32	H: Joseph Schmidt! Gern hat ich die Fraülein geküsst...!
66.	09:38	H: Nee...nee maar ek, ek hou van daai een.
67.	09:56	H: Ek wonder darem oor al daai plekke wat hulle so van praat.
68.	10:00	N: Watse..



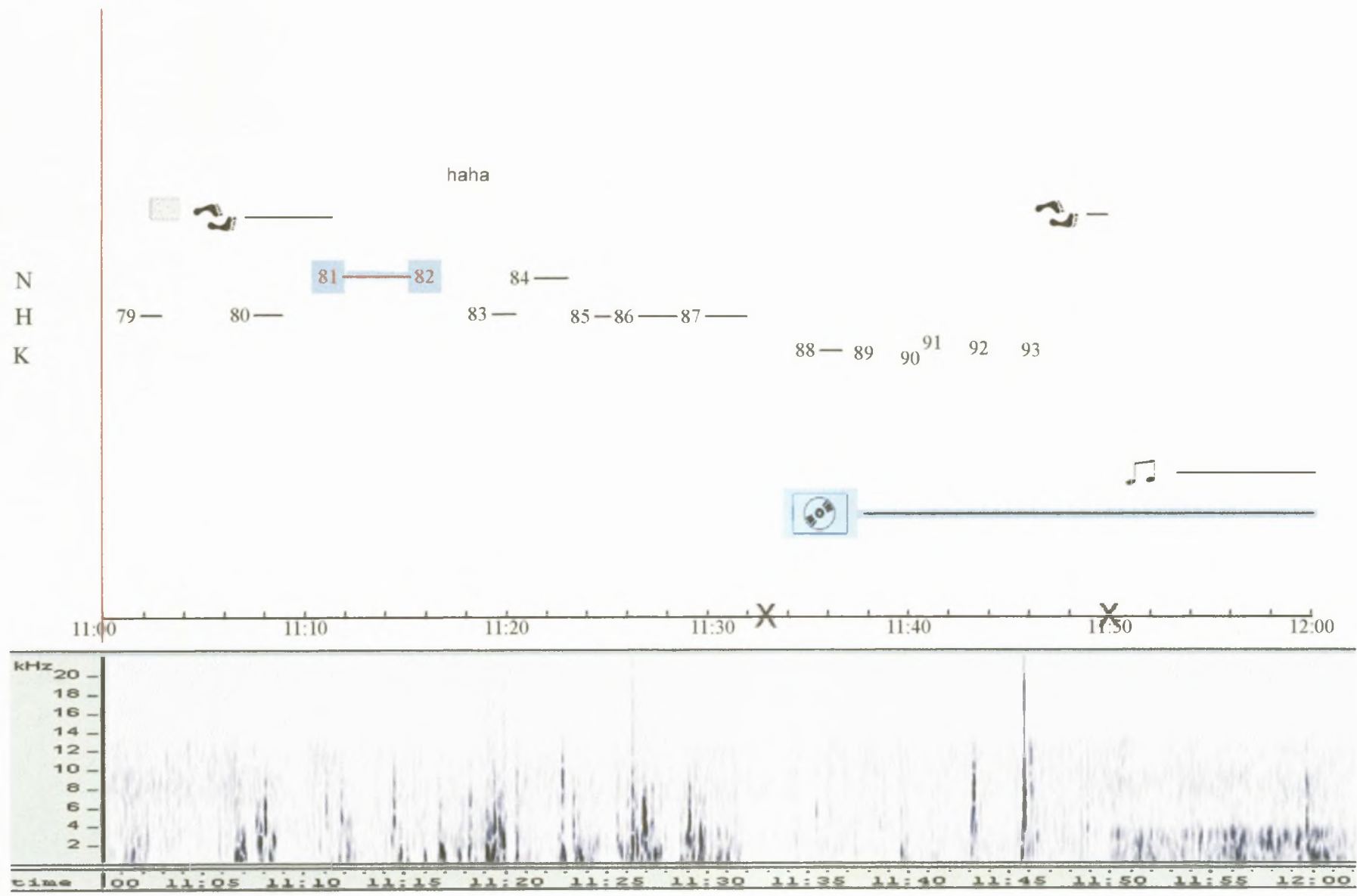
Hoofstuk 1 Minuut 11

No.	Tyd	Dialog
68.	10:00	N: ...plekke?
69.	10:01	H: Nee die London en al daai plekke.
70.	10:04	H: Is dit nou byvoorbeeld... is dit nou mooier daar as die Klein Karoo. Jy weet. Of die mense daar anderkant is hulle nou... is hulle nou beter of ryker of slimmer of wat?
71.	10:16	H: Klink my hulle is gelukkiger.
72.	10:20	N: Sal ek hierdie ene opsit?
73.	10:21	H: Nee nee, nounou.
74.	10:38	N: Oom, ek wou nog sê ek's jammer oor Emma, oom.
75.	10:41a	H: Wat van Emma?
76.	10:41b	N: Nee, ek dag sy't dalk kom sê sy't geval.
77.	10:44	H: Nee, sy't nie 'n woord gesê nie.
78.	10:59	H: Willem. Hey Willem!



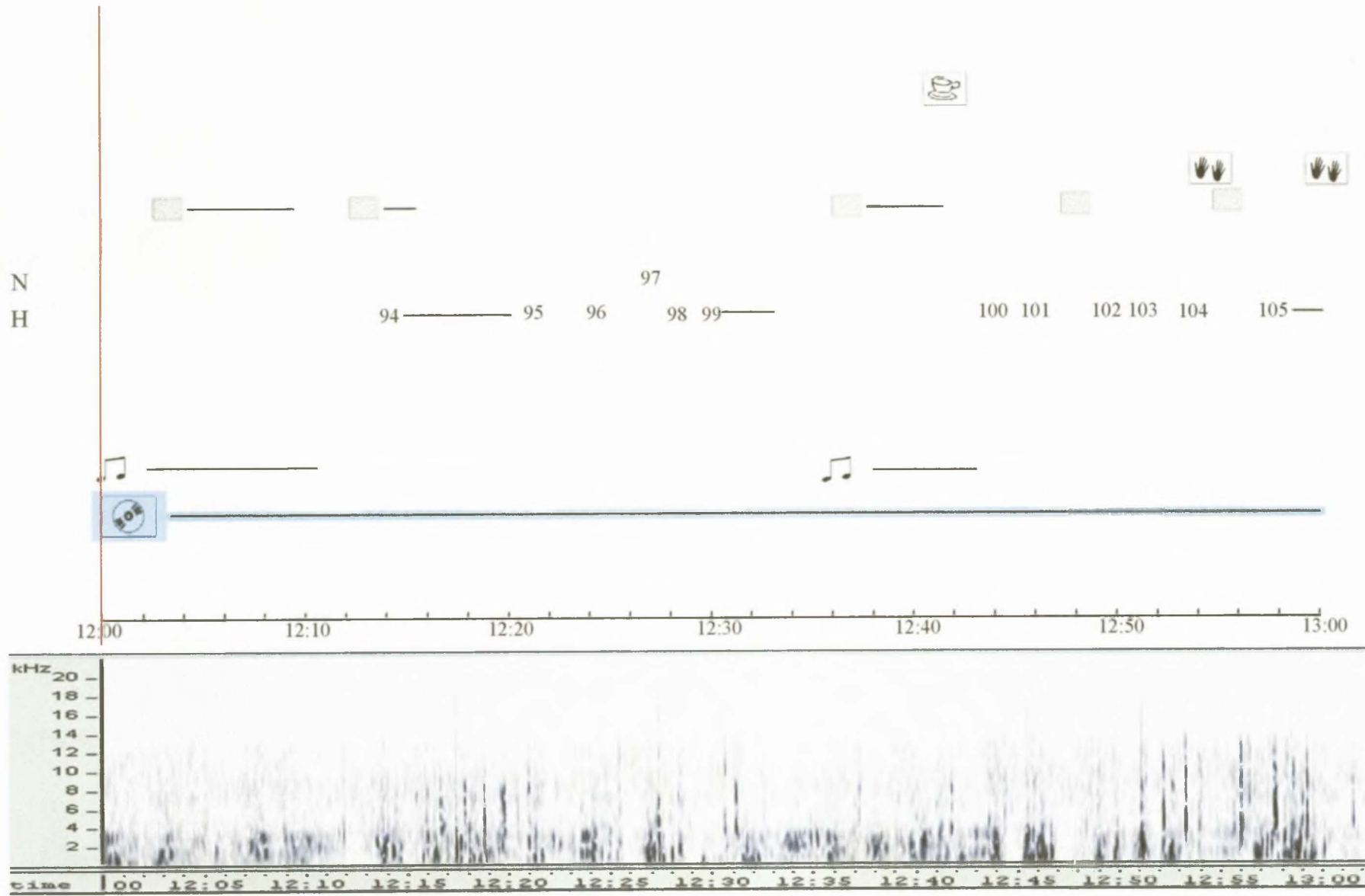
Hoofstuk 1 Minuut 12

No.	Tyd	Dialogoog
79.	11:00	H: Gaan hoor by ma wat van 'n bietjie koffie.
80.	11:06	H: En loop haal vir Emma. Sê ek soek haar hier.
81.	11:11	N: Dit was eintlik net 'n spelery, oom...toe't ek met my fiets bo-oor haar geval...
82.	11:15	N: per ongeluk.
83.	11:18	H: O, so julle twee kattermaai as ons nie kyk nie?
84.	11:20	N: Nee nee nee, oom, sy...sy't weer weggehol.
85.	11:23	H: Nee, sy moet nou haar gehollery begin te afleer.
86.	11:25	H: Ag nee <i>quit</i> man...hoe gaan sy getroud kom as sy so hol vir al wat 'n broek is!
87.	11:29	H: Nee nee nee, sy weet van beter as om by my te kom kla oor 'n gehollery en 'n gevallery.
88.	11:34	K: Koffie? Wie?
89.	11:37	K: Pa?
90.	11:39	K: Pa en Nollie?
91.	11:40	K: En wie nog?
92.	11:43	K: Waar's Emma?
93.	11:45	K: Wag sommer dan vat jy.



Hoofstuk 1 Minuut 13

No.	Tyd	Dialog
94.	12:13	H: Ek het altyd, toe ek nog na haar gevry het, altyd vir die draadloos geskryf hulle moet die ou dingetjie speel vir Katrina op 'n Saterdagdagaand met die versoeke.
95.	12:21	H: En dan speel hulle dit nogal, hoor!
96.	12:24	H: Partykeer speel sy dit vir my op die klavier.
97.	12:26	N: Nou kan die tannie dan klavier speel?
98.	12:28	H: Wat praat jy?
99.	12:29	H: O man! Sy kon speel dat 'n mens hoendervelle kry.
100.	12:43	H: Sy't vir Emma geleer!
101.	12:45	H: En nou sit nie een van die twee ooit 'n hand op 'n klawer nie.
102.	12:49	H: Ag dankie, my kind. Waar's Emma?
103.	12:50	H: Alweer weggehol. Nee, maar sy moet maar lekker hol.
104.	12:53	H: Kom sit hier by my.
105.	12:57	H: Nee, haar moeilikheid is sy ken nie 'n goeie vryer as sy hom sien nie ou Nollie.

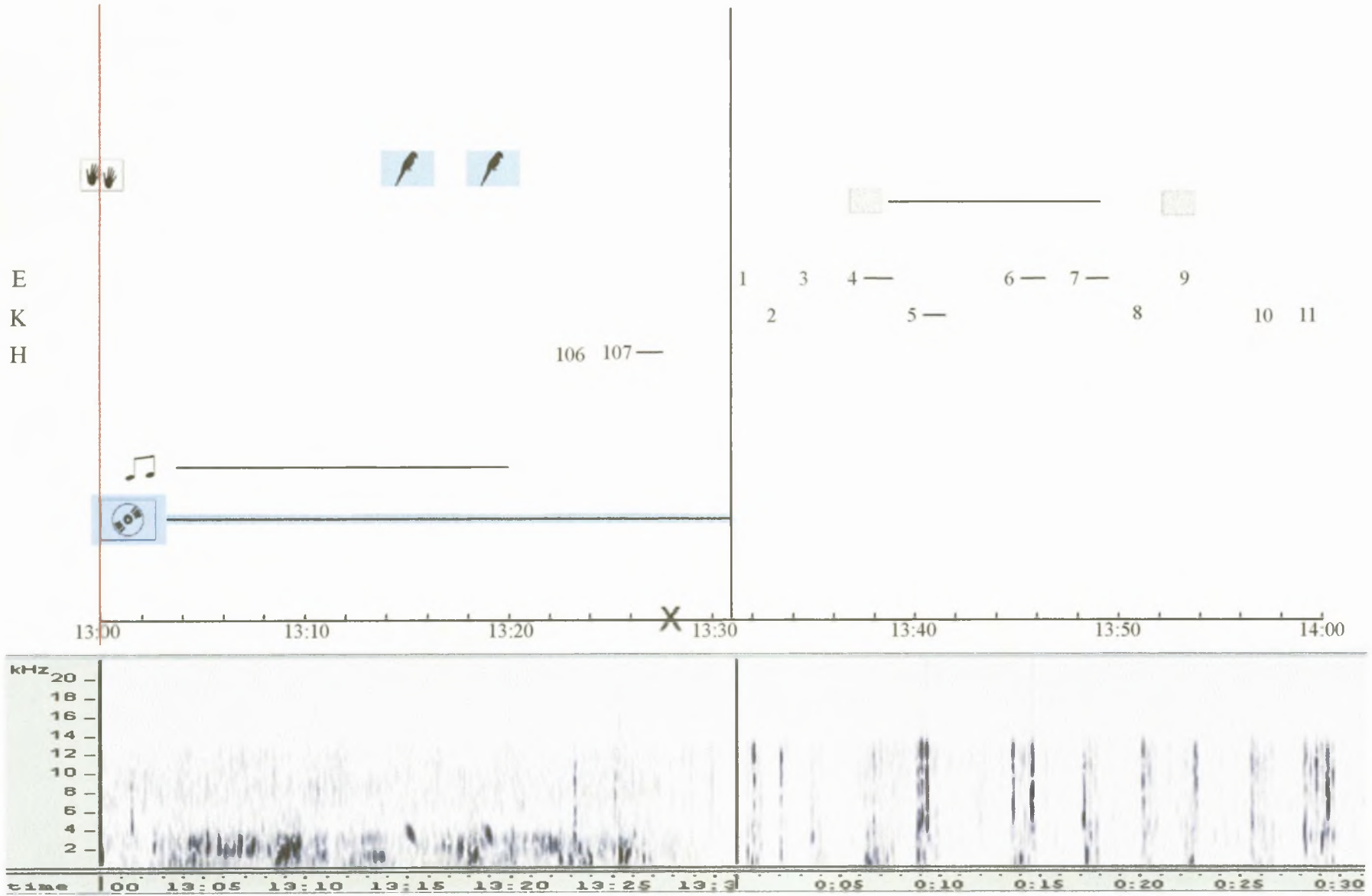


Hoofstuk 1 Minuut 14

No.	Tyd	Dialog
106.	13:22	H: Hel, ou Nollie, ons kuier nou so lekker –
107.	13:24	H: was dit Sateraand, dan't ek vir ons 'n dop gegooi!

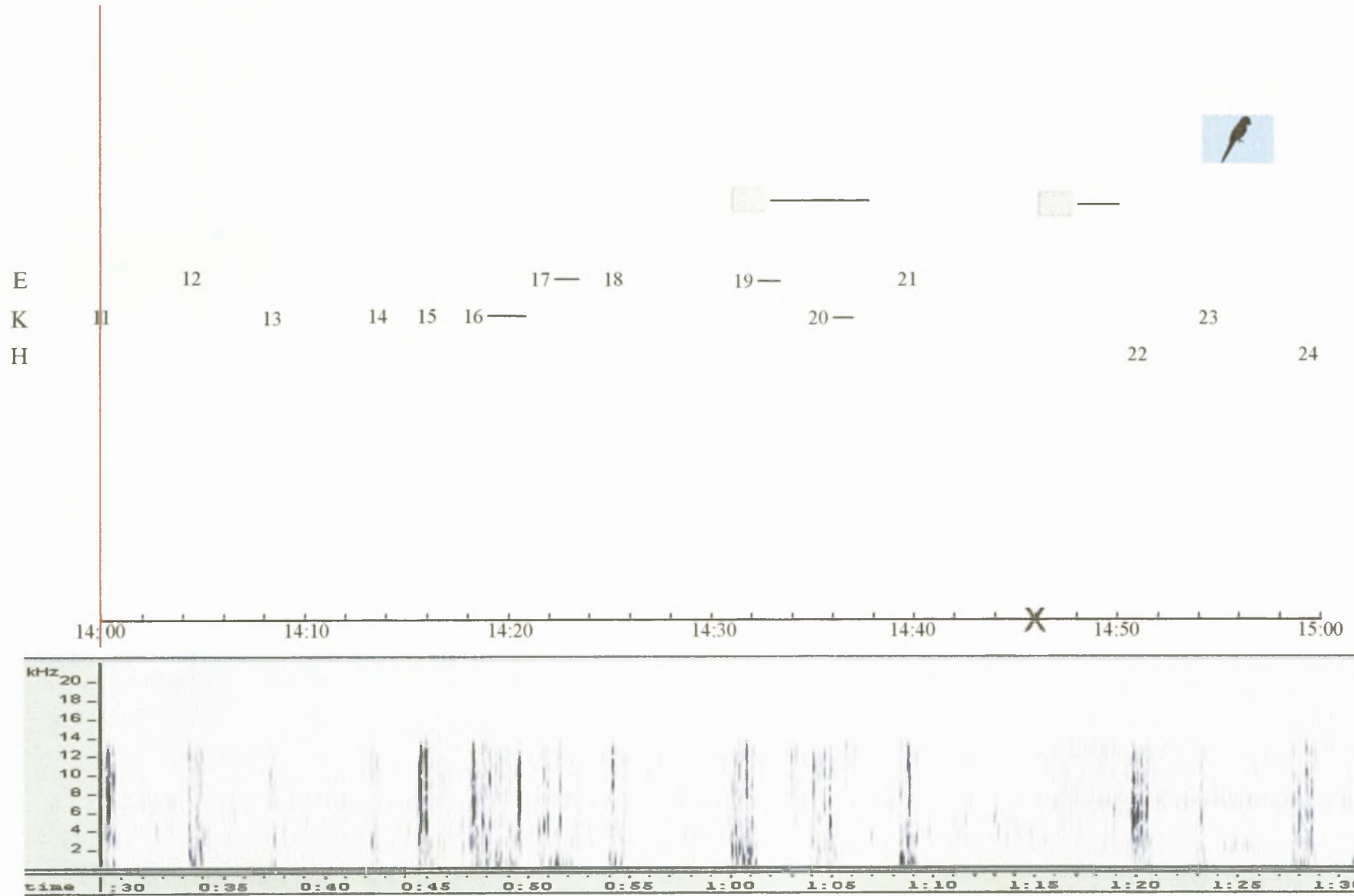
Hoofstuk 2

1.	13:31	E: Ma stry verniet.
2.	13:33	K: Wat?
3.	13:34	E: Ek het oë in my kop.
4.	13:36	E: Ma loop met goed rond waaroor Ma nie praat nie.
5.	13:39	K: Ag, ons almal seker maar.
6.	13:44	E: As Ma kon oor kies,
7.	13:48	E: sou Ma weer trou?
8.	13:51	K: Hoekom vra jy dit?
9.	13:53	E: Oor ek wil weet.
10.	13:57	K: Ek het nog nooit daaroor gedink nie.
11.	13:59	K: Kragtie, emma, watse...



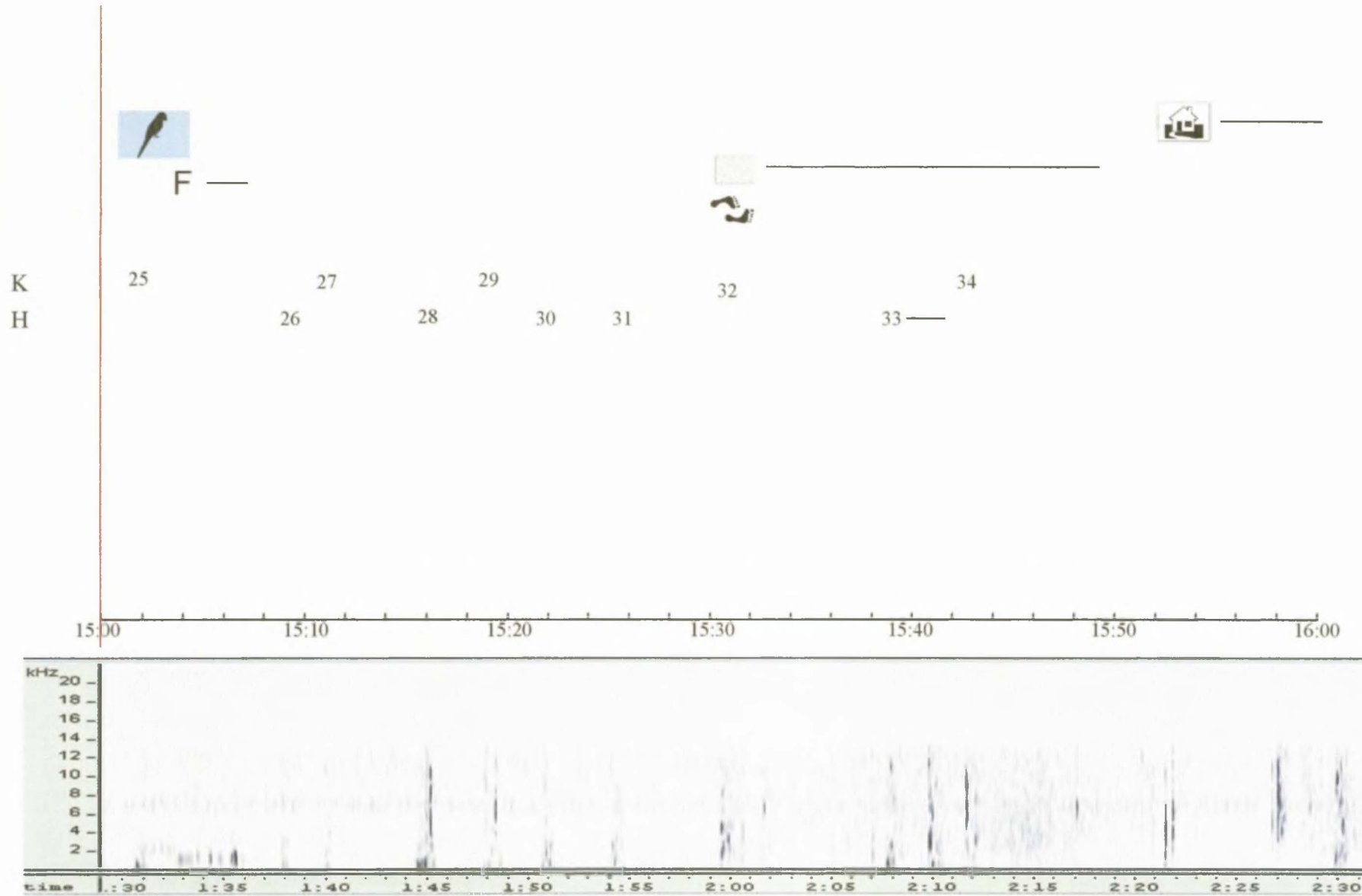
Hoofstuk 2 Minuut 15

No.	Tyd	Dialoog
11.	14:00	K: ...praatjies is dit die?
12.	14:04	E: Ek gaan nooit trou nie.
13.	14:08	K: Hoekom nie?
14.	14:13	K: Emma?
15.	14:15	K: Jy's nog so jonk, my kind.
16.	14:18	K: Jy's heeltemal te jonk en te mooi om nou al te moet bang wees.
17.	14:21	E: Ma was ook jonk, Ma was ook mooi.
18.	14:25	E: Ma is nog mooi.
19.	14:31	E: Ek hou niks van oom Frans nie.
20.	14:34	K: Hy is baie goed vir ons, Emma.
21.	14:39	E: Pa hou ook nie van hom nie.
22.	14:50	H: Wat sit jy so, Katrina?
23.	14:54	K: Kan nie slaap nie.
24.	14:59	H: Wanneer laas het jy klavier gespeel?



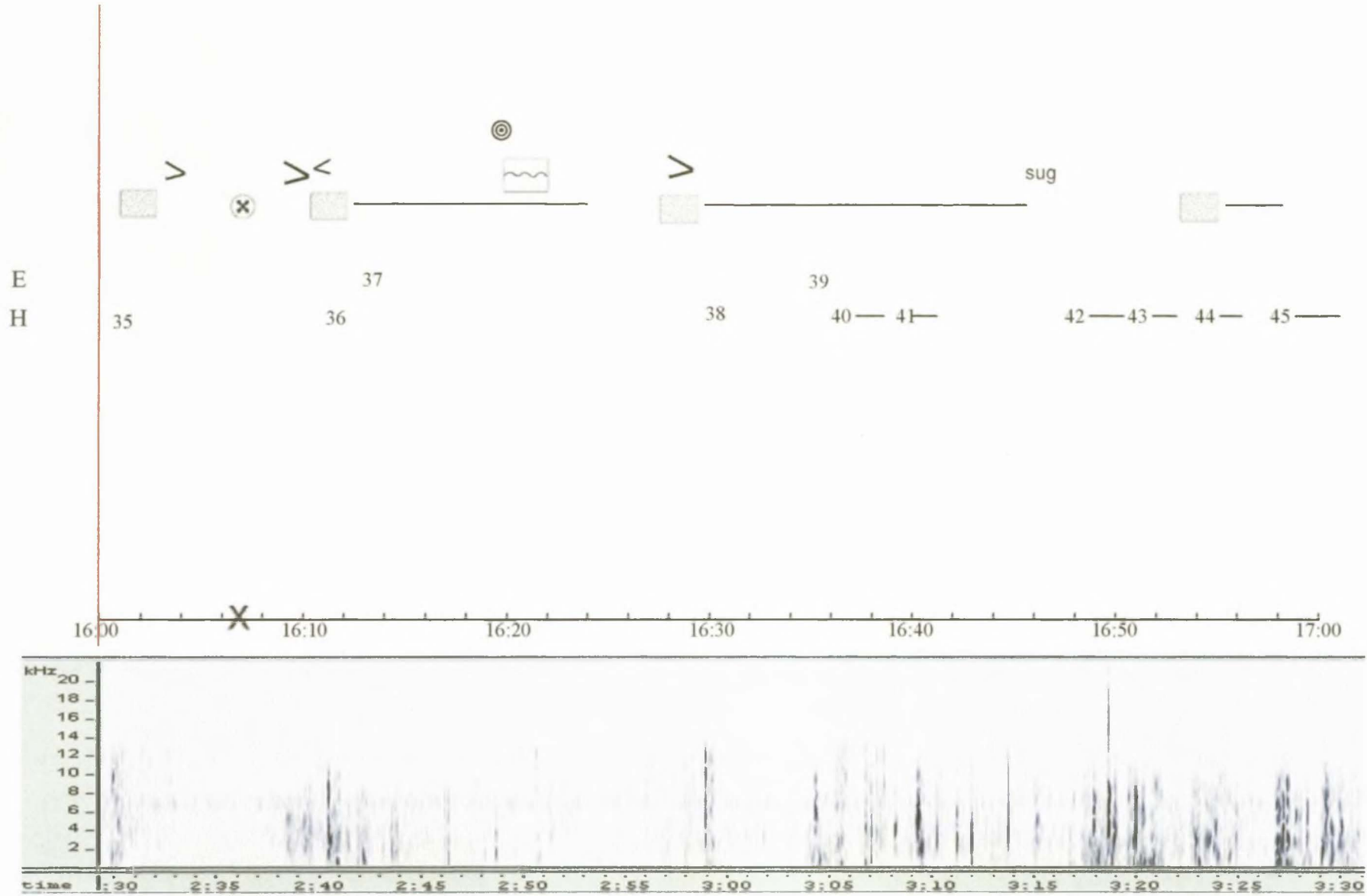
Hoofstuk 2 Minuut 16

No.	Tyd	Dialoog
25.	15:01	K: Kan nie onthou nie.
26.	15:08	H: Onthou jy dit?
27.	15:10	K: Ek onthou dit.
28.	15:15	H: Jy moet dit weer eendag vir my speel.
29.	15:18	K: Ek het dit mooi gespeel.
30.	15:21	H: Lank gelede.
31.	15:24	H: Baie lank gelede.
32.	15:30	K: Nag, Hendrik.
33.	15:38	H: Jy wil nie dalk....bietjie hier by my lê nie?
34.	15:42	K: Boetie sal wakker word.



Hoofstuk 2 Minuut 17

No.	Tyd	Dialog
35.	16:00	H: Nag, Katrina.
36.	16:11	H: Hoekom slaap jy nie?
37.	16:13	E: Kan nie.
38.	16:30	H: Sit 'n bietjie hier.
39.	16:35	E: Hoekom slaap Pa nie?
40.	16:36	H: Nee, netnou...toe, kom.
41.	16:39	H: Sit. Sit!
42.	16:48	H: Ou...ou...ou Nollie is rêrig nie 'n sleg vent nie.
43.	16:51	H: Nee, hy's nogal heeltemal danig oor jou.
44.	16:54	H: Maar lyk my hy's te skaam om te praat.
45.	16:57	H: En nou help dit ook nie eintlik as jy heeltemal so...

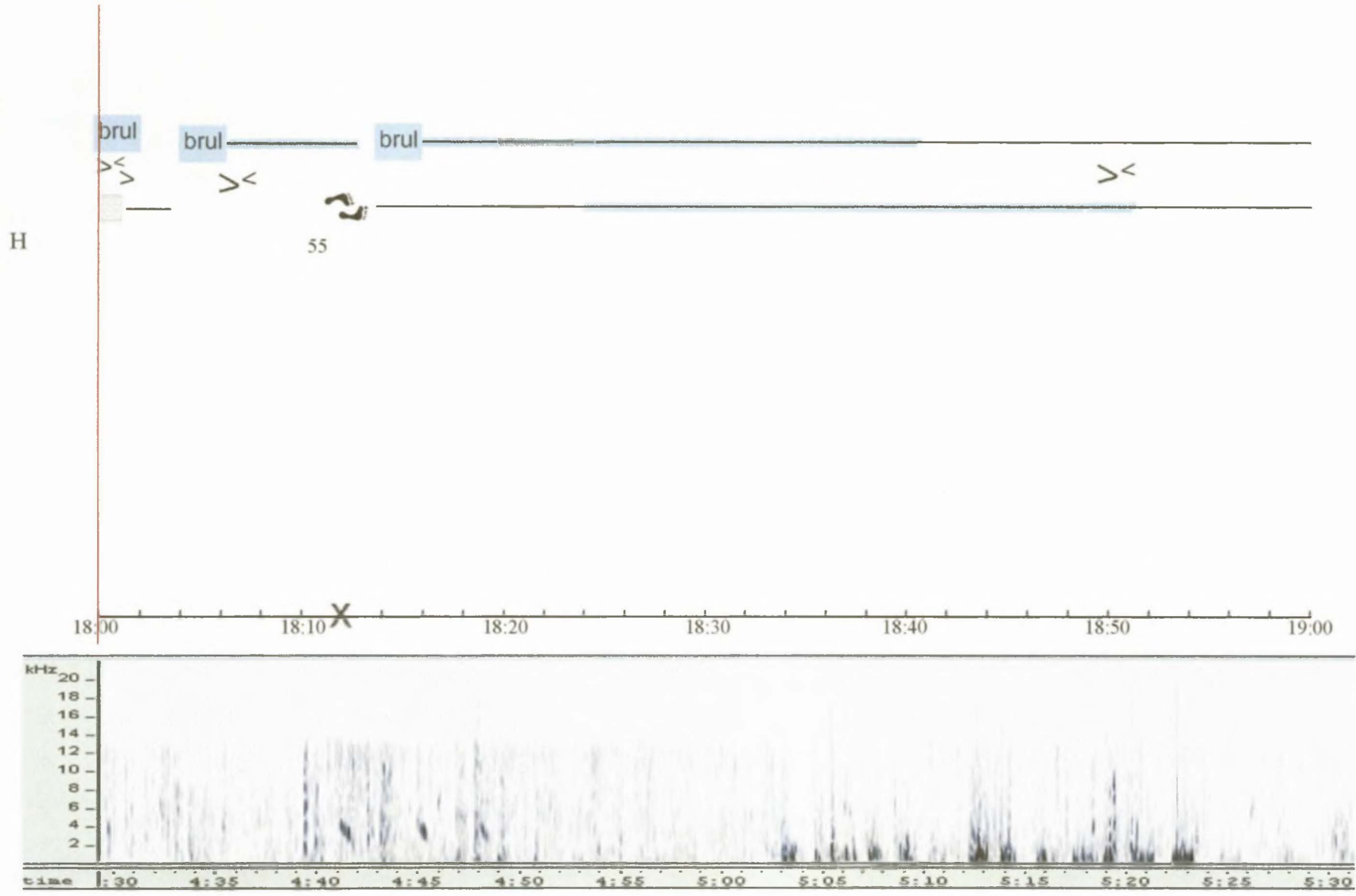


Hoofstuk 2 Minuut 18

No.	Tyd	Dialogoog
45.	17:00	H: ...wegfoeter net elke keer as hy net amper na jou kant toe kyk nie.
46.	17:03	H: Ek meen hy sê dit smaak hom jy gaan hom nooit leer verdra kry nie.
47.	17:09	E: Dis drie-uur, gaan ons nou drie-uur in die more oor Nollie Kemp staan en praat?
48.	17:13	H: Wel, een of ander tyd moet ons praat, ja.
49.	17:16	H: Wat?
50.	17:17	E: Nag!
51.	17:22	H: Ook maar net so verdomp beneuk soos jou ma.
52.	17:41	K: Hendrik? Wat is dit?
53.	17:43	K: Hendrik!
54.	17:51	H: Klink kompleet nes 'n leeu!

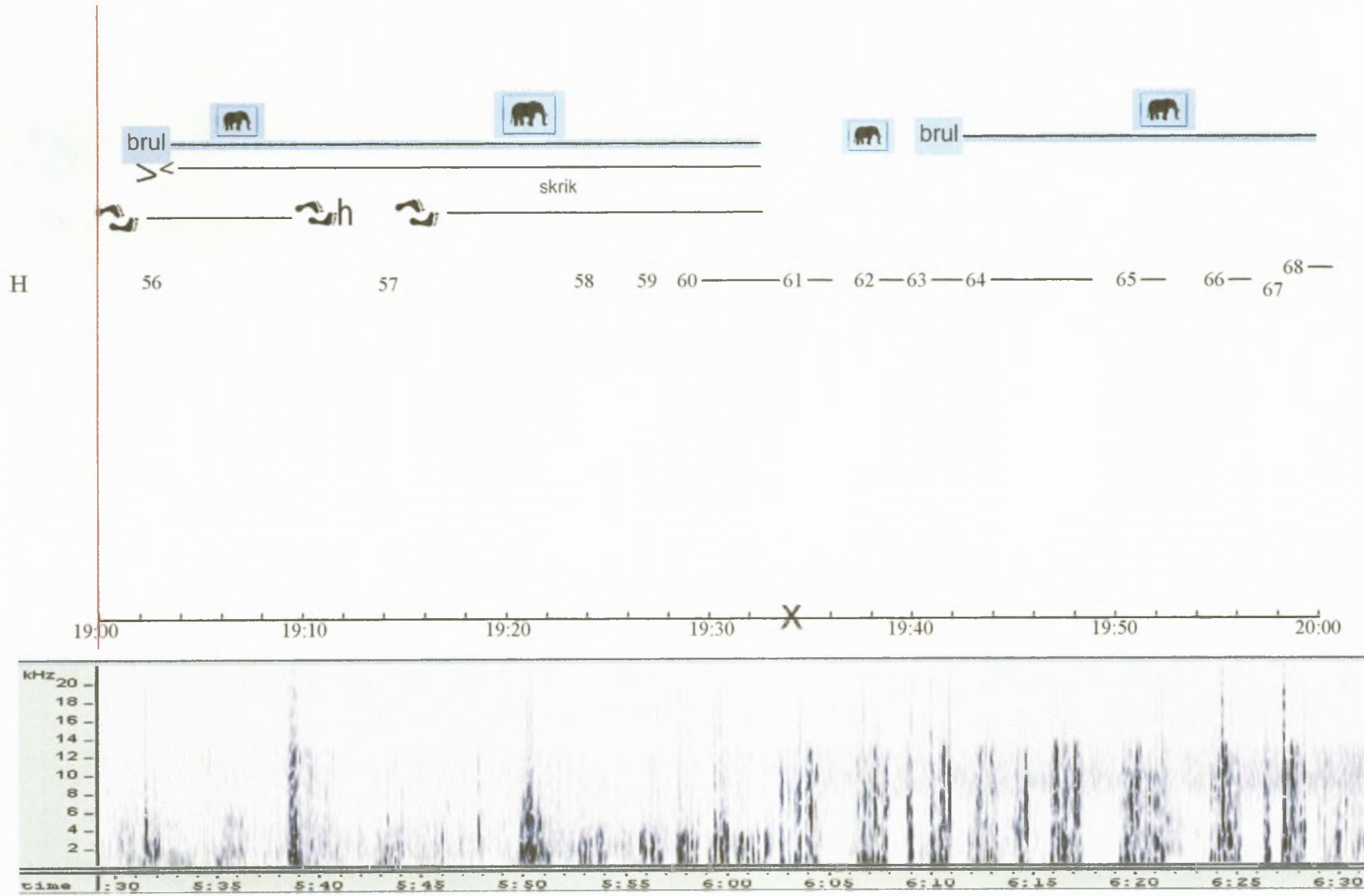
Hoofstuk 2 Minuut 19

No.	Tyd	Dialog
55.	18:10	H: Dis God weet 'n leeu!



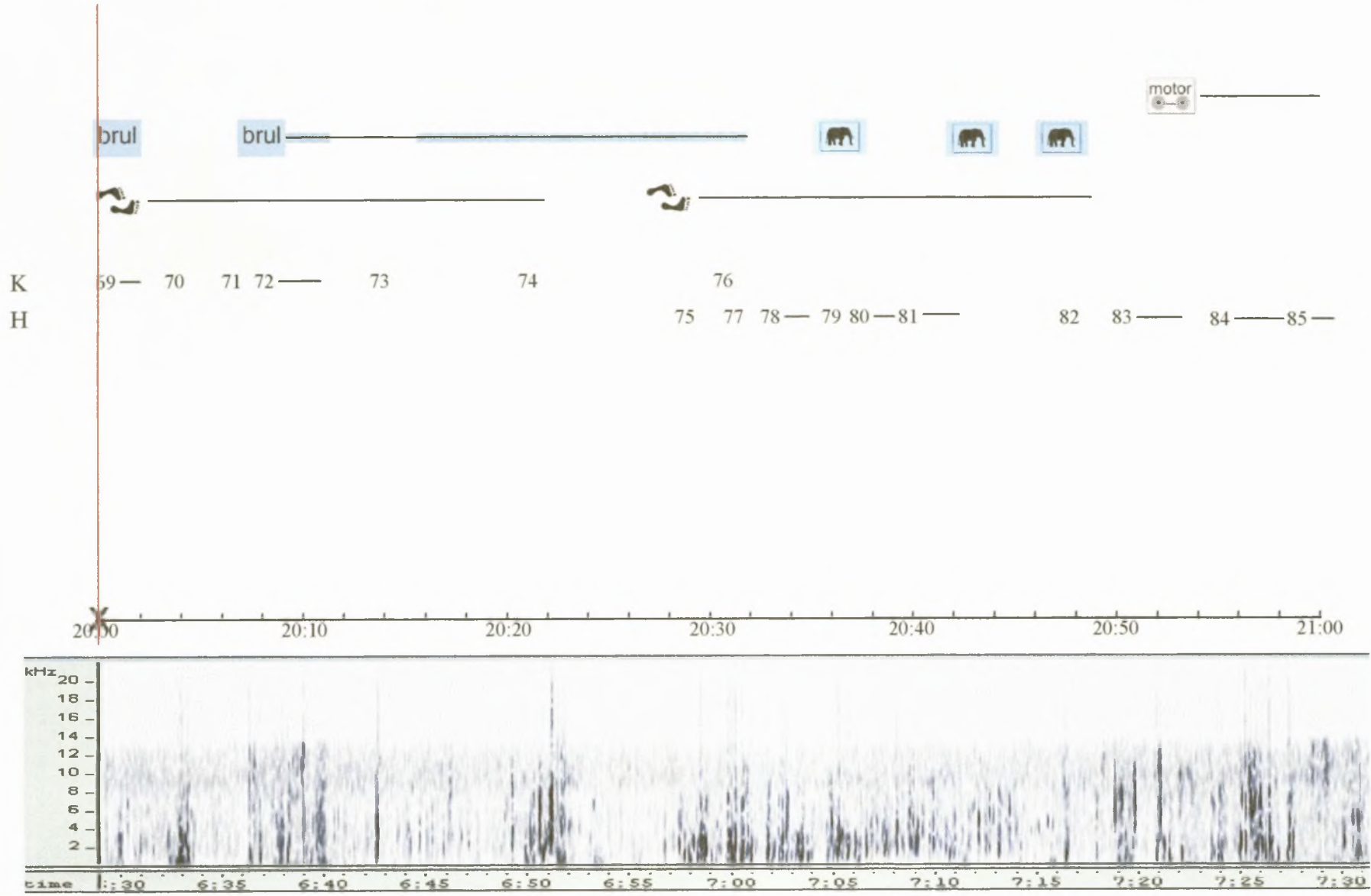
Hoofstuk 2 Minuut 20

No.	Tyd	Dialogoog
56.	19:02	H: Hulle sê my niks...
57.	19:13	H: Niemand het my niks gelaat weet nie...
58.	19:23	H: Nie 'n woord nie...
59.	19:26	H: 'n Hele trein vol...
60.	19:28	H: wilde ongediertes, op my stasie, en ek weet verdomp niks!
61.	19:33	H: Nie 'n dooie donnerse woord nie!
62.	19:37	H: <i>Quit</i> , hulle almal dink ek is van my trollie af!
63.	19:40	H: Ja! Hier op my stasie.
64.	19:43	H: 'n... 'n Hele spul trokke vol leeus en...olifante en renosters en goed.
65.	19:50	H: Hoe kan jy my nou so iets vra, man – ek is mos nou nie mal nie.
66.	19:54	H: Maar kom kyk self as jy my nie wil glo nie!
67.	19:57	H: Ja?
68.	19:58	H: En sê nou maar die spul goed kom uit?



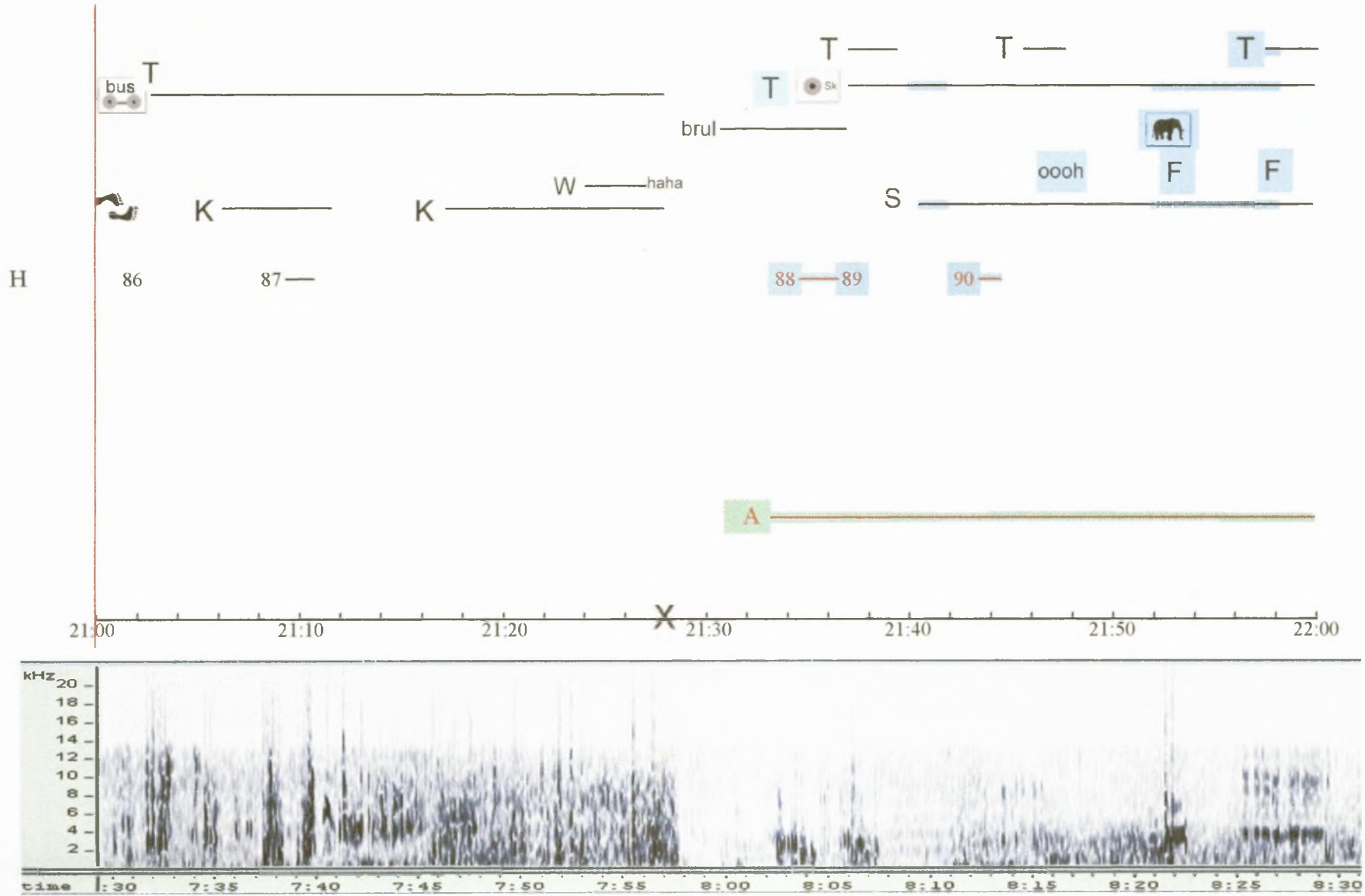
Hoofstuk 2 Minuut 21

No.	Tyd	Dialog
69.	20:00	K: Jy loop reguit busstop toe, gehoor?
70.	20:03	K: Jy kom nie naby hierdie goed nie!
71.	20:06	K: Kom!
72.	20:08	K: Willem! Willem kom hierso. Willem.
73.	20:13	K: Willem!
74.	20:20	K: Nou-nou eet hierdie leeus jou vir brekfis.
75.	20:28	H: Nee, as jy my vra, het hierdie trein uit die lug uit geval.
76.	20:30	K: Hoe dan?
77.	20:31	H: Nee, niemand weet 'n dooie woord van niks.
78.	20:32	H: Hassenjag, Paranda, Willowmore – hulle lag almal vir my.
79.	20:35	H: Daar is nie so trein by hulle verby nie.
80.	20:37	H: Willem! Kom hier!
81.	20:39	H: Sê totsiens vir jou ma. Kom.
82.	20:47	H: O, Willem.
83.	20:50	H: As die trein vanmiddag nog hier is, dan wag jy vir my by die pad, verstaan?
84.	20:54	H: Jy loop nie alleen nie. En ek...ek foeter vir jou as ek jou naby hierdie hokke vang.
85.	20:58	H: Hoor jy, Willem?



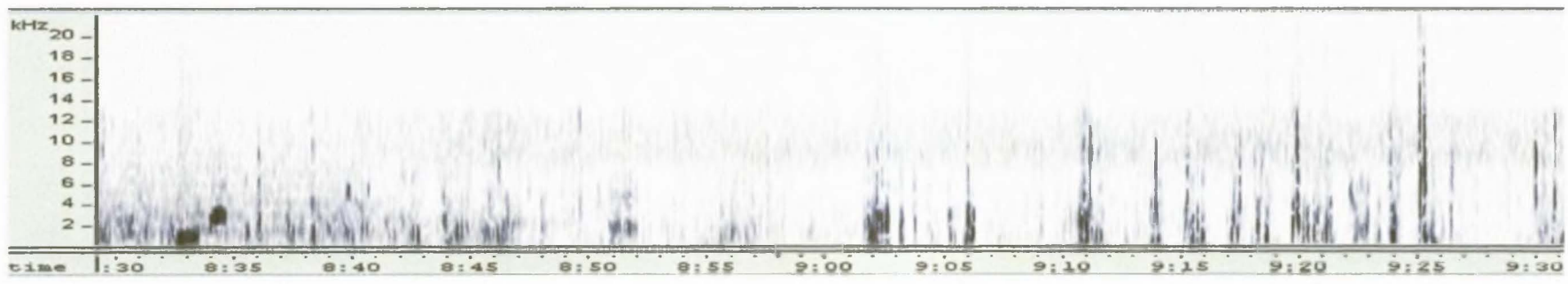
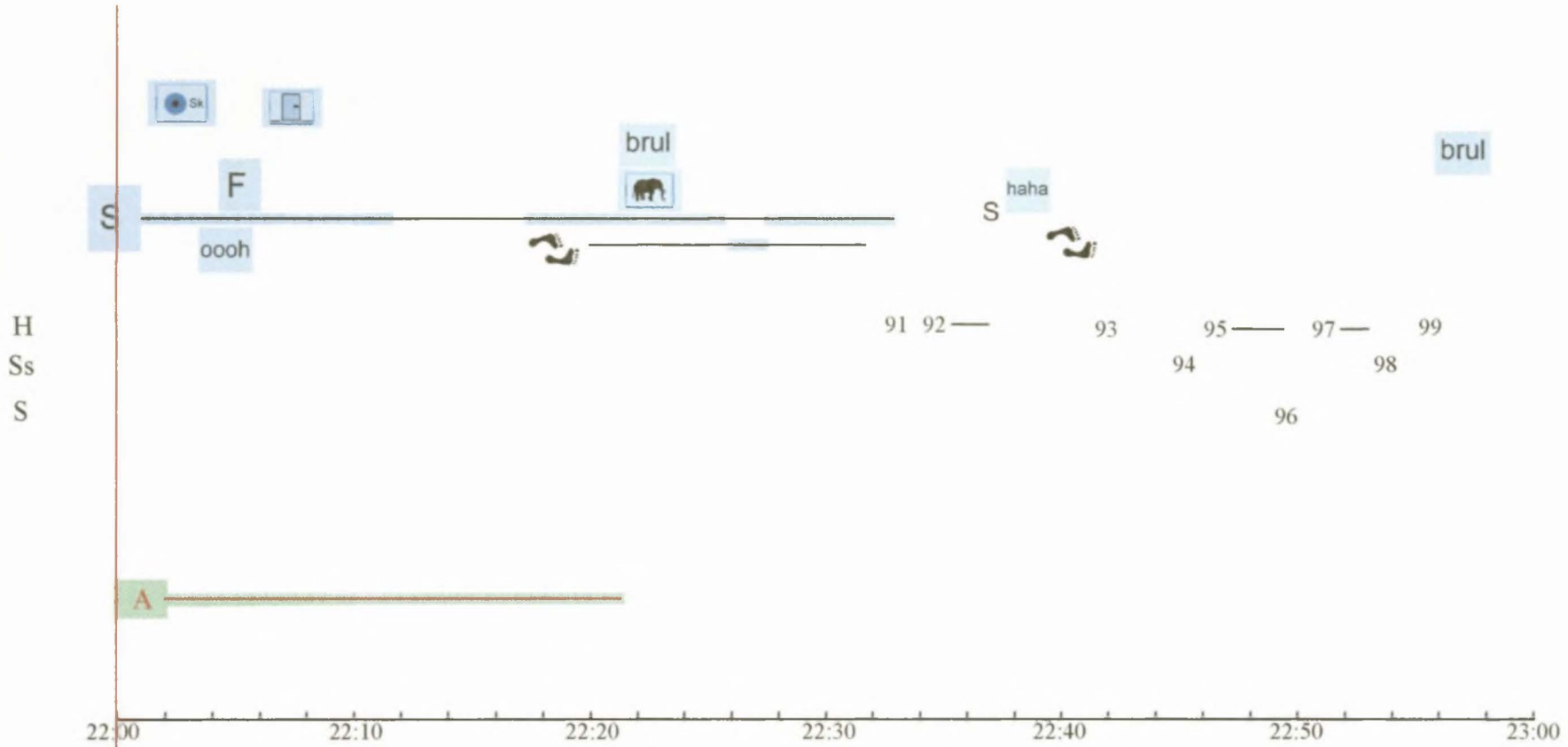
Hoofstuk 2 Minuut 22

No.	Tyd	Dialoog
86.	21:01	H: Neem jou sak.
87.	21:08	H: Ek gaan Oudtshoorn bel. Dalk weet hulle iets.
88.	21:33	H: Maar as julle ok nie weet nie met wie kan ek dan nou praat?
89.	21:36	H: Wie is in beheer van die blêrie...
90.	21:42	H: Wat de dônner...



Hoofstuk 2 Minuut 23

No.	Tyd	Dialog
91.	22:32	H: Wat de hel dink jy doen jy?
92.	22:34	H: Jy, jy! Ek praat met jou. Klim af daar!
93.	22:41	H: En wie is julle, as ek mag vra.
94.	22:44	Ss: Wie is jy?
95.	22:46	H: Ek's Jendrik Mcdonald, en dis my stasie dié.
96.	22:49	S: Moerse ou stasietjie.
97.	22:50	H: Ek sê klim af daar, dis spoorweg eiendom!
98.	22:53	Ss: Se gat, man.
99.	22:55	H: Kom af daar!

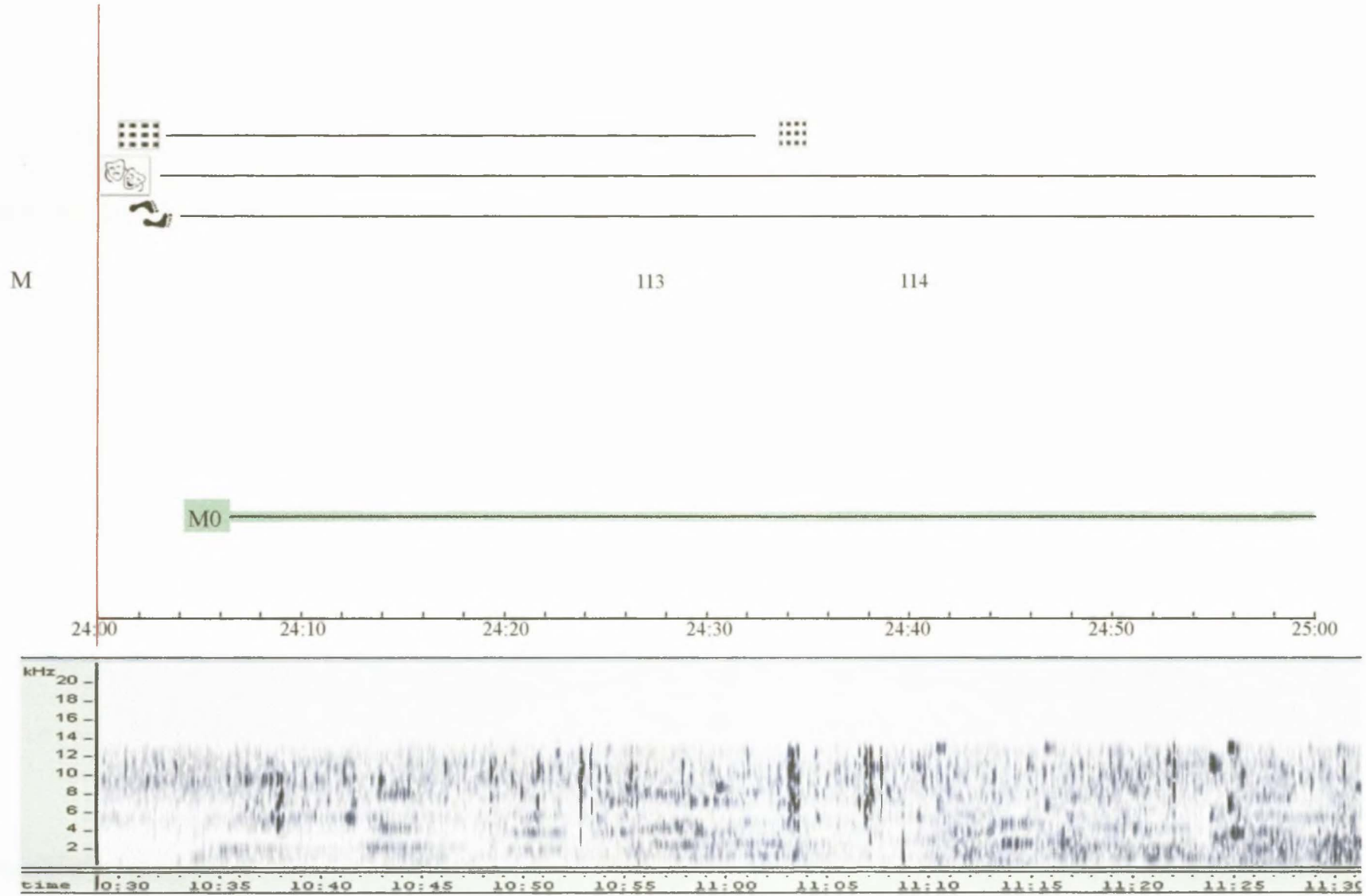


Hoofstuk 2 Minuut 24

No.	Tyd	Dialog
100.	23:00	H: Dis spoorweggoeters hierdie.
101.	23:02	Ss: No way.
102.	23:03	H: Nou wat dan?
103.	23:04	Ss: Sirkus se trein.
104.	23:05	H: Nou wat de hel soek die sirkus hier op my stasie?
105.	23:08	H: Of gaan julle nou vir my sê julle het hom padlangs gebring?
106.	23:11	Ss: Een of ander dikdom Dirk soos jy het op die verkeerde stasie afgehaak.
107.	23:14	Ss: Die trein moes op Beaufort gewees het.
108.	23:17	H: Nou vir wat dan. Weg is julle. Die pad Beaufort toe is soentoe.
109.	23:24	S: Dirkie, hou jou in!
110.	23:32	H: Vat jy aan my dogter, knapie, en jy vat aan my. Verstaan?
111.	23:34	H: Nou vat julle sirkus en kry julle ry.
112.	23:38	H: Ek loop bel vir Beaufort.

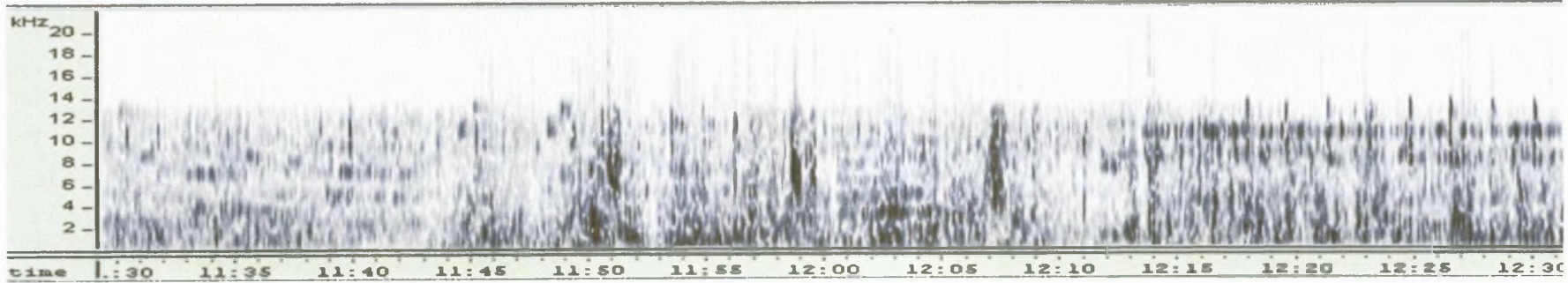
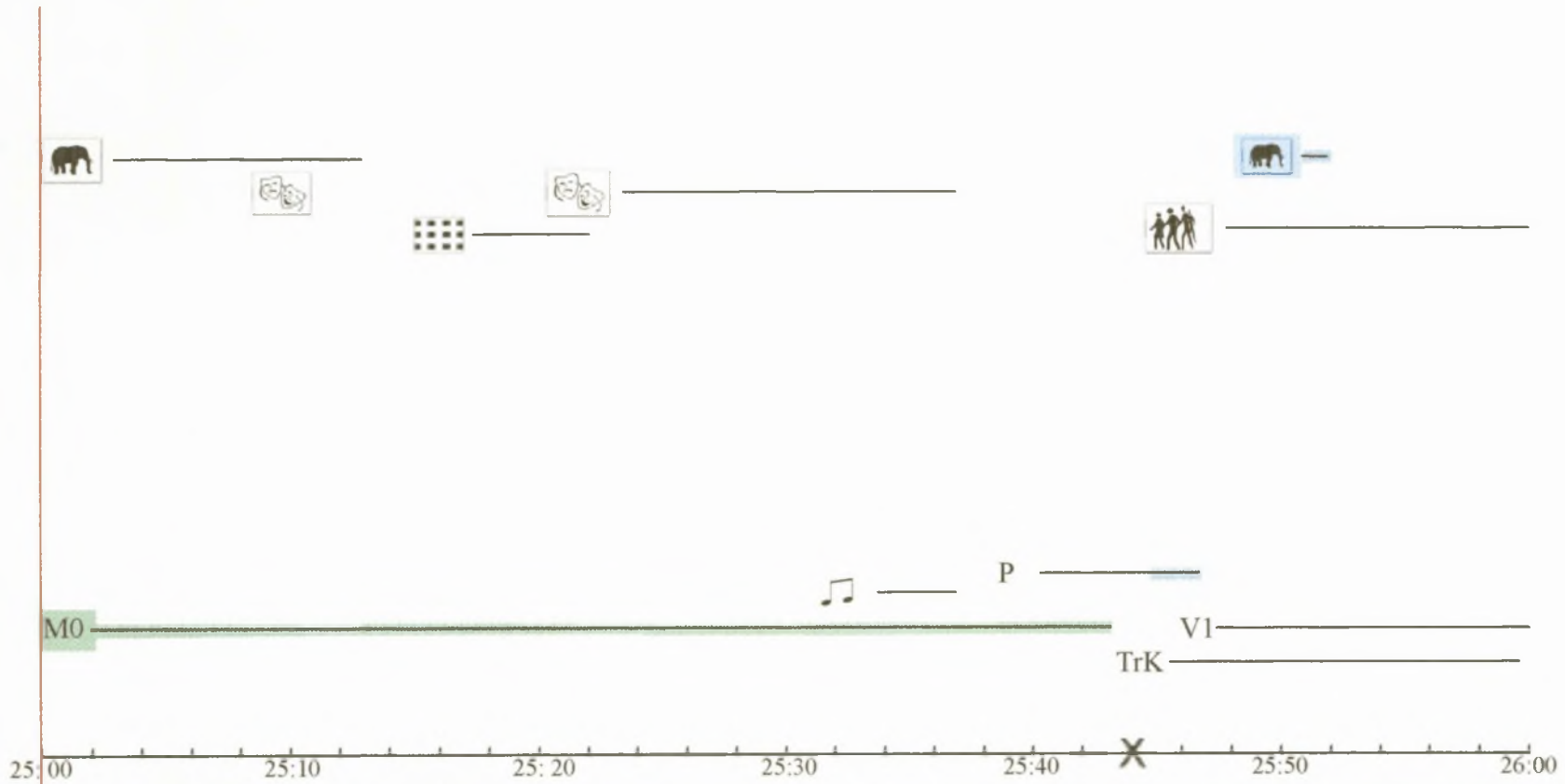
Hoofstuk 2 Minuut 25

No.	Tyd	Dialoog
113.	24:26	M: Hello.
114.	24:39	M: Phandi.



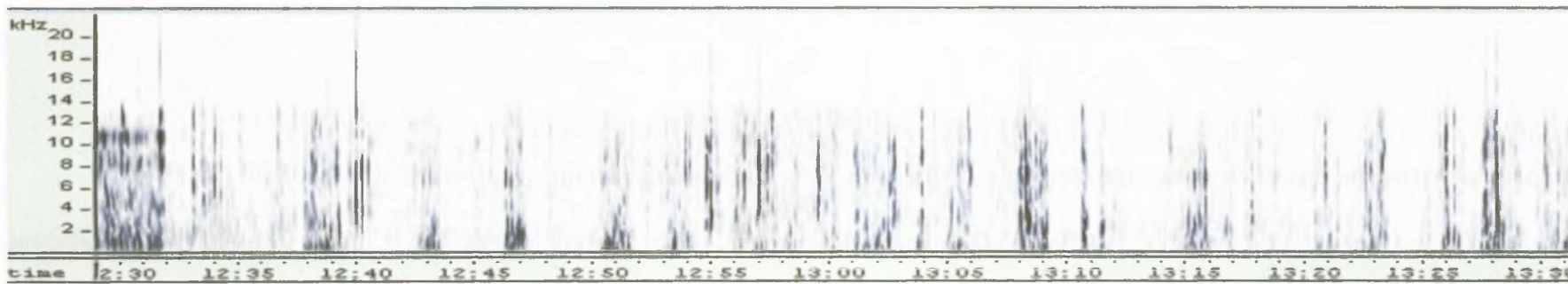
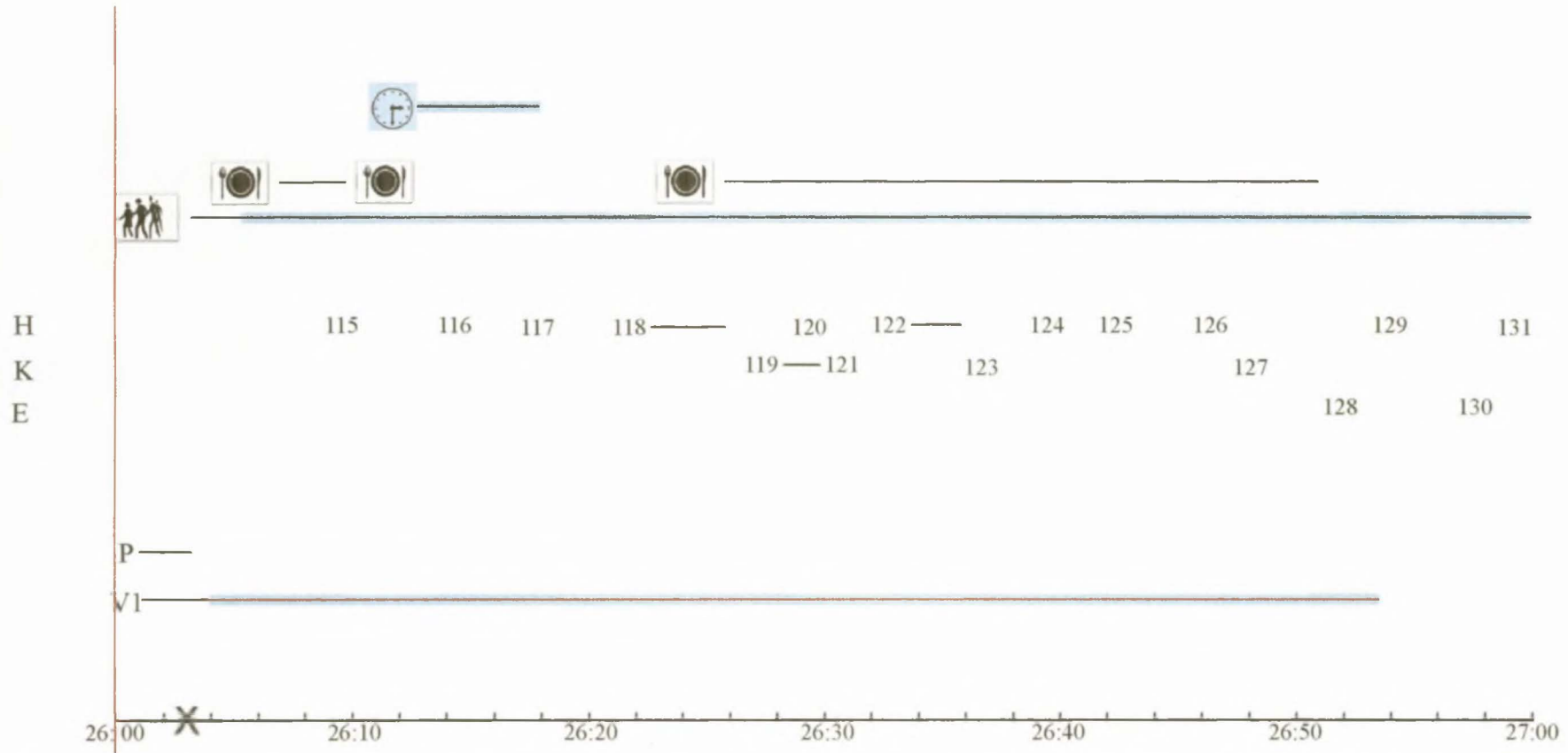
Hoofstuk 2 Minuut 26

No.	Tyd	Dialoog
-----	-----	---------



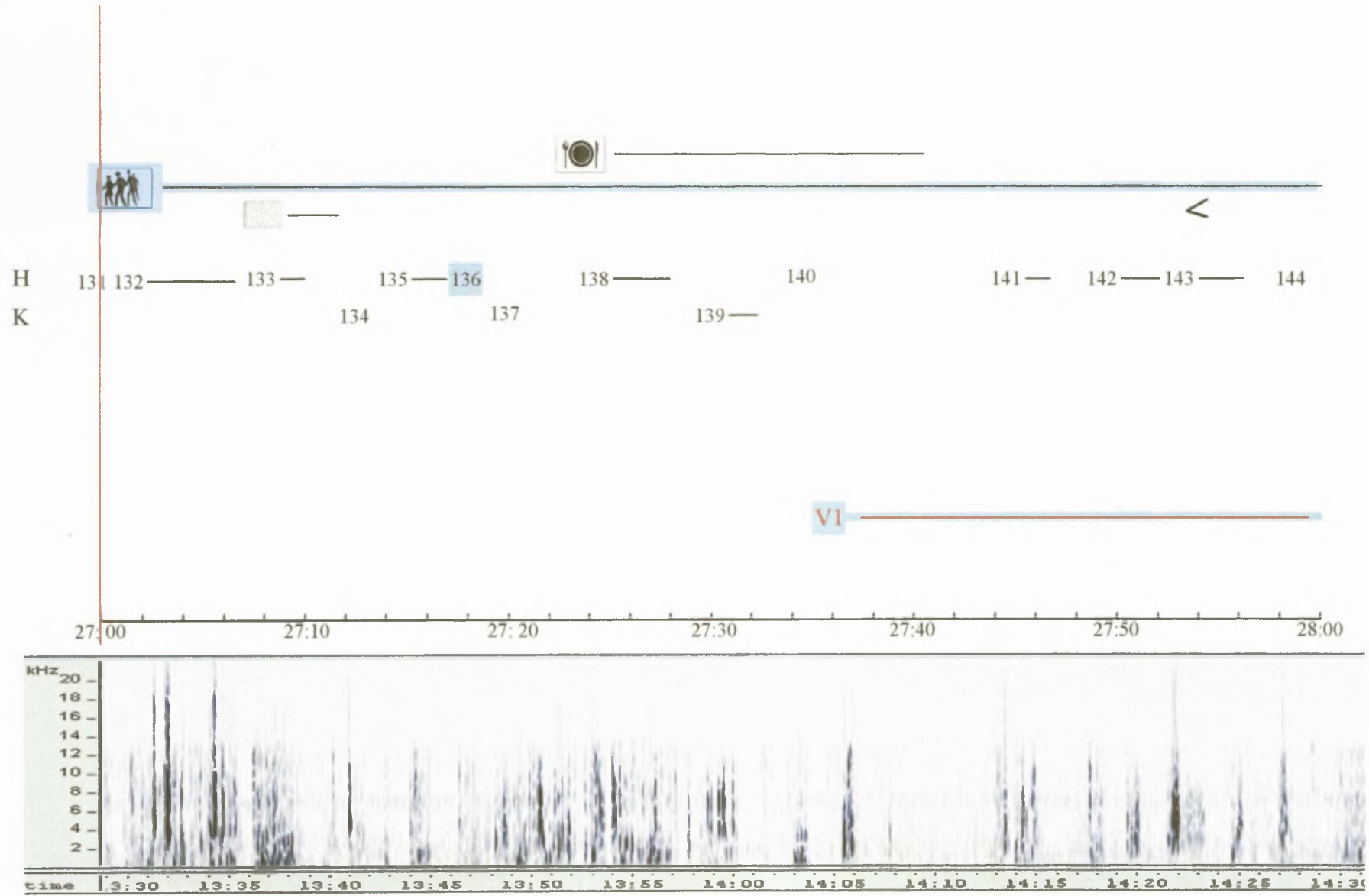
Hoofstuk 2 Minuut 27

No.	Tyd	Dialog
115.	26:09	H: Ons sal ten minste nou tot môre met hulle moet sit.
116.	26:13	H: Willem, kom weg van daai deur.
117.	26:17	H: Willem, kom weg daar!
118.	26:21	H: Die oorlaaitrein is nou Oudtshoorn toe. Die 34 sal nie 'n vrag vat nie.
119.	26:26	K: Arme mense. Het hulle ooit iets om te eet vanaand?
120.	26:28	H: Hoe moet ek weet?
121.	26:30	K: Ons moet seker gaan hoor...
122.	26:32	H: Hulle het 'n kombi, en daai rooi kar en die dorp's oor die bult.
123.	26:36	K: Ja, maar al die diere?
124.	26:38	H: Leeus eet net een keer 'n week.
125.	26:41	H: Hallo Willem – wat sê jy?
126.	26:45	H: Gaan jy vanaand in jou eie kamer slaap?
127.	26:47	K: Hendrik!
128.	26:51	E: Ek wonder waar slaap hulle?
129.	26:53	H: En wat's jy so opgetof vanaand?
130.	26:56	E: Waar's ek opgetof?
131.	26:58	H: Sy kleur nooit haar gesig in as Nollie kom kuier...



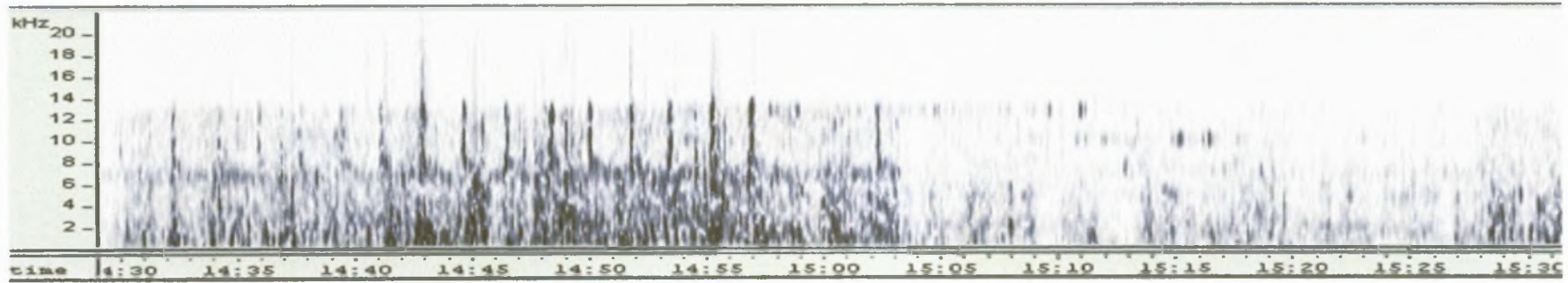
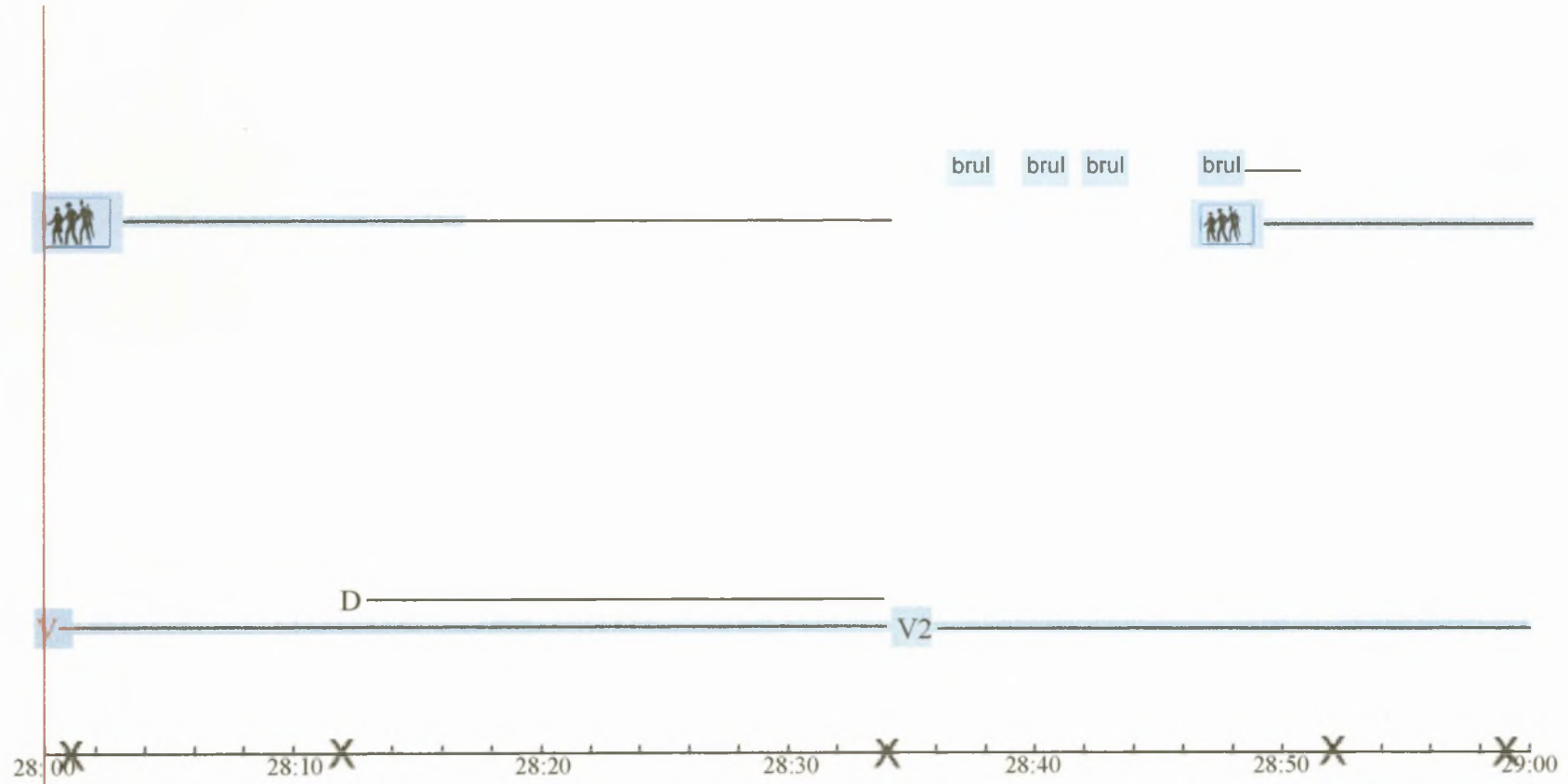
Hoofstuk 2 Minuut 28

No.	Tyd	Dialog
131.	27:00	H: ...nie.
132.	27:01	H: Jy bly weg van daai klomp, hoor jy? Dis 'n... 'n spul verdomde...mm...lui Spaanse en Taljaners.
133.	27:06	H: Jy weet hoe's daai uitlanders. Hulle is net agter een ding aan.
134.	27:11	K: Dis nou wat jy daarvoor het.
135.	27:13	H: Wat? Dis my vaderlike plig.
136.	27:16	H: Sy's glads te wipperig deesdae.
137.	27:19	K: Die dag as jy ophou om Nollie aan haar af te smeer sal sy ophou om haar te wip.
138.	27:23	H: Ek praat van die-teertoue hier buitekant, Katrina. Dis waarvan ek praat.
139.	27:29	K: Emma is nie so onnosel soos ek was nie.
140.	27:33	H: Om te wat nie?
141.	27:43	H: Ek kan dit vir jou sê, want ek weet jy sal dit nie oorvertel nie.
142.	27:48	H: Vroumense... is anders.
143.	27:52	H: Hulle is... anders.
144.	27:58	H: As jy weet wat ek bedoel.



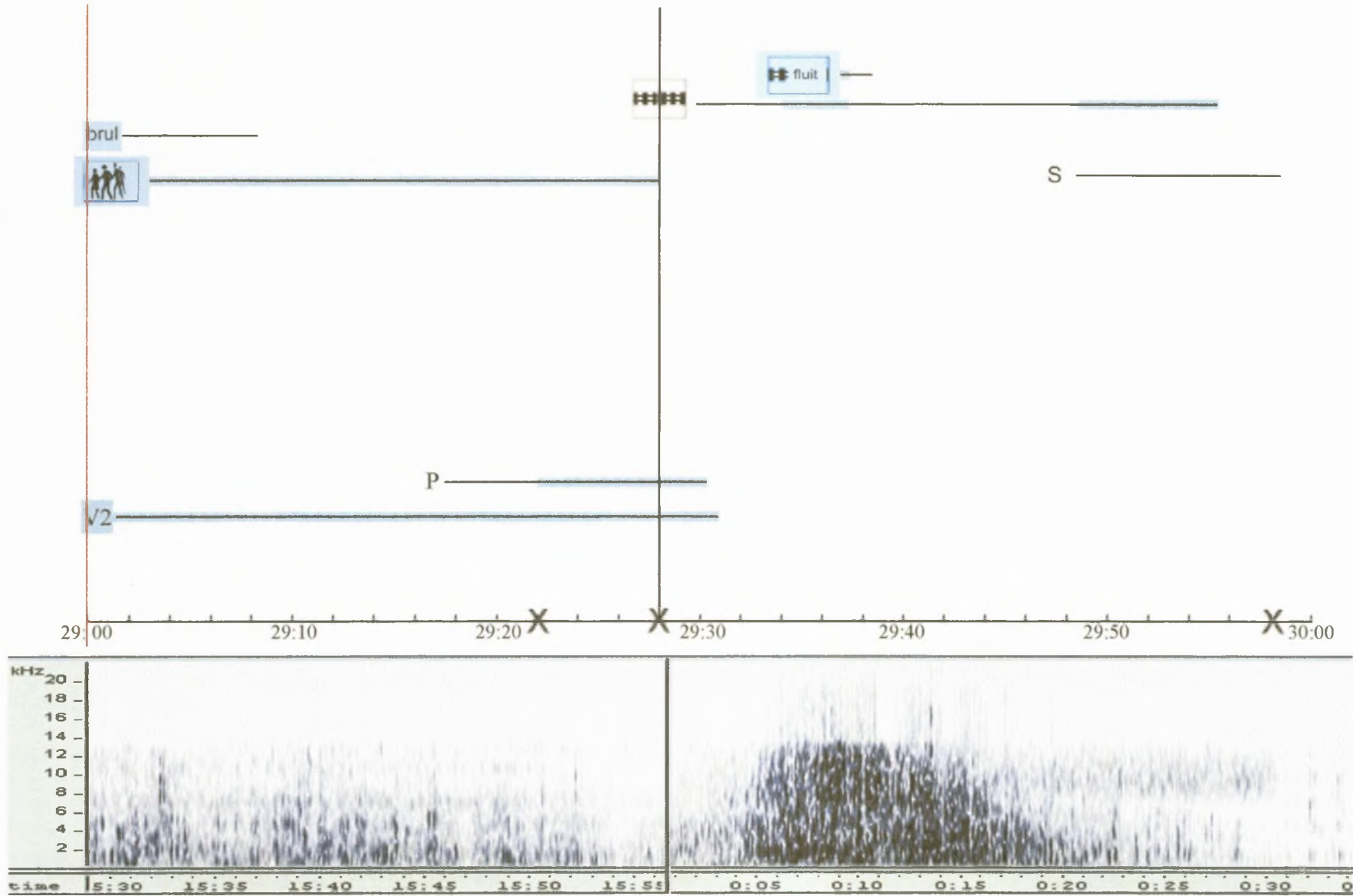
Hoofstuk 2 Minuut 29

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



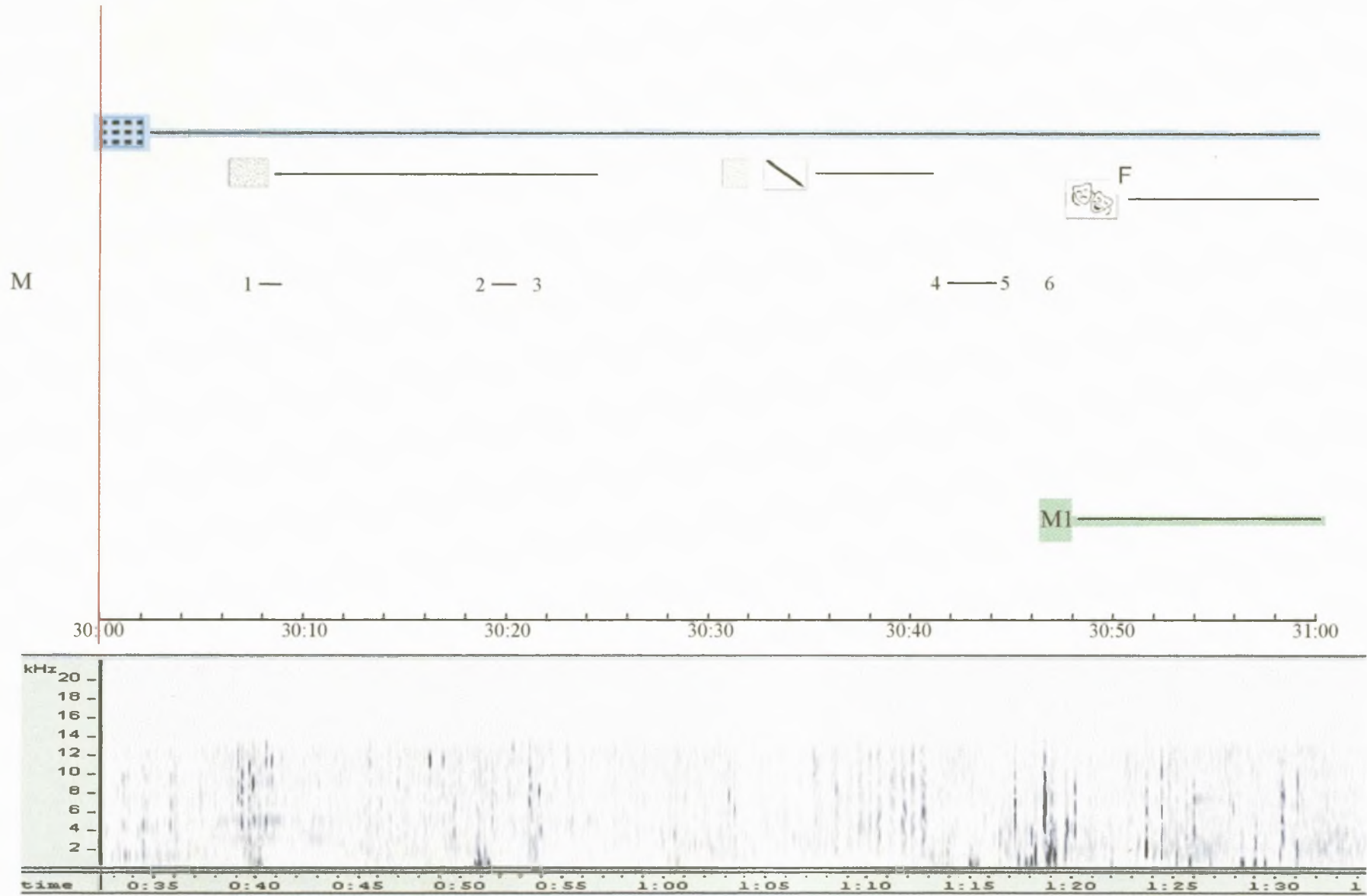
Hoofstuk 2 Minuut 30

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



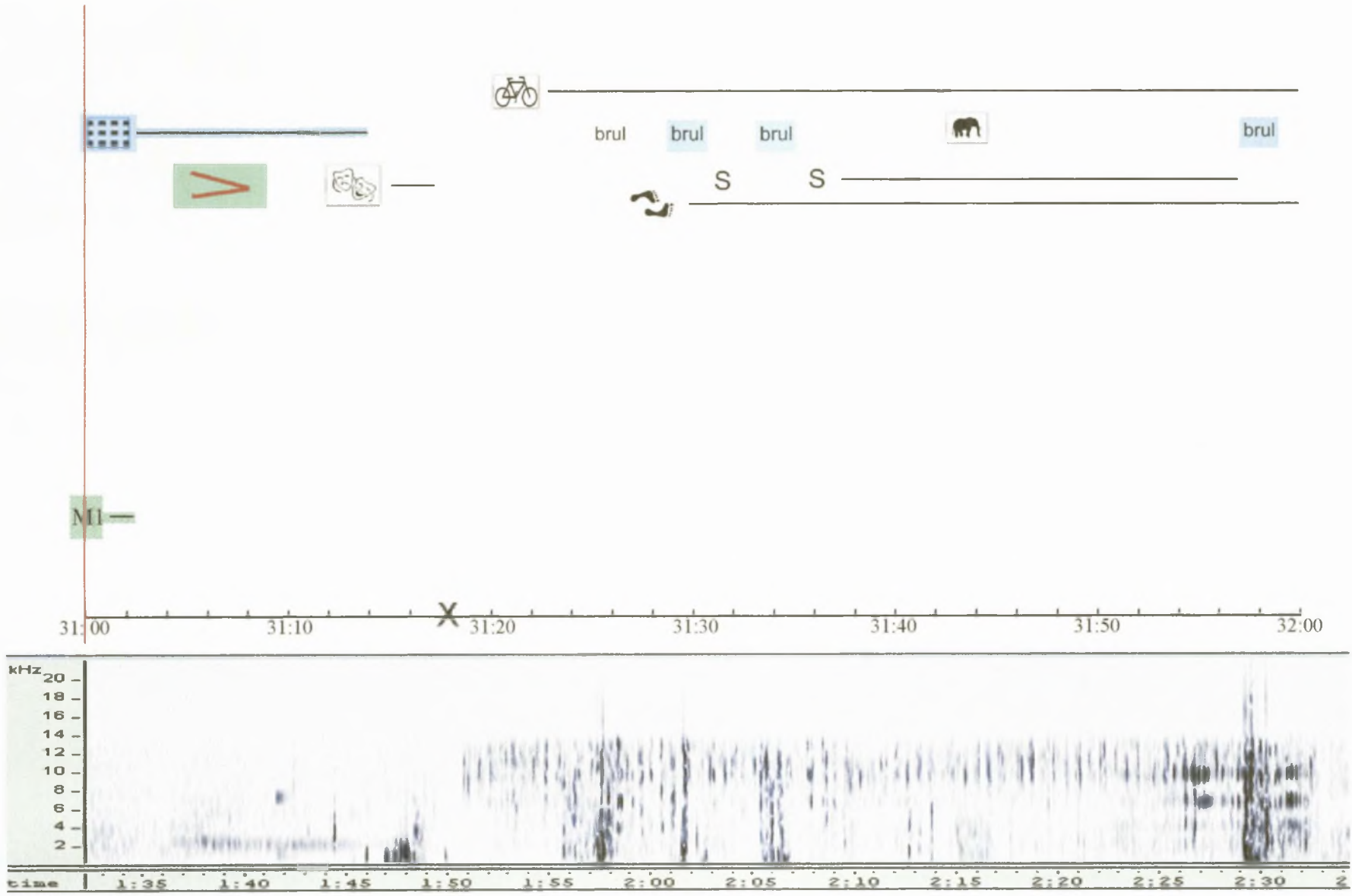
Hoofstuk 3 Minuut 31

No.	Tyd	Dialoog
1.	30:07	M: <i>So tell me your name.</i>
2.	30:18	M: <i>Do you wanna know what my name is?</i>
3.	30:21	M: <i>It's Manuel.</i>
4.	30:41	M: <i>Ah! Willem? Your name is Willem.</i>
5.	30:44	M: Hey.. skuwa kuwa, Willem
6.	30:47	M: <i>Smarter, smarter.</i>



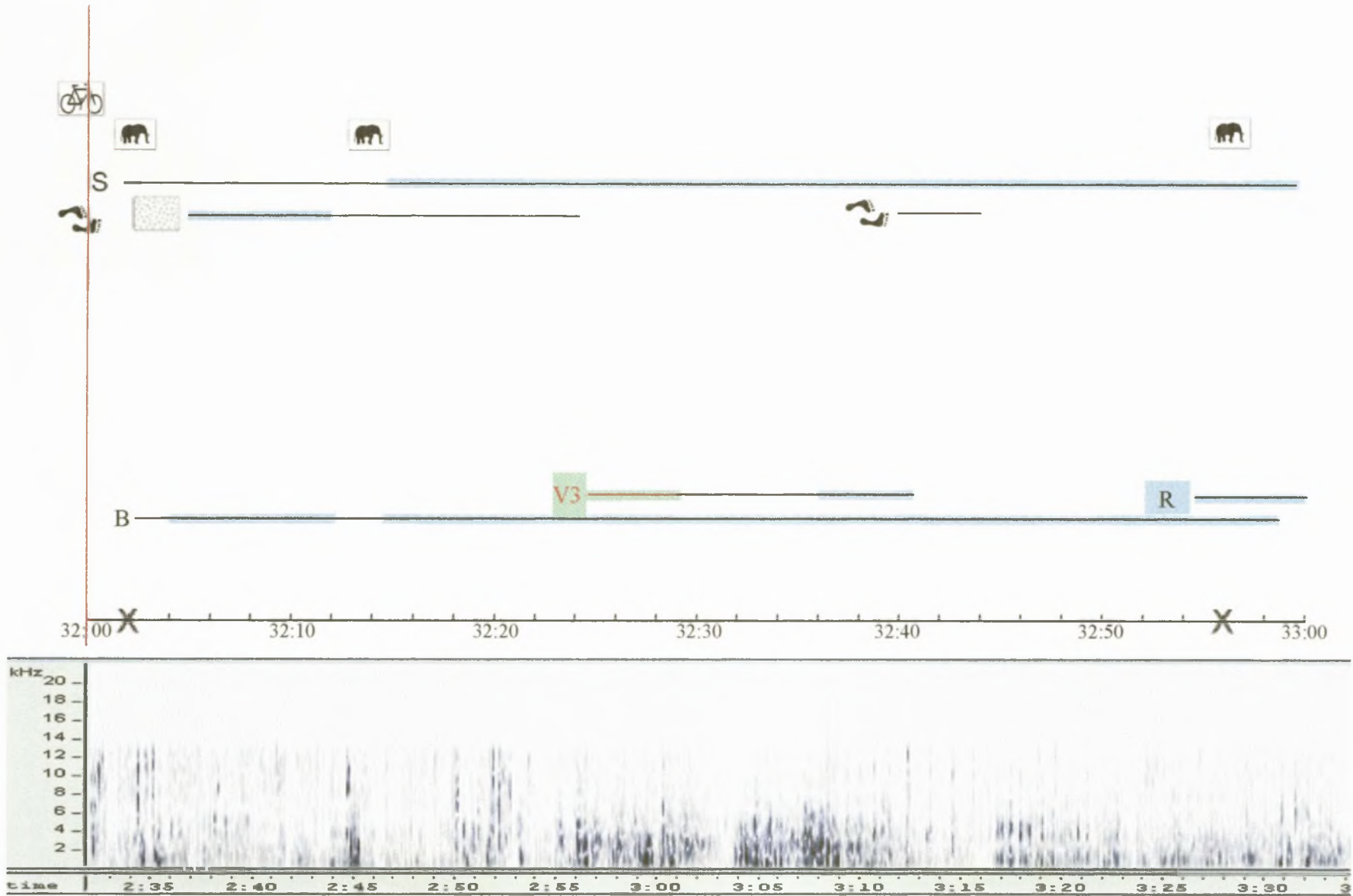
Hoofstuk 3 Minuut 32

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



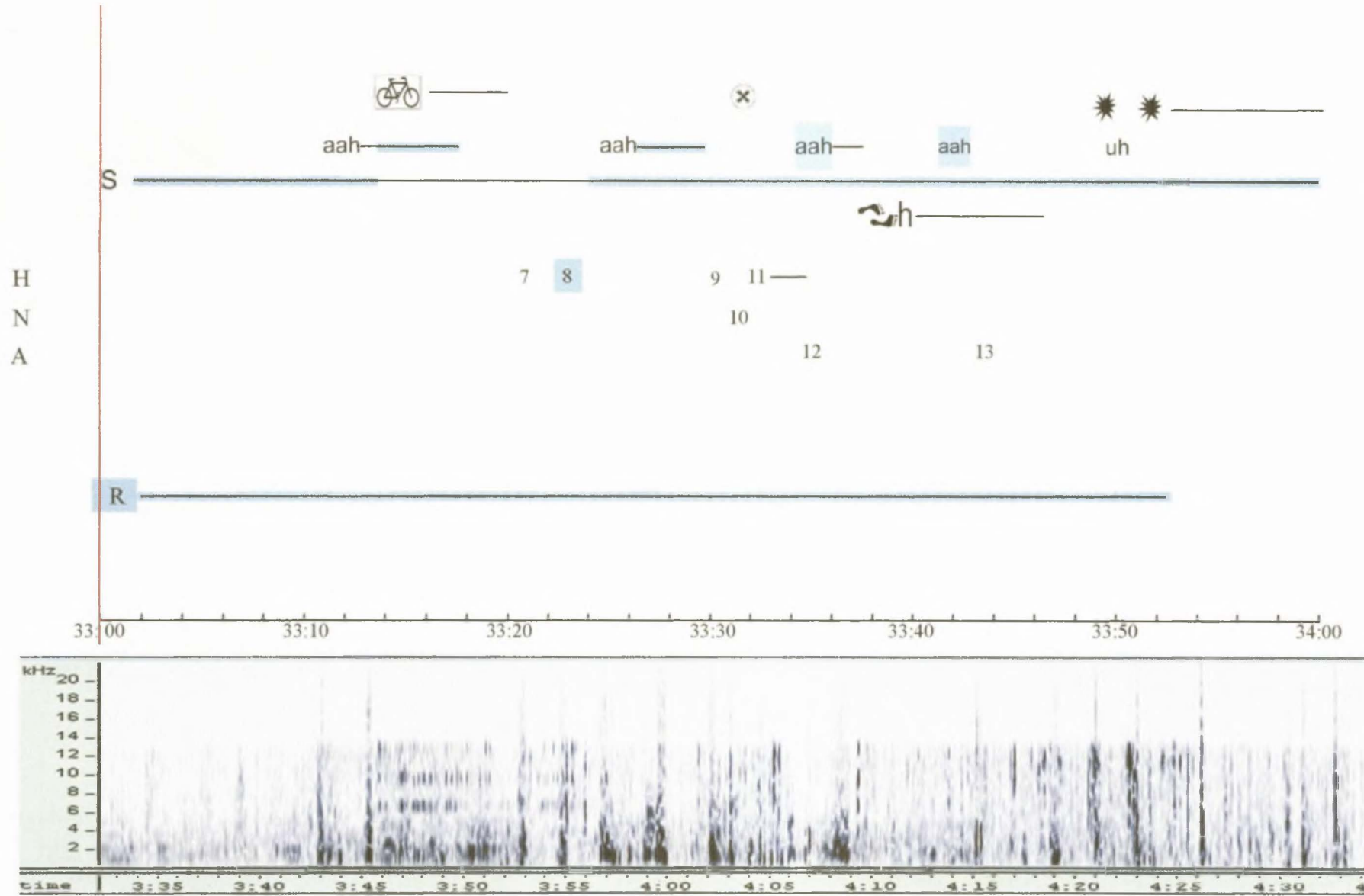
Hoofstuk 3 Minuut 33

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



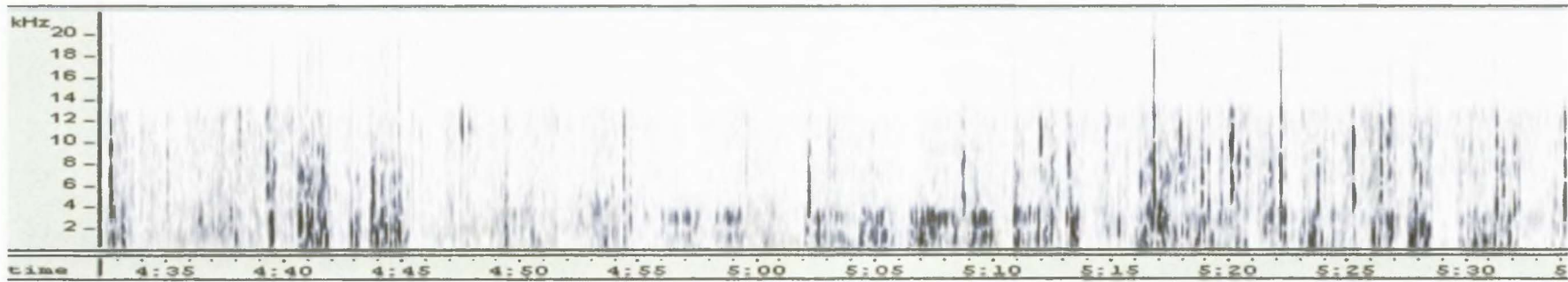
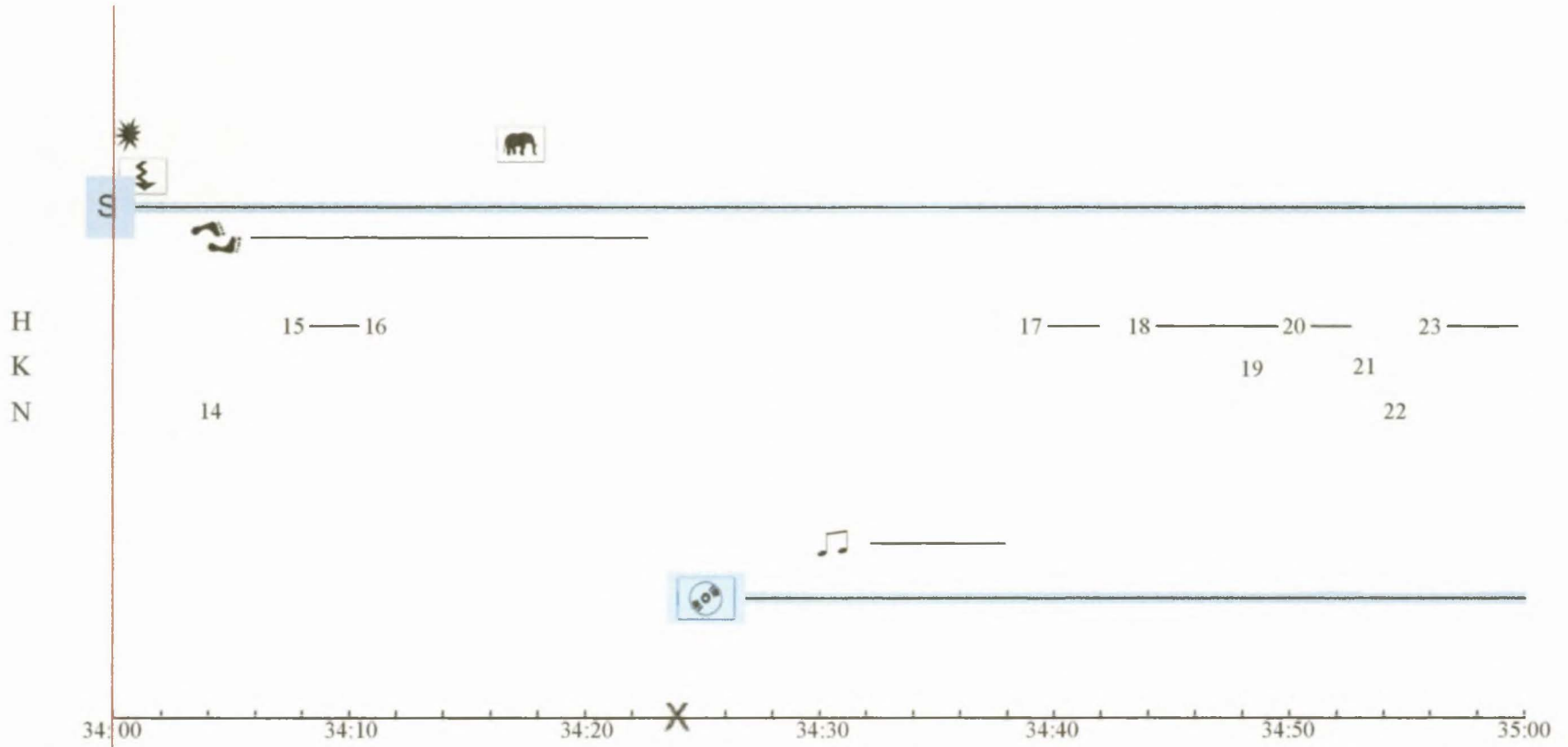
Hoofstuk 3 Minuut 34

No.	Tyd	Dialog
7.	33:20	H: Nollie!
8.	33:22	H: Nollie!
9.	33:29	H: Jy vir Emma gewaar?
10.	33:31	N: ...Nee, oom.
11.	33:32	H: Vandag is dit die dag wat ek haar basvelle vir haar aftrek!
12.	33:34	A: Bertie!
13.	33:43	A: Bertie!



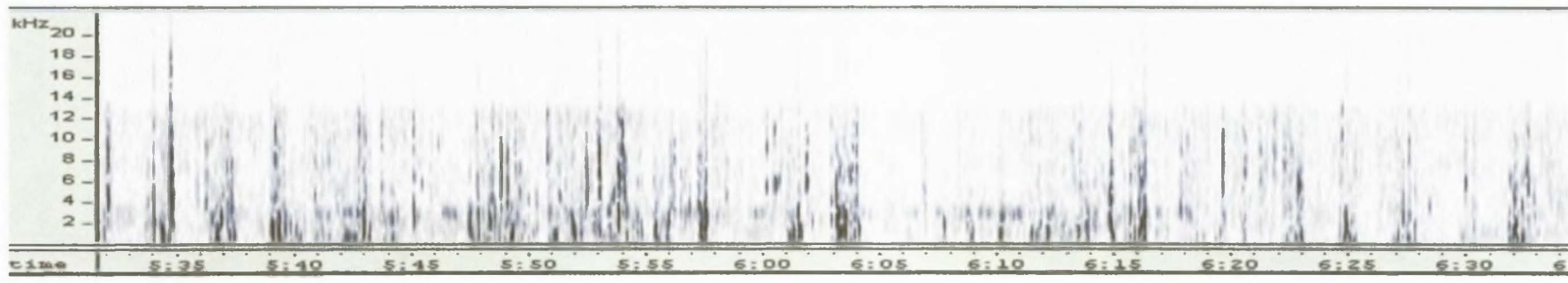
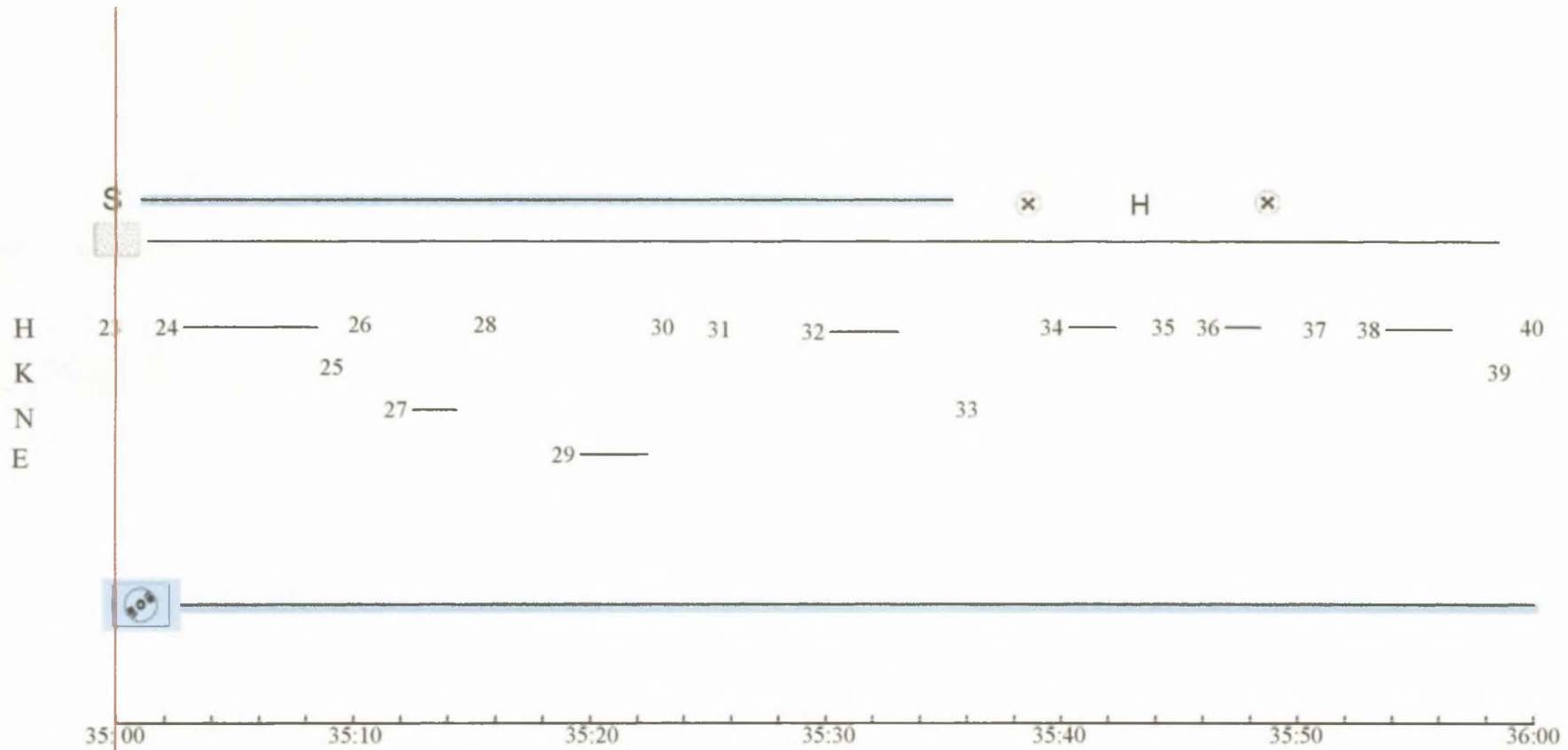
Hoofstuk 3 Minuut 35

No.	Tyd	Dialogoog
14.	34:03	N: Kom.
15.	34:07	H: Vuilis. Jy neuk al van gister af.
16.	34:10	H: <i>Quit</i> man, as julle my nie keer nie dan bliksem ek hom ok.
17.	34:38	H: Donderdag ofte not – vandag vat ons ’n knertsie. Of wat sê jy ou Nollie?
18.	34:43	H: Ghu, as julle nou wou gesien het hoe lyk ’n ou wat gefoeter is dan moes julle daai sirkusapie gesien het.
19.	34:48	K: Hou stil. Dit bloei.
20.	34:49	H: Dit was woep-wap, toe lê en skop hy daar soos ’n afkophoender.
21.	34:52	K: Jou mond is ook stukkend.
22.	34:54	N: Nee wat, is niks nie tannie, rêrig.
23.	34:55	H: Ja ja, kry hom reg. Hy moet my vanaand nog help om die kar se briekskoene aan te...



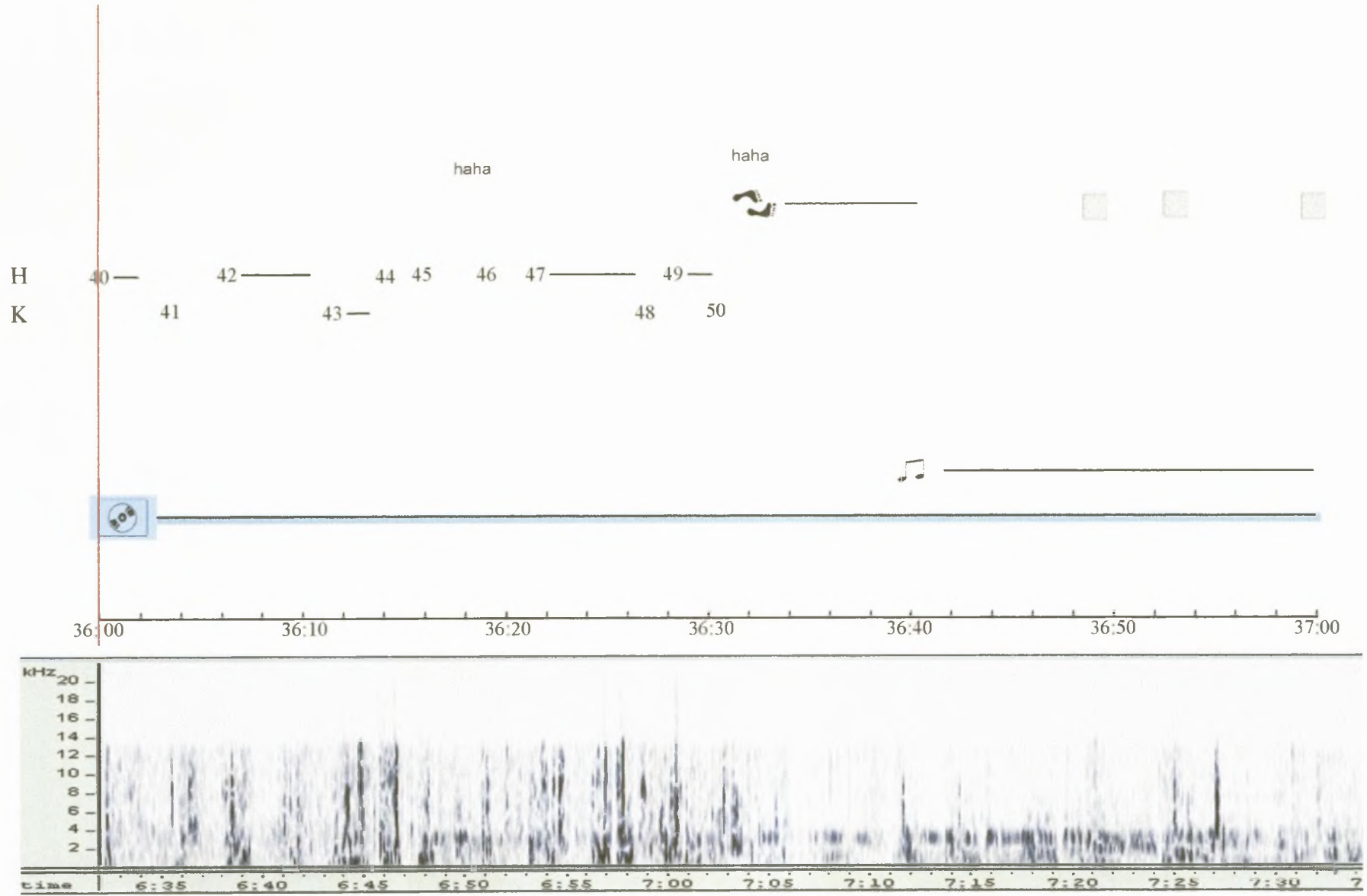
Hoofstuk 3 Minuut 36

No.	Tyd	Dialog
23.	35:00	H: ...sit.
24.	35:01	H: As die briekskoene op is...en ons kry die naweek die <i>clutch</i> in...dan loop daai ou tjorrietjie nog voor Maandag.
25.	35:08	K: Dit hoor ons al weke lank.
26.	35:10	H: Ja ja, wag maar.
27.	35:11	N: Jy nie seergekry nie, Emma? Gelukkig.
28.	35:15	H: Ja, al wat ek wil weet is wat het sy tussen daai fietas gelaap maak.
29.	35:18	E: Ek sê mos ek wou vir die perde kyk en toe gryp daai ou my en sleep my...
30.	35:23	H: Ja ja wat, laat dit nou vir jou 'n les wees.
31.	35:25	H: Hierso, ou Nollie.
32.	35:29	H: Ons drink op 'n technical knock-out in the first round.
33.	35:35	N: Dankie, tannie. Dankie, Emma.
34.	35:39	H: Daar waar hy brand, daar brand hy darem maar wragtig lekker
35.	35:44	H: Wat maak Pa se kind?
36.	35:46	H: Nee nee nee wag, wag, laat Pa sien.
37.	35:50	H: Willem? Waar kom jy hieraan?
38.	35:52	H: Katrina, kyk hier. Kyk net wat teken hierdie kind!
39.	35:58	K: Dis mos 'n clown!
40.	35:59	H: Ja, maar...



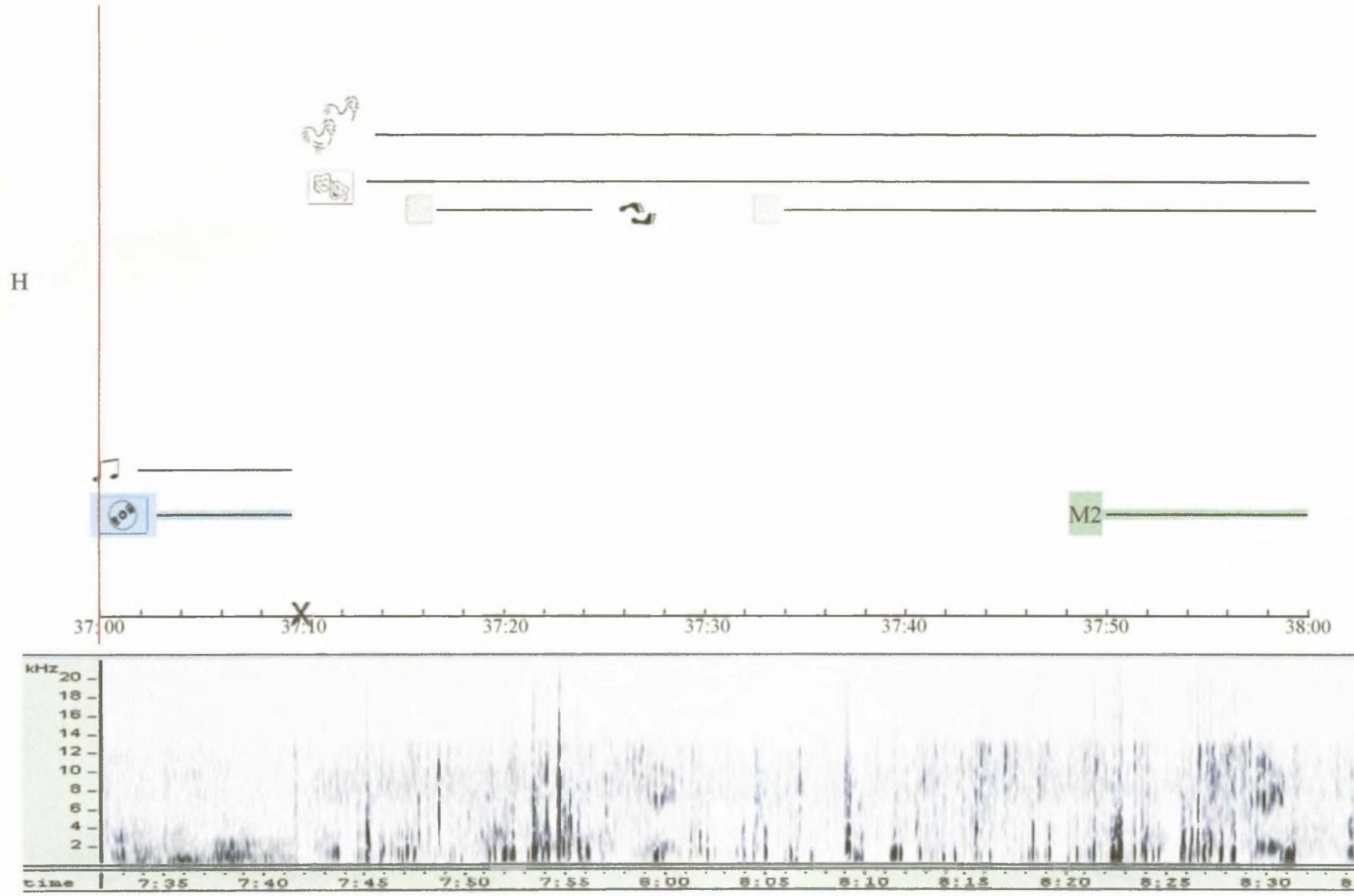
Hoofstuk 3 Minuut 37

No.	Tyd	Dialogoog
40.	36:00	H: ...daar's g'n clown tussen hierdie spul nie.
41.	36:03	K: Dis mooi.
42.	36:06	H: Lyk vir my meer soos die engel Gabriël. Jong, is die kind nie met die helm gebore nie?
43.	36:11	K: Al lank voor hy gebore is, is jy met die maan gepla!
44.	36:14	H: Dit kan jy wragtig weer sê!
45.	36:15	H: Volmaan veral.
46.	36:18	H: Hè, Katrina?
47.	36:21	H: Onthou jy nog die goeie ou dae wat ons gevry het? So op die kale veld onder die volmaan?
48.	36:26	K: Jy's stuitig, Hendrik.
49.	36:28	H: Ons het partykeer sommer vir mekaar begin gediggies opsê!
50.	36:30	K: Ek gaan vir Willem soek.



Hoofstuk 3 Minuut 38

No.	Tyd	Dialog
------------	------------	---------------

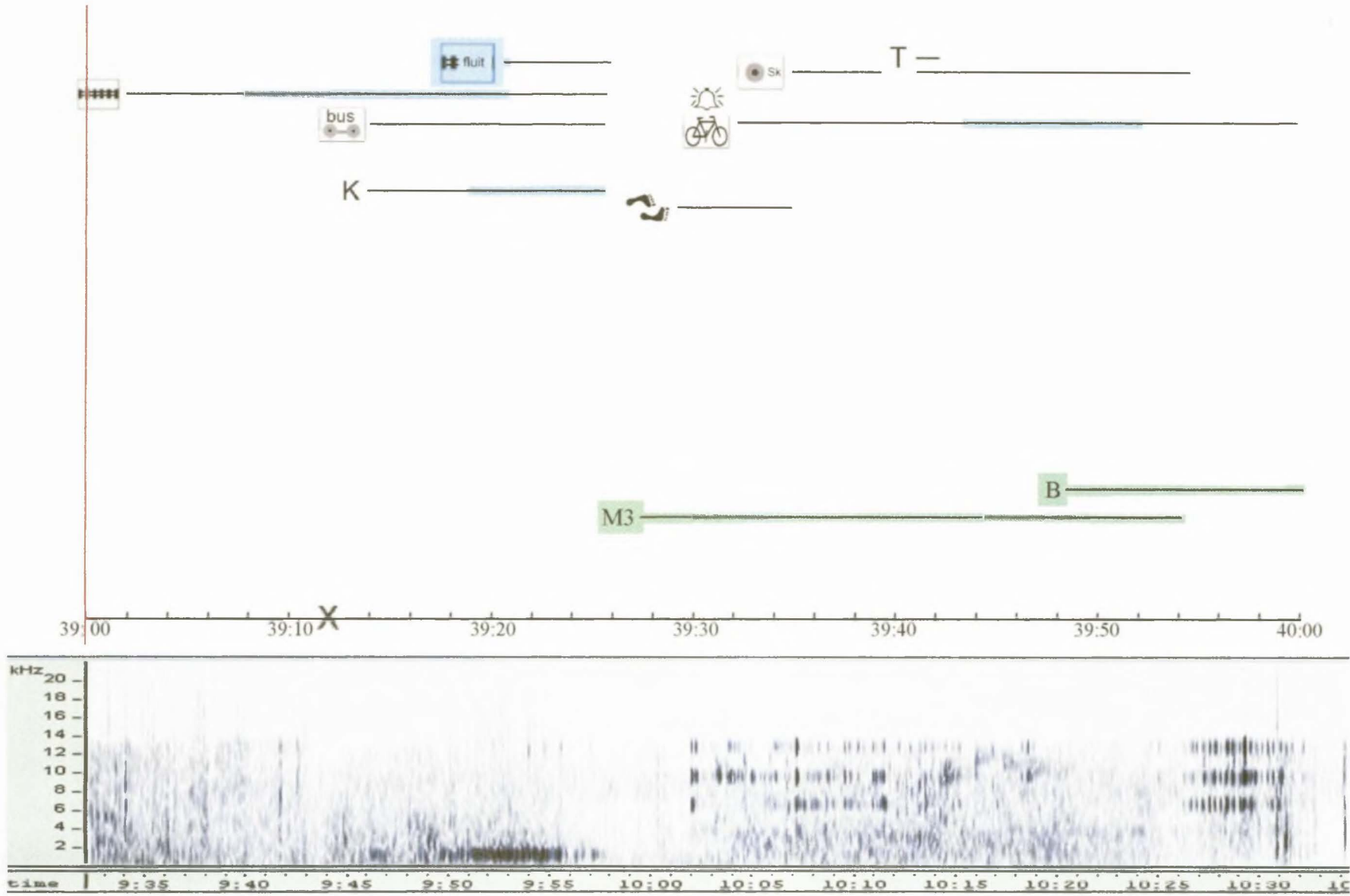


Hoofstuk 3 Minuut 39

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------

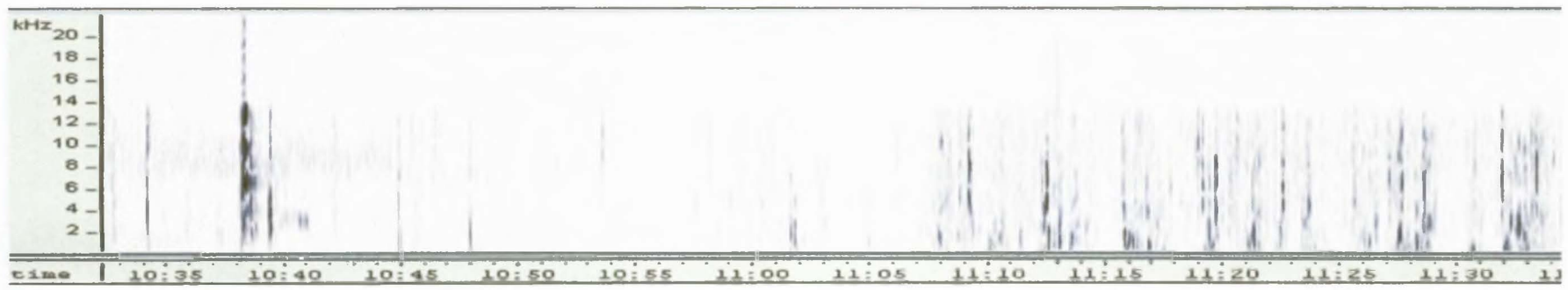
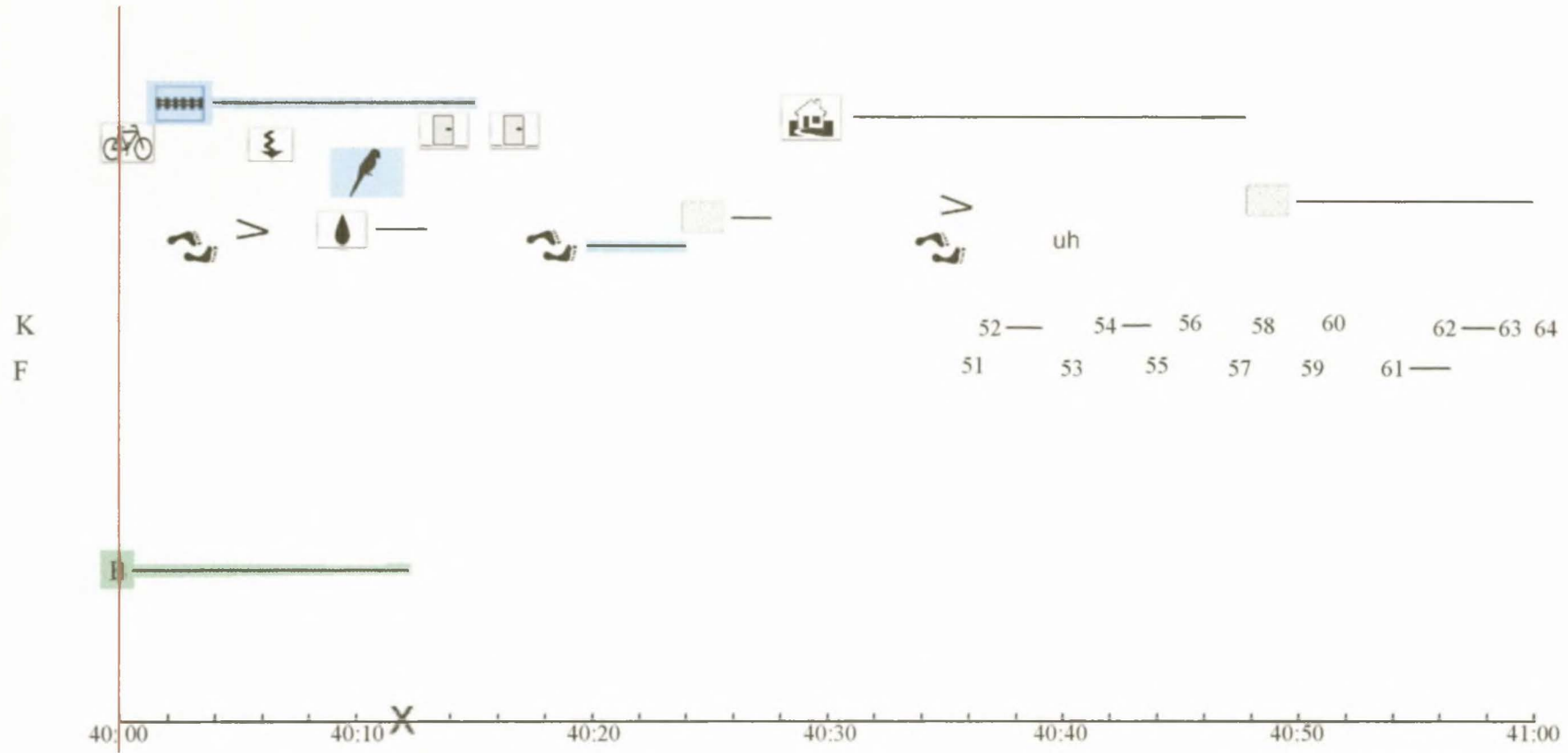
Hoofstuk 3 Minuut 40

No.	Tyd	Dialog
-----	-----	--------



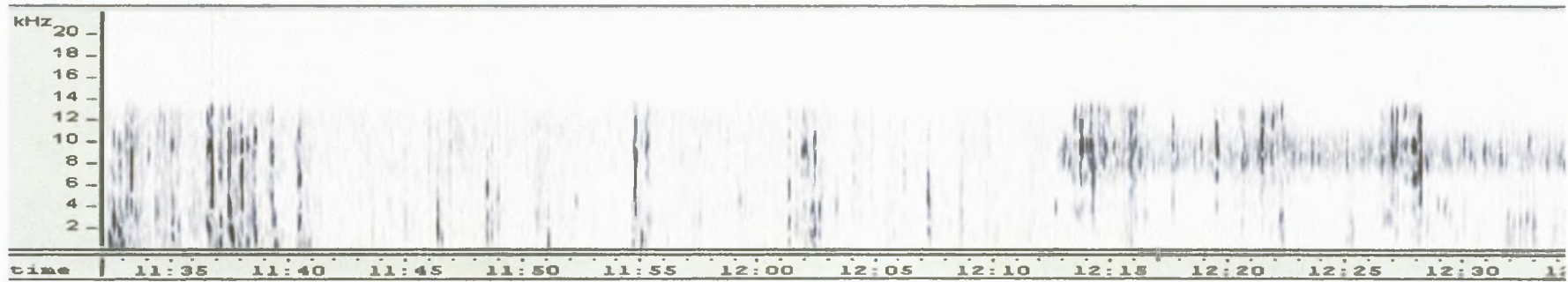
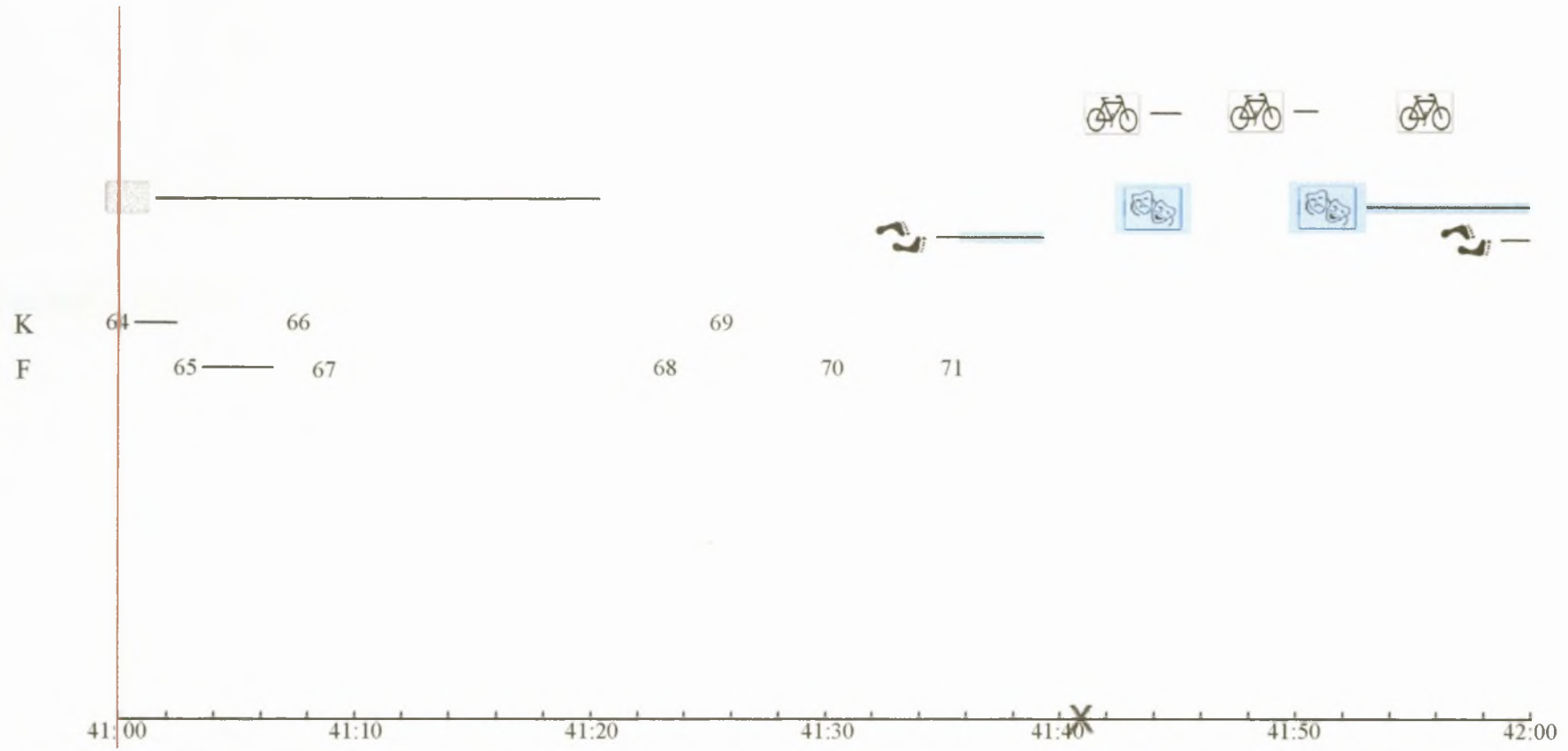
Hoofstuk 3 Minuut 41

No.	Tyd	Dialog
51.	40:35	F: Middag, Katrien.
52.	40:36	K: O. Frans...ek dág ek hoor 'n kar.
53.	40:40	F: Ek sien die sirkus is weg.
54.	40:41	K: Ja, uiteindelik.
55.	40:43	F: Is klein Willem al terug van die skool af?
56.	40:45	K: Nee. Hy's laat.
57.	40:47	F: Is dit nie sy boeksak nie?
58.	40:48	K: Ag, die kind, tog. Waar kry jy dit?
59.	40:50	F: By die busstop.
60.	40:51	K: Hy los dit ook oral.
61.	40:53	F: Ek's op pad gou dorp toe, as jy iets nodig het.
62.	40:55	K: Jong, waar was jy?
63.	40:58	K: Kyk hoe lyk jy.
64.	40:59	K: Smaak...



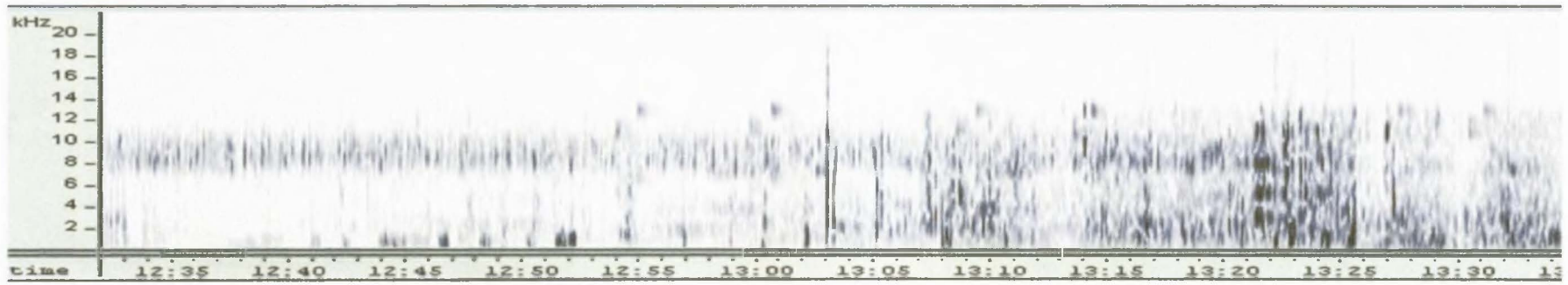
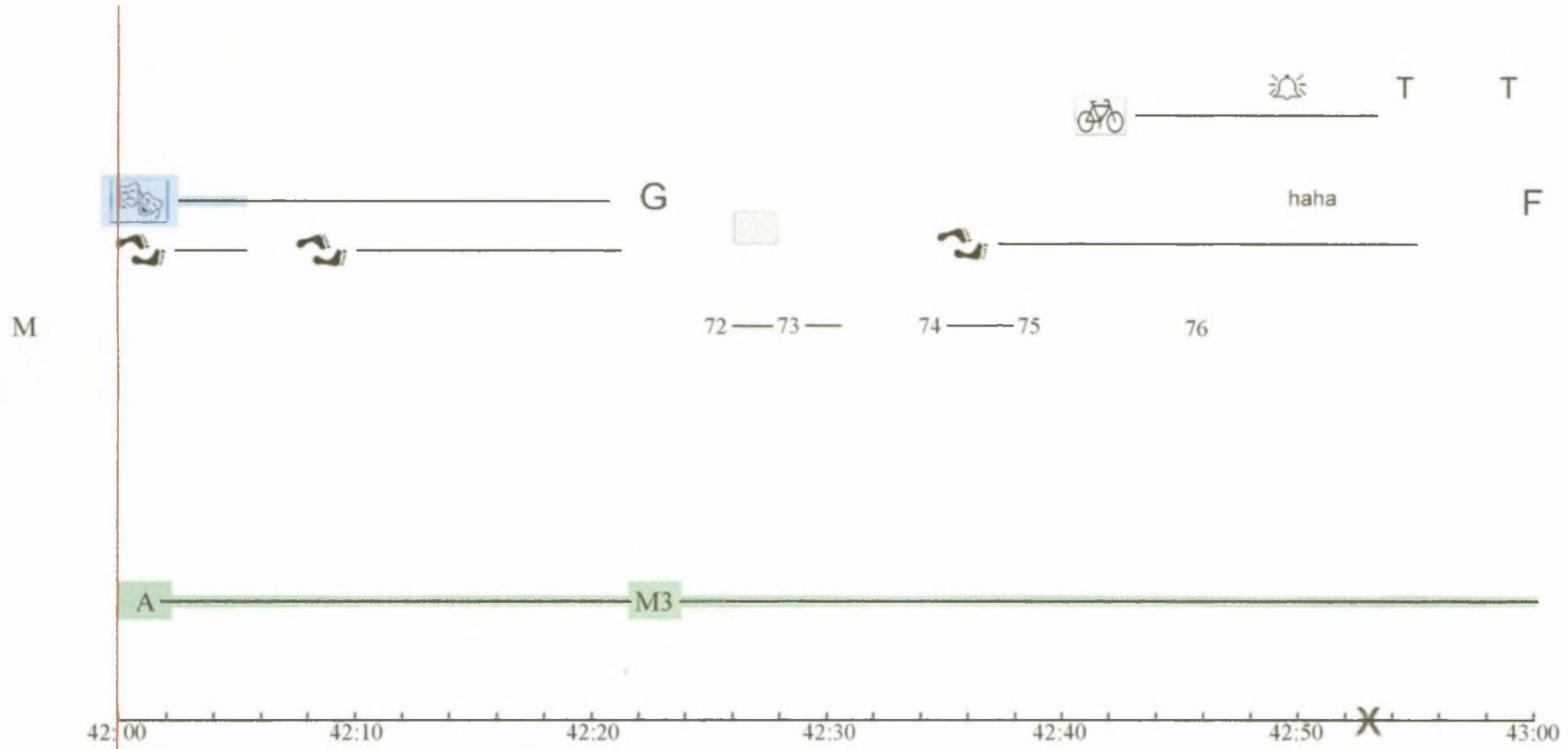
Hoofstuk 3 Minuut 42

No.	Tyd	Dialog
64.	41:00	K: ...my jy het jou nooi in die hooimied vasgekeer.
65.	41:02	F: Wat ek waar kry? Die enigste nôie wat ek graag wil hê is klaar getroud.
66.	41:07	K: Met wie nogal?
67.	41:08	F: Met Hendrik McDonald.
68.	41:22	F: Niks van die dorp af nie?
69.	41:25	K: Nee, dankie.
70.	41:30	F: Nou goed, dan...gaan ek maar.
71.	41:35	F: Katrien.



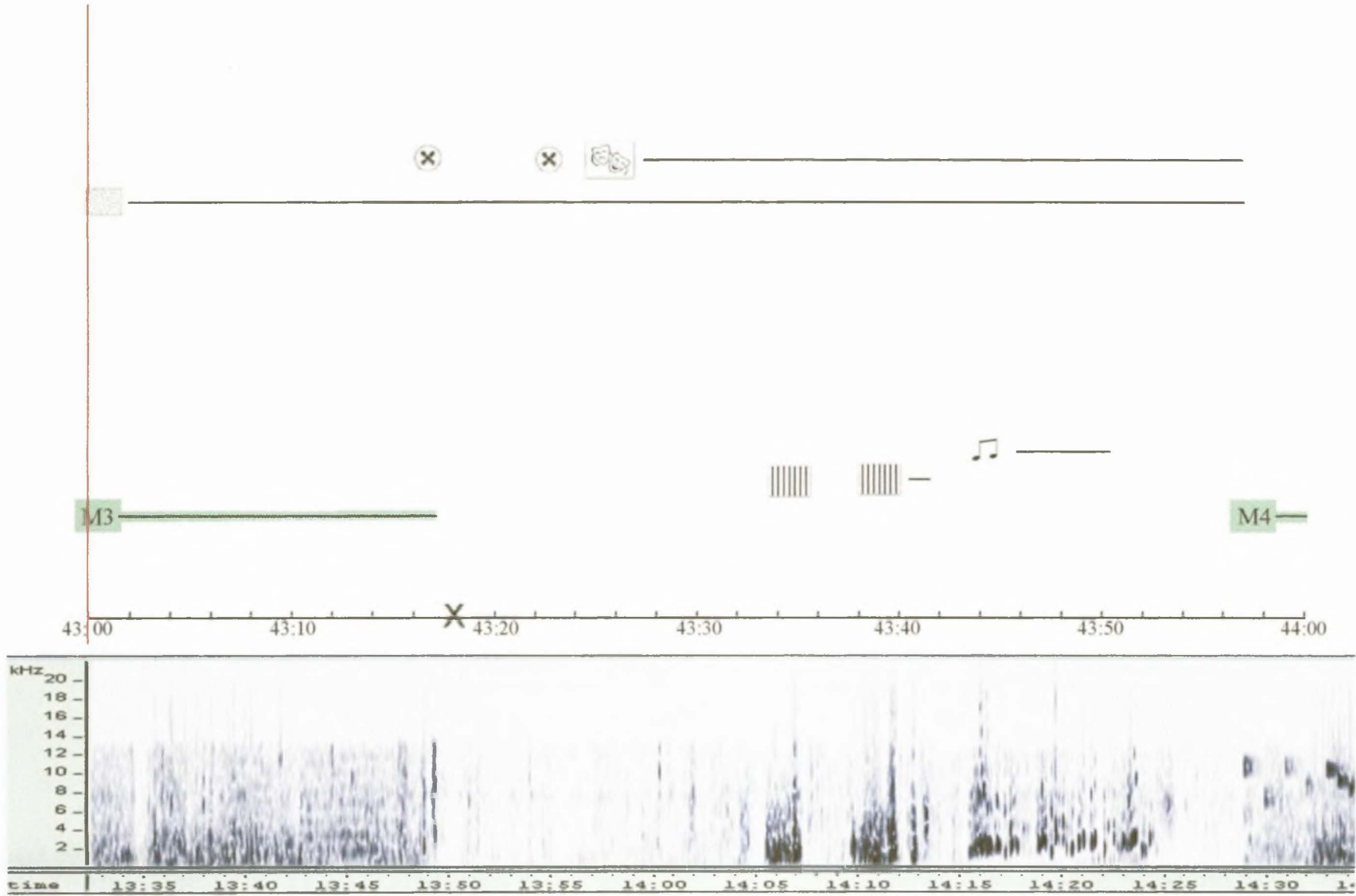
Hoofstuk 3 Minuut 43

No.	Tyd	Dialoog
72.	42:25	M: ...mmm...ek?
73.	42:28	M: Ek bly...by jou.
74.	42:34	M: Kom. Had enough of the circus.
75.	42:38	M: Tired...is moeg...kom.
76.	42:45	M: Thank you.



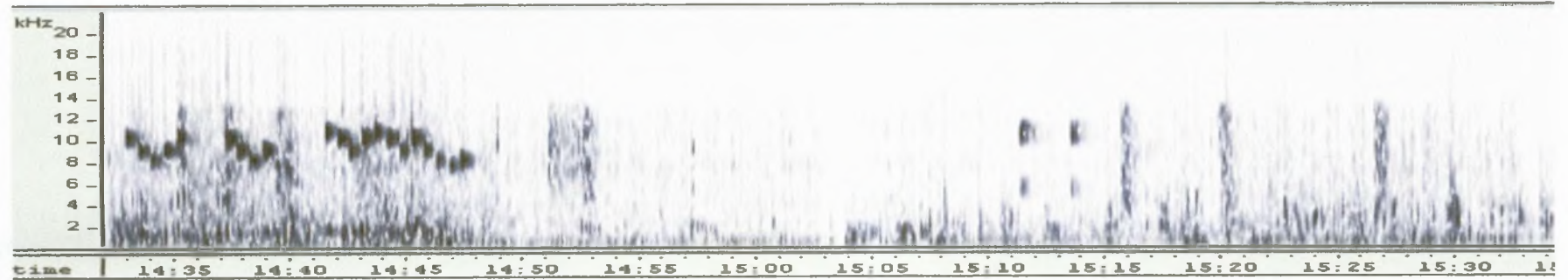
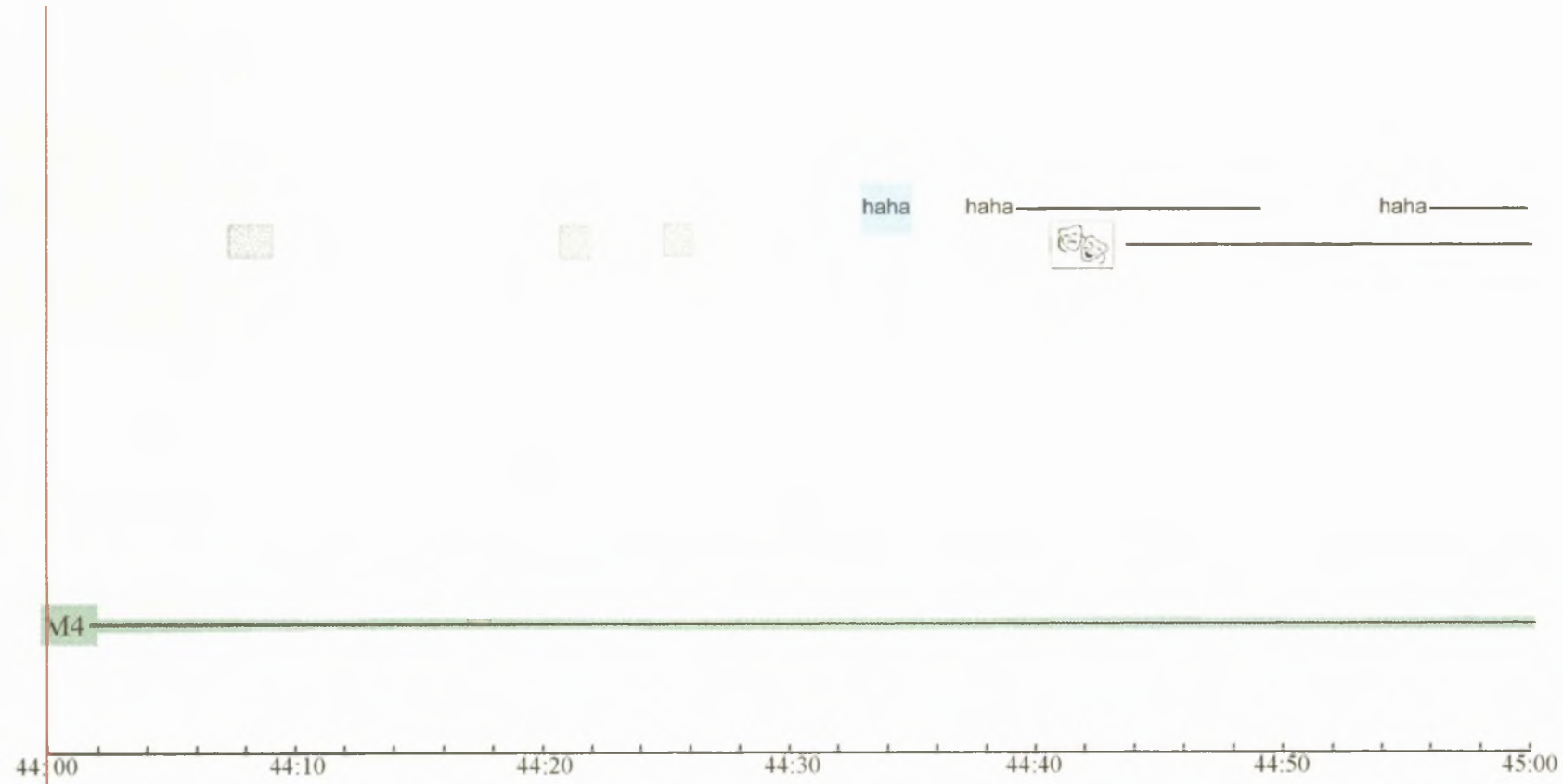
Hoofstuk 3 Minuut 44

No.	Tyd	Dialog
------------	------------	---------------



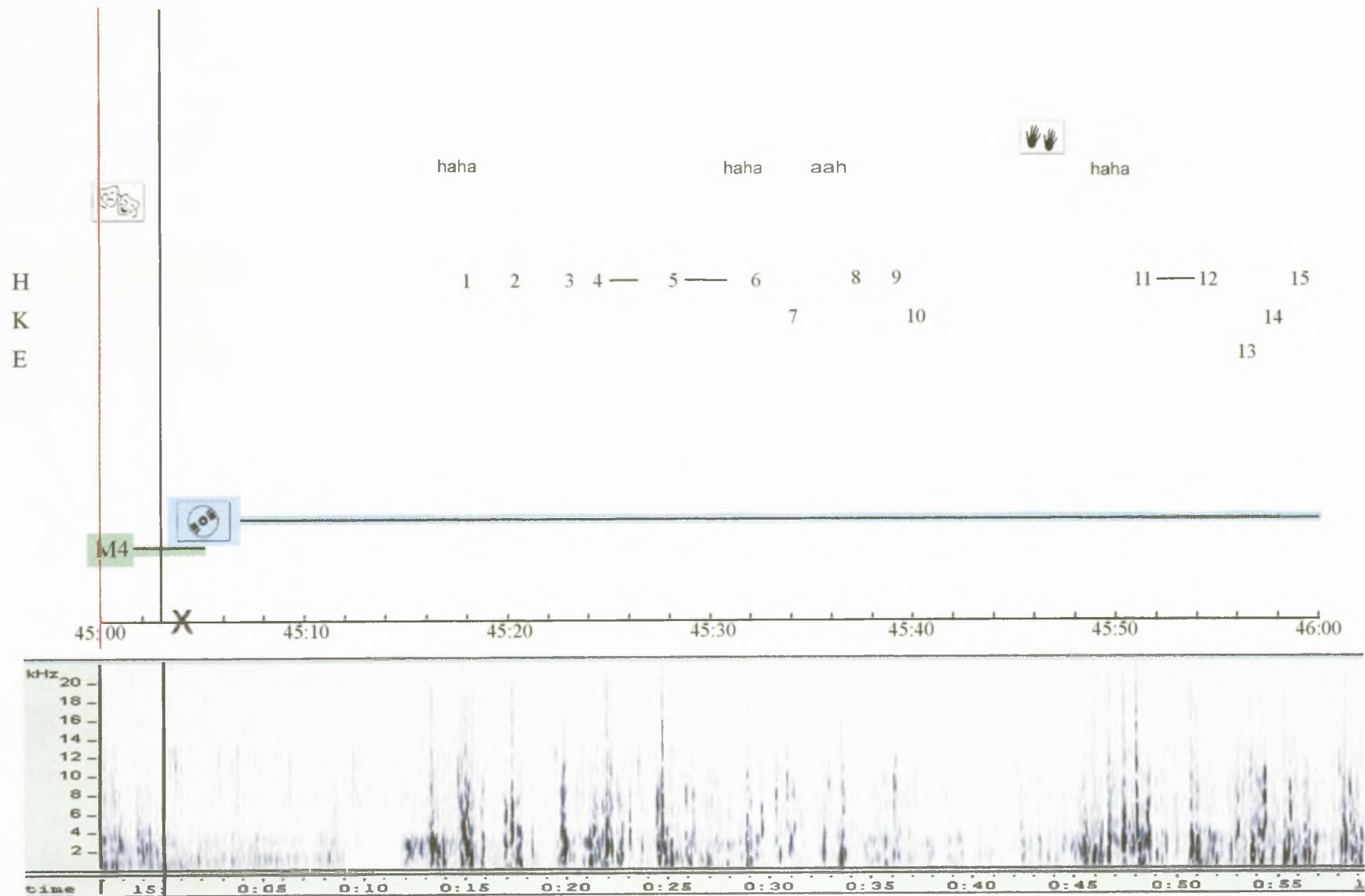
Hoofstuk 3 Minuut 45

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



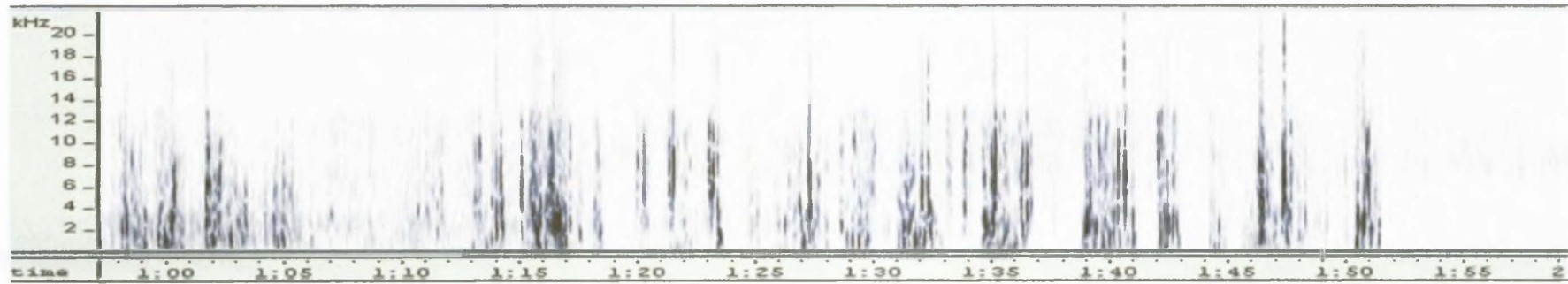
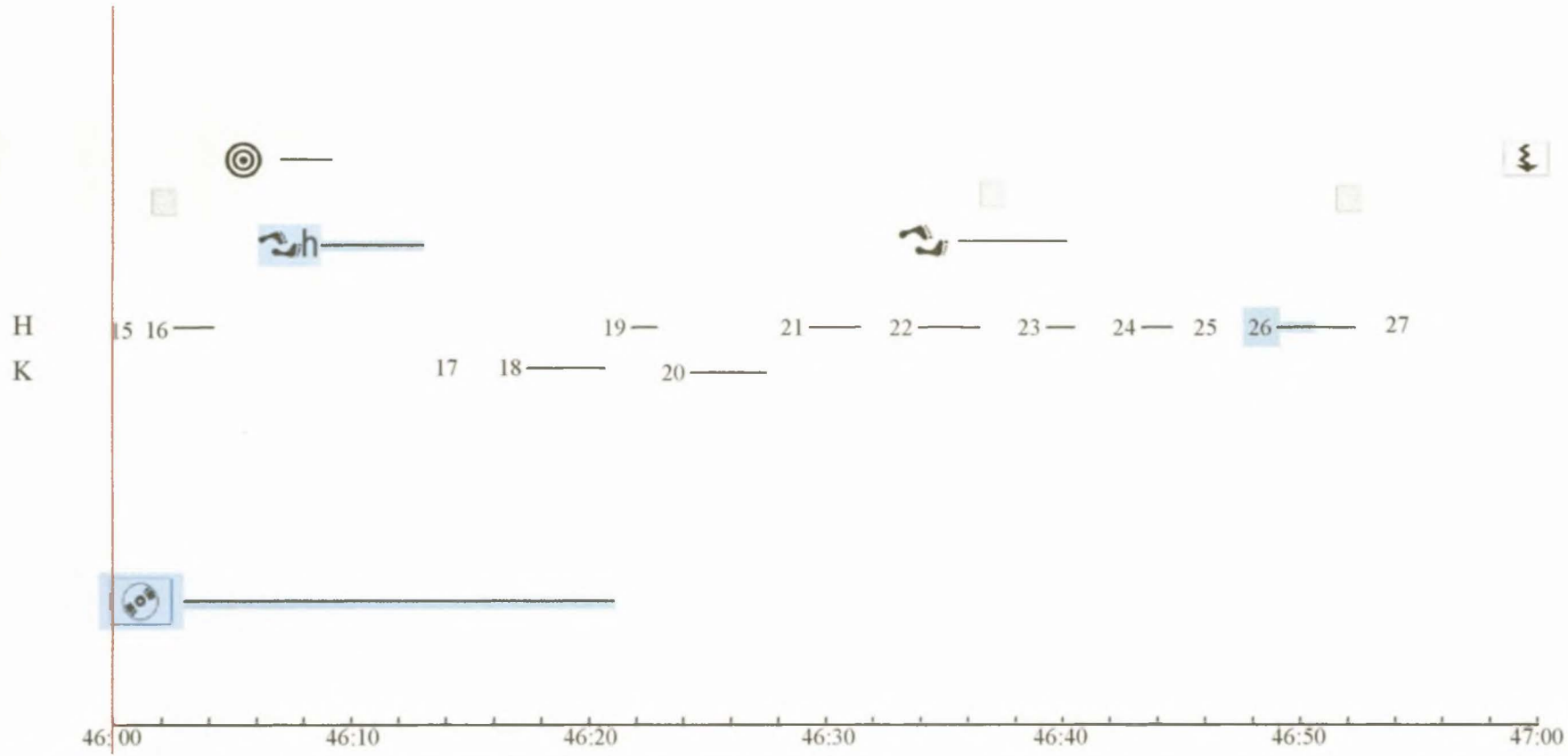
Hoofstuk 4 Minuut 46

No.	Tyd	Dialog
1.	45:18	H: Waar leer jy al die goed?
2.	45:20	H: Leer jy dit by die skool of wat?
3.	45:23	H: Hierso, Nollie.
4.	45:24	H: Ons drink op hierdie klein toornaar.
5.	45:28	H: So sien ons hom nou... so sien ons hom nooit weer nie.
6.	45:32	H: Weer, weer. Ek wil sien.
7.	45:33	K: Stadig. Ons wil kyk wat doen jy.
8.	45:37	H: Reg.
9.	45:39	H: ...mmm..
10.	45:40	K: Stadig.
11.	45:51	H: Hierdie kind, ek sê jou hy's nie 'n platkop nie.
12.	45:54	H: Hy gaan nog 'n president word.
13.	45:56	E: Hy moet eers weer leer praat.
14.	45:57	K: Ag los dit, Emma.
15.	45:58	H: Praat sal hy praat.



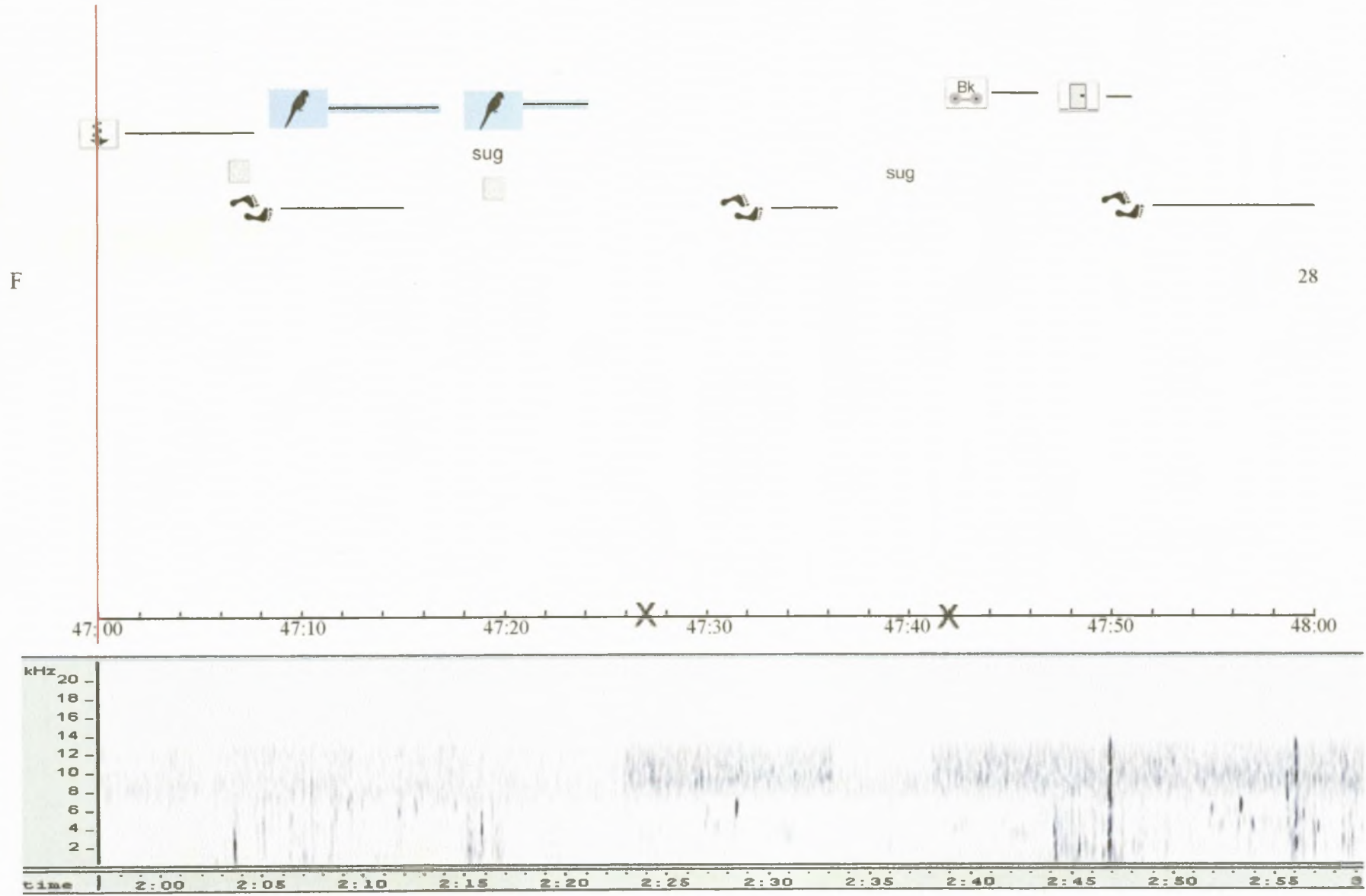
Hoofstuk 4 Minuut 47

No.	Tyd	Dialog
15.	46:00	H: Wag maar.
16.	46:01	H: Pleks jy liewer leer vry. Vra vir Nollie. Hy sal jou leer.
17.	46:13	K: Here, Hendrik – moet jy altyd!
18.	46:16	K: Moet jy verdomp altyd! Sal jy die Here weet nooit leer nie, Hendrik?
19.	46:20	H: Maar, maar wat?
20.	46:22	K: Sy's 'n meisiekind. Sy's negentien jaar oud, man. Sy's skaam.
21.	46:28	H: Maar, toe jy negentien was, was jy al so te sê getroud.
22.	46:31	H: Wat skort met haar? Dis tyd dat sy oor haar kastige skaamgeit kom.
23.	46:37	H: Of wil jy hê sy moet 'n oujongnoui word soos jou ousus?
24.	46:40	H: Of wil jy hê sy moet die res van haar lewe alleen slaap soos haar pa...
25.	46:44	H: ...of wat wil jy hê, Katrina?
26.	46:46	H: Ja, jy kyk verniet. Ek raak nou gatvol vir hierdie skaamgeit. Willem gaan speel.
27.	46:53	H: Willem, ek het gesê gaan speel!



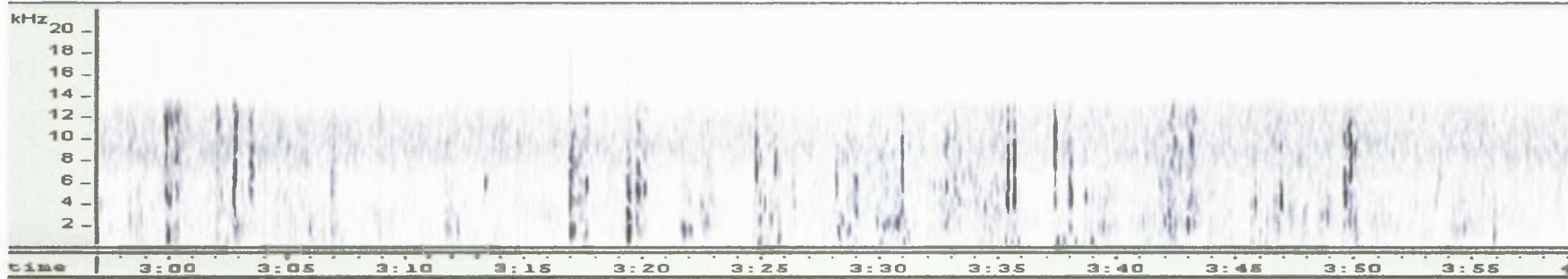
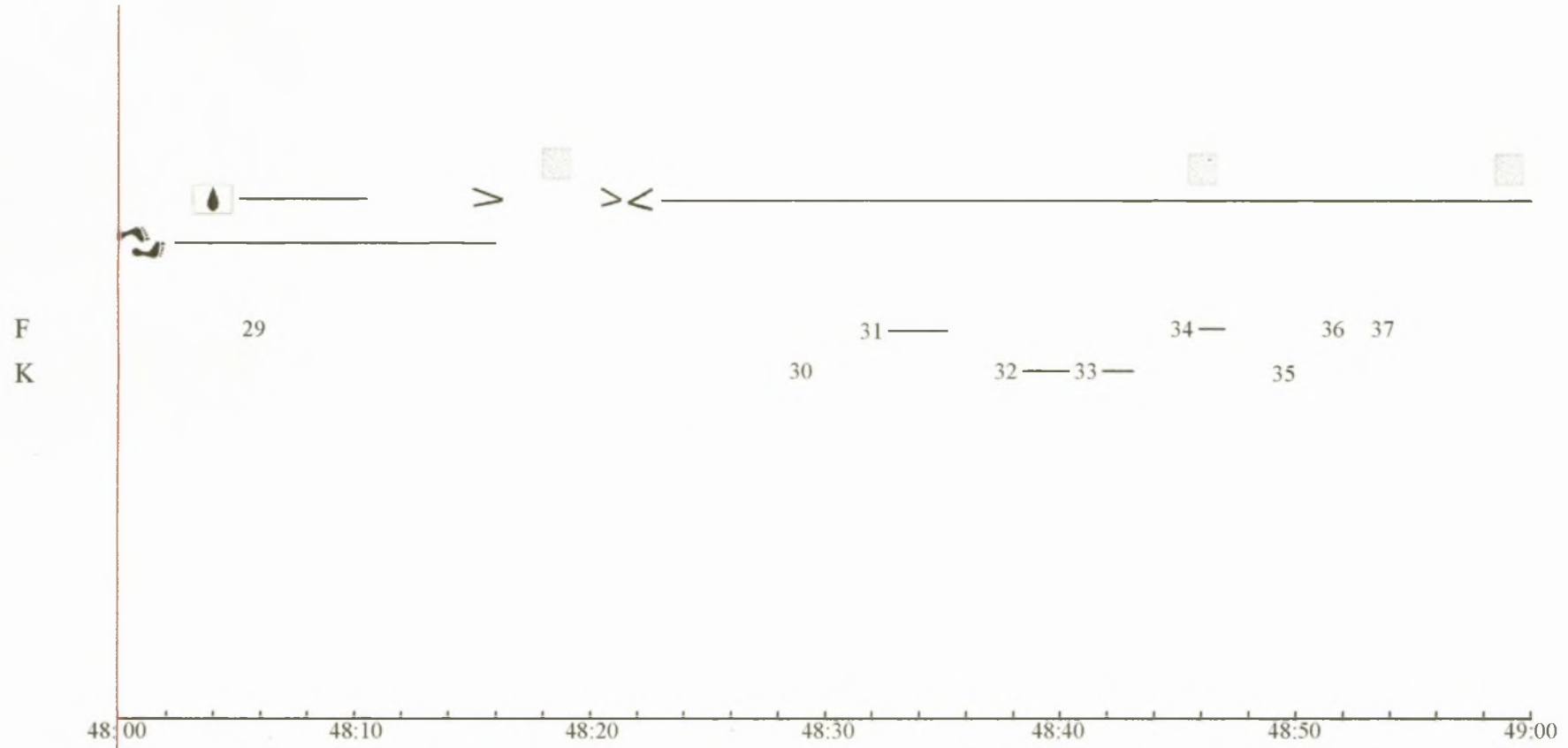
Hoofstuk 4 Minuut 48

No.	Tyd	Dialoog
28.	47:58	F: Is dit Hendrik?



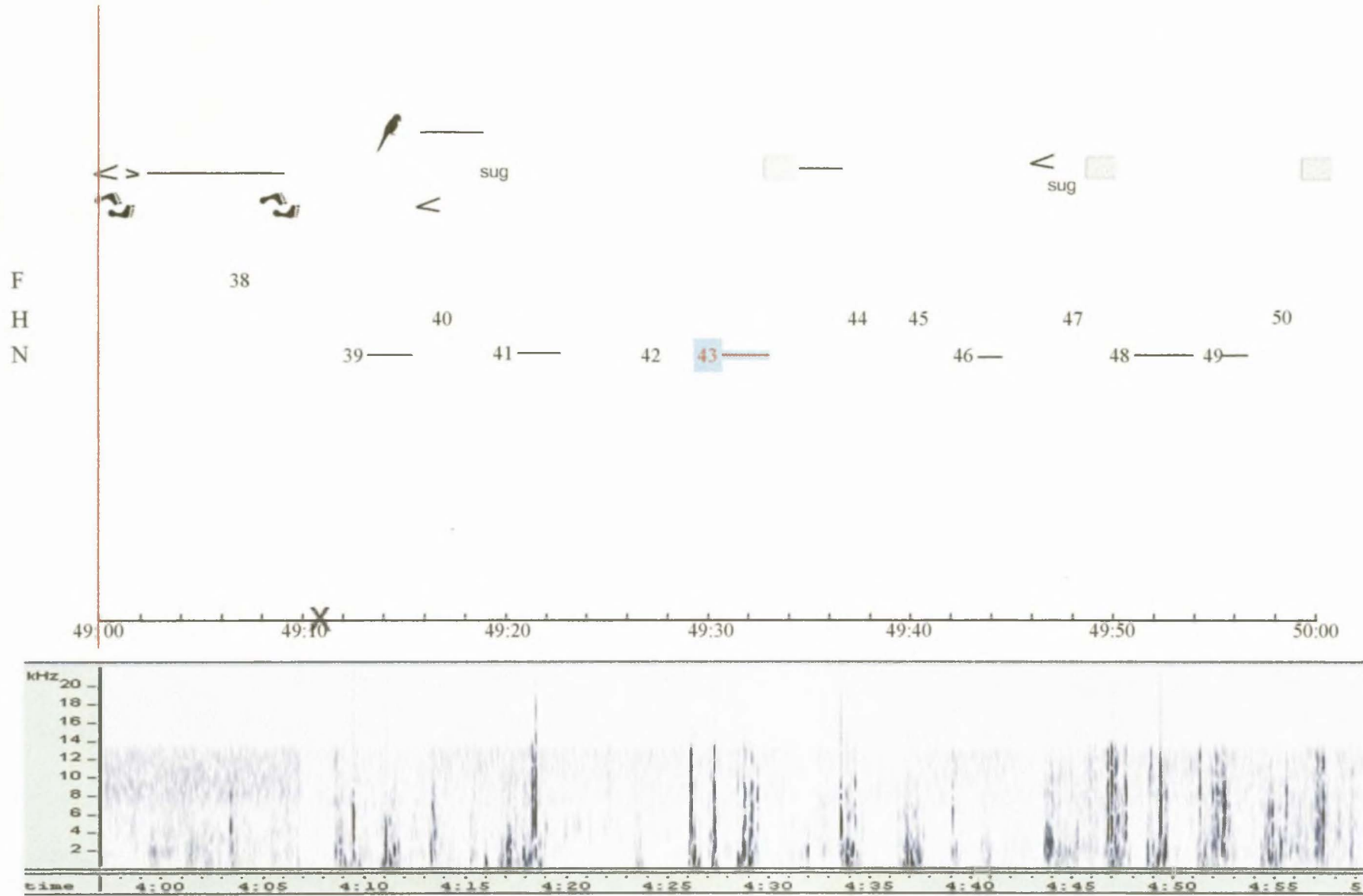
Hoofstuk 4 Minuut 49

No.	Tyd	Dialog
29.	48:05	F: Kom. Kom sit in die bakkie.
30.	48:28	K: Dis nie Hendrik nie. Dis ek.
31.	48:31	F: Jy's allening. Ek weet jy's allening. Ek sien dit altyd.
32.	48:37	K: Ek's allening, ja. Maar dis my skuld.
33.	48:40	K: Is nie net Hendrik se skuld nie. Hy's ook allening.
34.	48:44	F: Ek kan jou nie uit my kop uit kry nie, Katrien.
35.	48:49	K: Moenie oor sulke goed praat nie, Frans.
36.	48:51	F: Hoekom nie?
37.	48:53	F: Ek's lief vir jou.



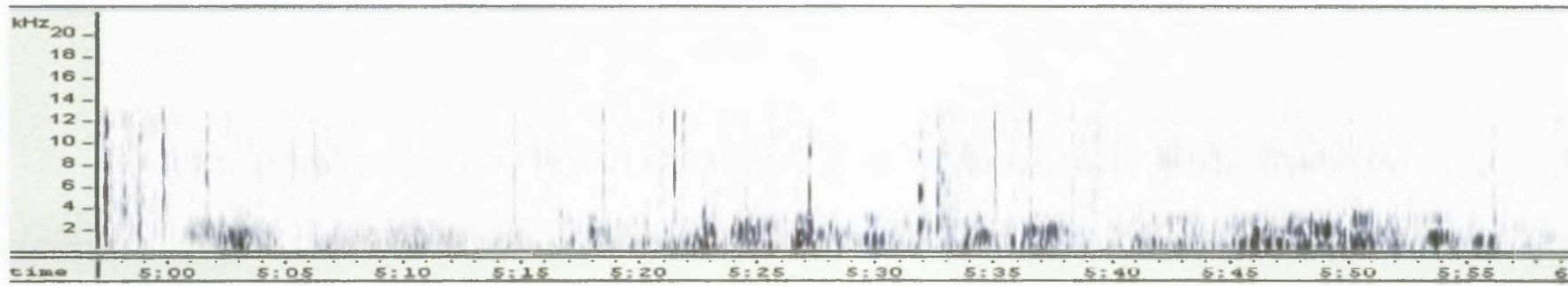
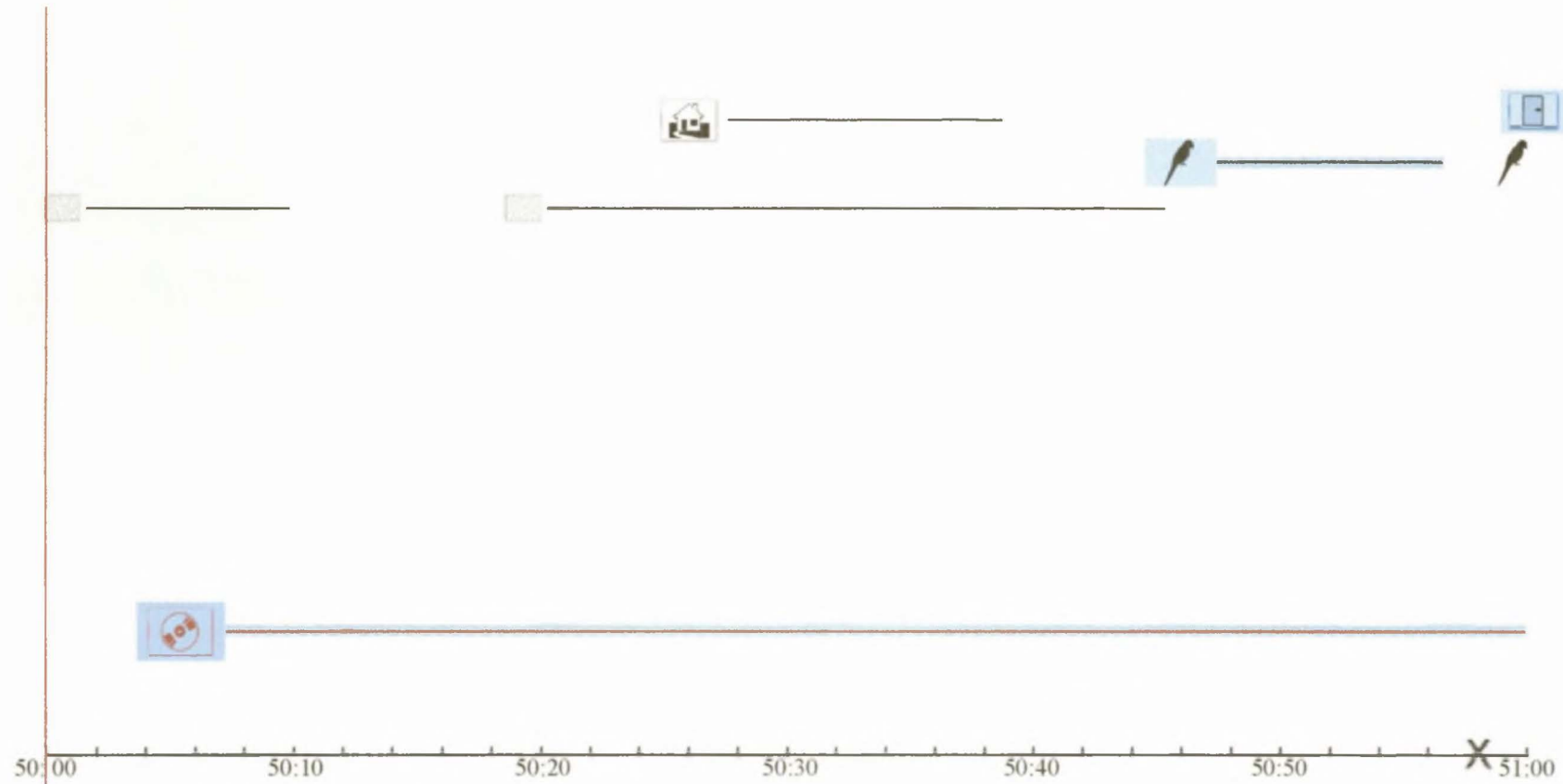
Hoofstuk 4 Minuut 50

No.	Tyd	Dialog
38.	49:06	F: Ek's jammer.
39.	49:12	N: Ek weet oom bedoel dit goed, oom. Maar dit maak als net erger.
40.	49:16	H: Wat?
41.	49:19	N: Oom. Oom probeer die heelyd om my aan haar af te smeer, oom.
42.	49:26	N: Oom moenie, oom.
43.	49:29	N: Dit sal regkom oom, oom sal sien. Oom moet net geduldig wees.
44.	49:36	H: Sê nou dit hou net so aan?
45.	49:40	H: Sê nou jy raak nou moedeloos?
46.	49:42	N: Ek sal nie, oom. Ek belowe.
47.	49:47	H: Ag, herder jong. Ek weet ook nie.
48.	49:50	N: As ons net geduldig is, oom, en ons doen als reg...
49.	49:52	N: ...dan vat ek haar nog die jaar Volstruisdans toe.
50.	49:58	H: Maar dan moet jy jou gat nou begin in rat kry, mannetjie.



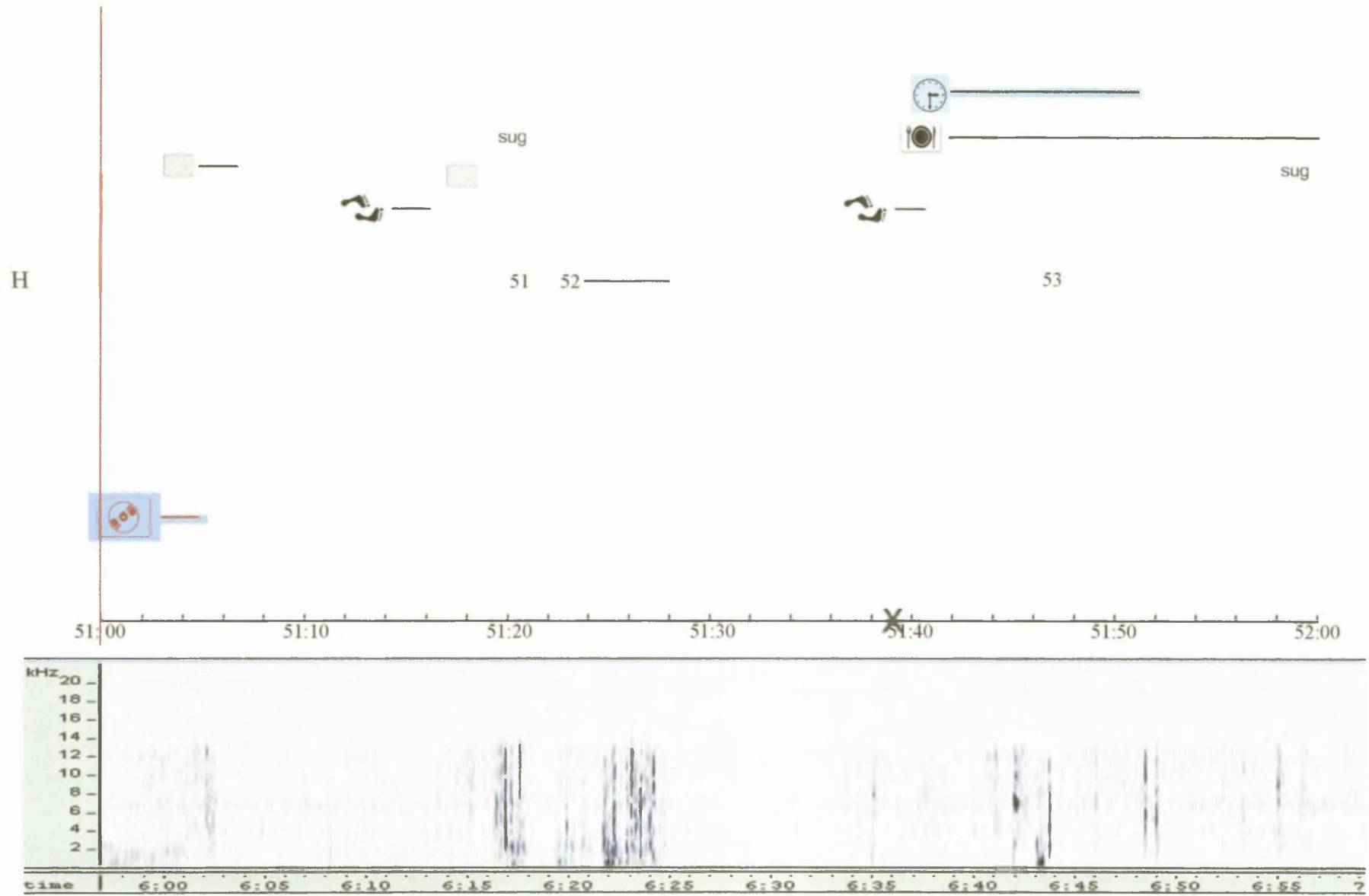
Hoofstuk 4 Minuut 51

No.	Tyd	Dialog
------------	------------	---------------



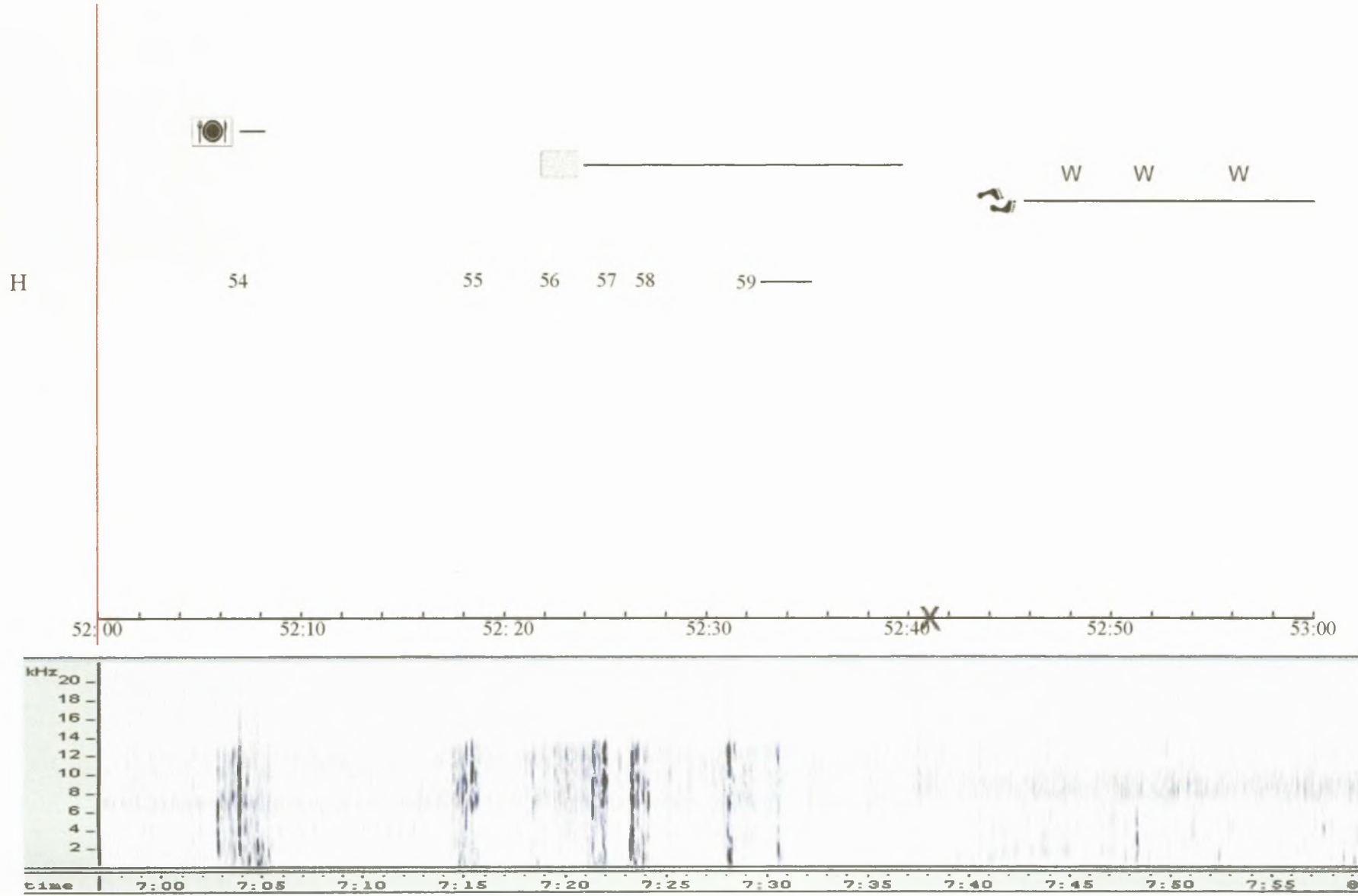
Hoofstuk 4 Minuut 52

No.	Tyd	Dialoog
51.	51:20	H: Ek is jammer, Katrina.
52.	51:22	H: Ek weet nie hoe is dit nie. Ek is heelyd besig om my bek op die verkeerde tyd oor die verkeerde goed oop te maak.
53.	51:46	H: Emma nie honger nie?



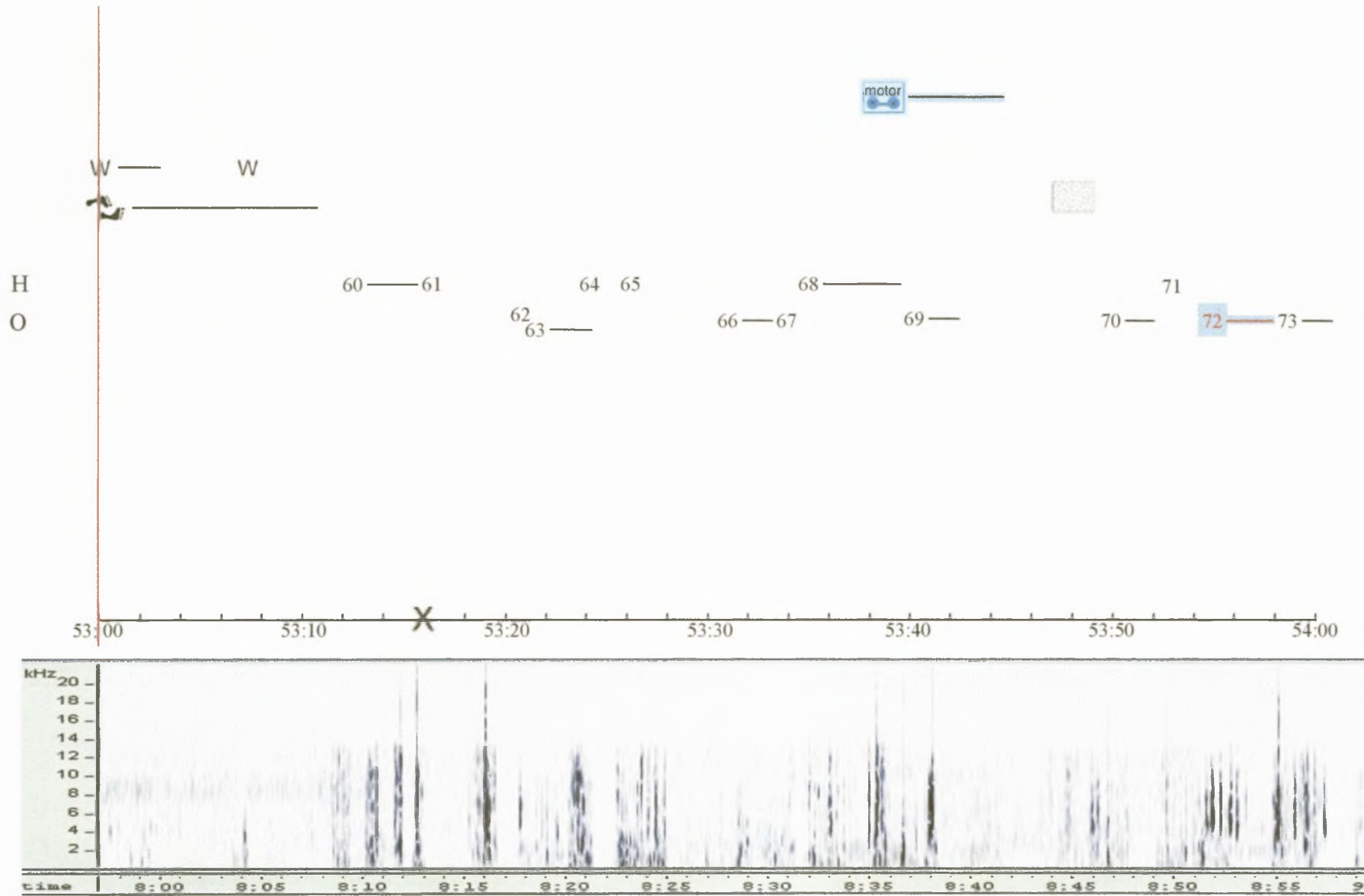
Hoofstuk 4 Minuut 53

No.	Tyd	Dialog
54.	52:06	H: Ag here, Katrina, ek het gesê ek is jammer. Kan dit nie nou maar ent kry nie.
55.	52:18	H: Willem, gee daai sakdoek vir jou ma.
56.	52:22	H: Gee die...
57.	52:24	H: Waar kry jy al die goed?
58.	52:26	H: Jy moet vir jou snaaks hou. Knoop los.
59.	52:31	H: Gaan bêre die goed. Bêre!



Hoofstuk 4 Minuut 54

No.	Tyd	Dialog
60.	53:12	H: Ek praat mooi, dokter. Ek raas, ek...ek dreig.
61.	52:15	H: Als verniet.
62.	53:18	H: Die kind is so mal soos 'n hoender.
63.	53:21	O: Ek sê jou elke keer ons moet geduld gebruik.
64.	53:22	H: Ja, maar dis nou al twee jaar al.
65.	53:25	H: Ek begin dink wat hy kortkom is 'n afgedankste pakslae, dis wat.
66.	53:30	O: Willem, loop wag jy bietjie buitekant.
67.	53:33	O: Ek en jou pa praat net gou.
68.	53:34	H: Gaan dokter nie bietjie in sy keel kyk of...sy pols vat of niks nie?
69.	53:39	O: Vir wat? Hy's mos nie siek nie.
70.	53:49	O: Dis jou skuld dat daai kind nie praat nie.
71.	53:52	H: Janee, dit moes ek nou seker kon gedink het.
72.	53:54	O: Ek het jou laas gesê - dis 'n angstoestand.
73.	53:58	O: Hy't geskrik vir iets of hy's...

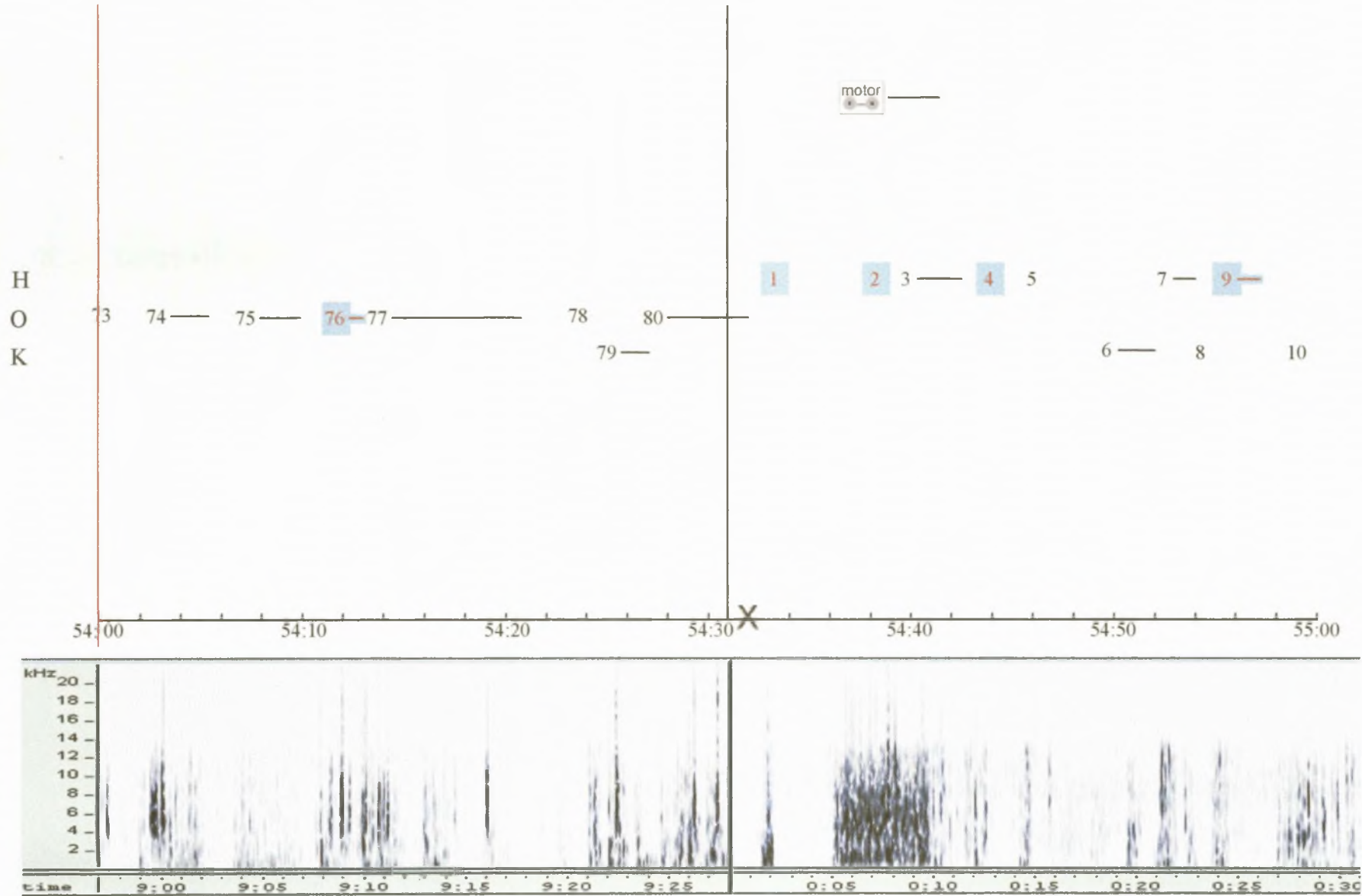


Hoofstuk 4 Minuut 55

No.	Tyd	Dialogoog
73.	54:00	O: ...bang vir iets.
74.	54:02	O: Dalk het hy iets gesien gebeur wat hy nie kan verwerk nie.
75.	54:07	O: As jy my vra is hy maar net doodgewoon ongelukkig oor die lewe.
76.	54:11	O: Maar dit wil nie sê dat hy siek is nie.
77.	54:13	O: Hy's net so gesond soos ek en jy. En hy wil praat. Hy smag om te praat.
78.	54:23	O: Maar hy kan nie.
79.	54:24	H: So, wat moet ek nou doen? Nou net sit en kyk?
80.	54:27	O: Jy moet ophou om die wêreld te probeer reg raas, Hendrik. Raas help nie.

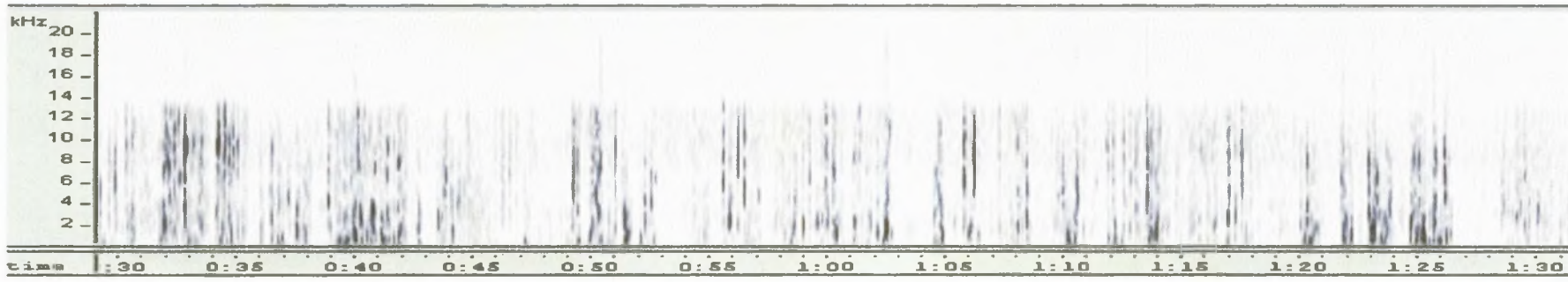
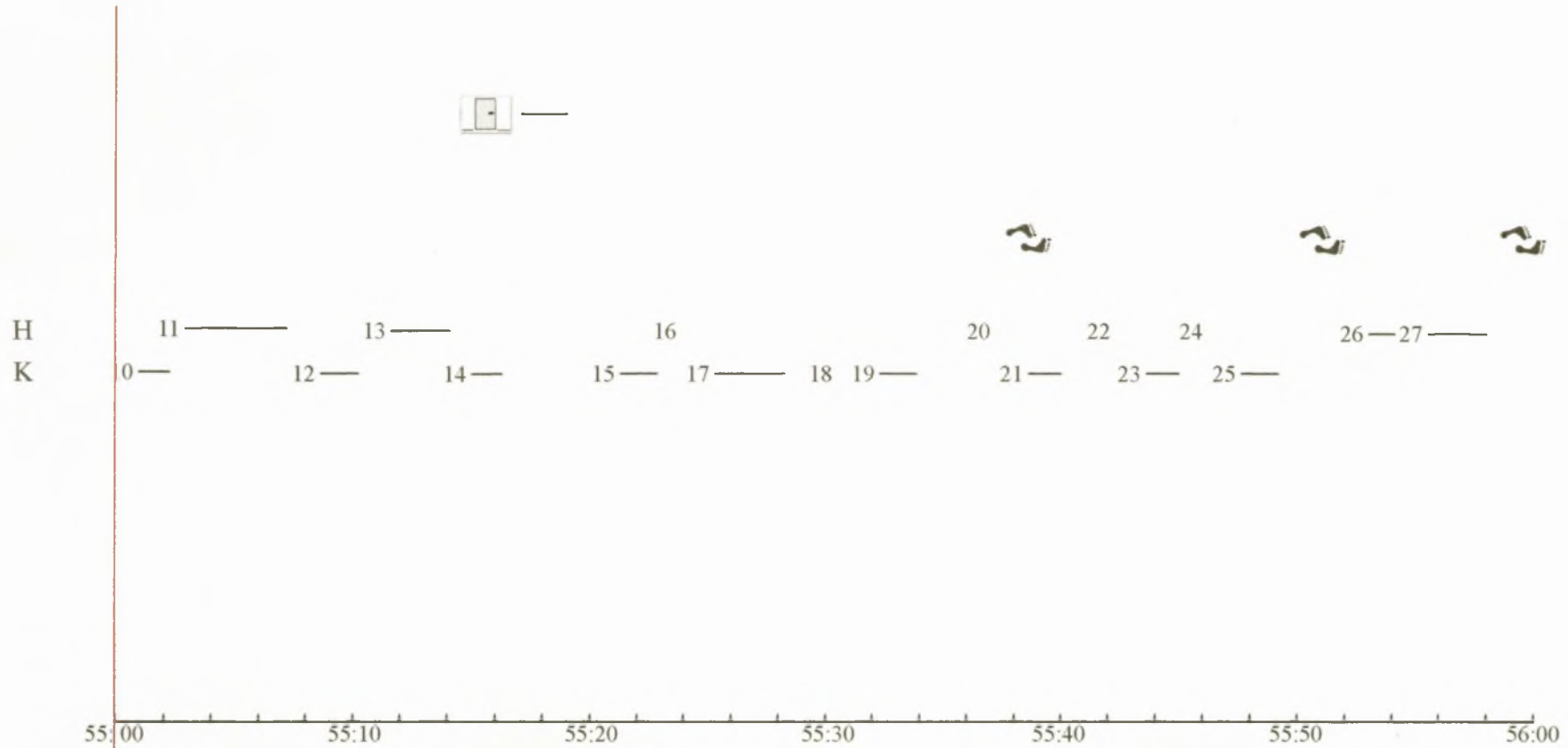
Hoofstuk 5

1.	54:33	H: Probeer weer!
2.	54:38	H: Stop!
3.	54:39	H: Stop! Jy maak die battery moeg!
4.	54:43	H: Petrol kom nie deur.
5.	54:45	H: Waar kry jy dit?
6.	54:49	K: Gekoop. Met my eie geld.
7.	54:52	H: Jou eie geld. Wat jy waar kry?
8.	54:54	K: Spaargeld.
9.	54:55	H: Wat jy waar kry?
10.	54:58	K: Afknypgeld. Weglêhenne...



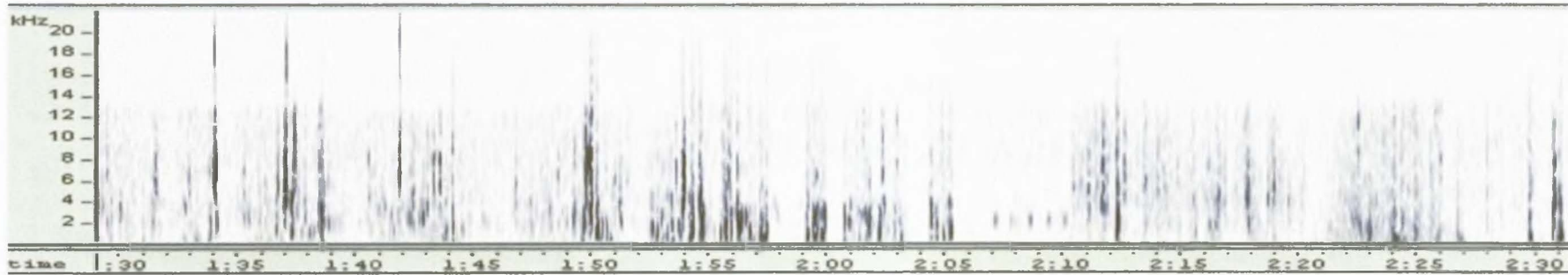
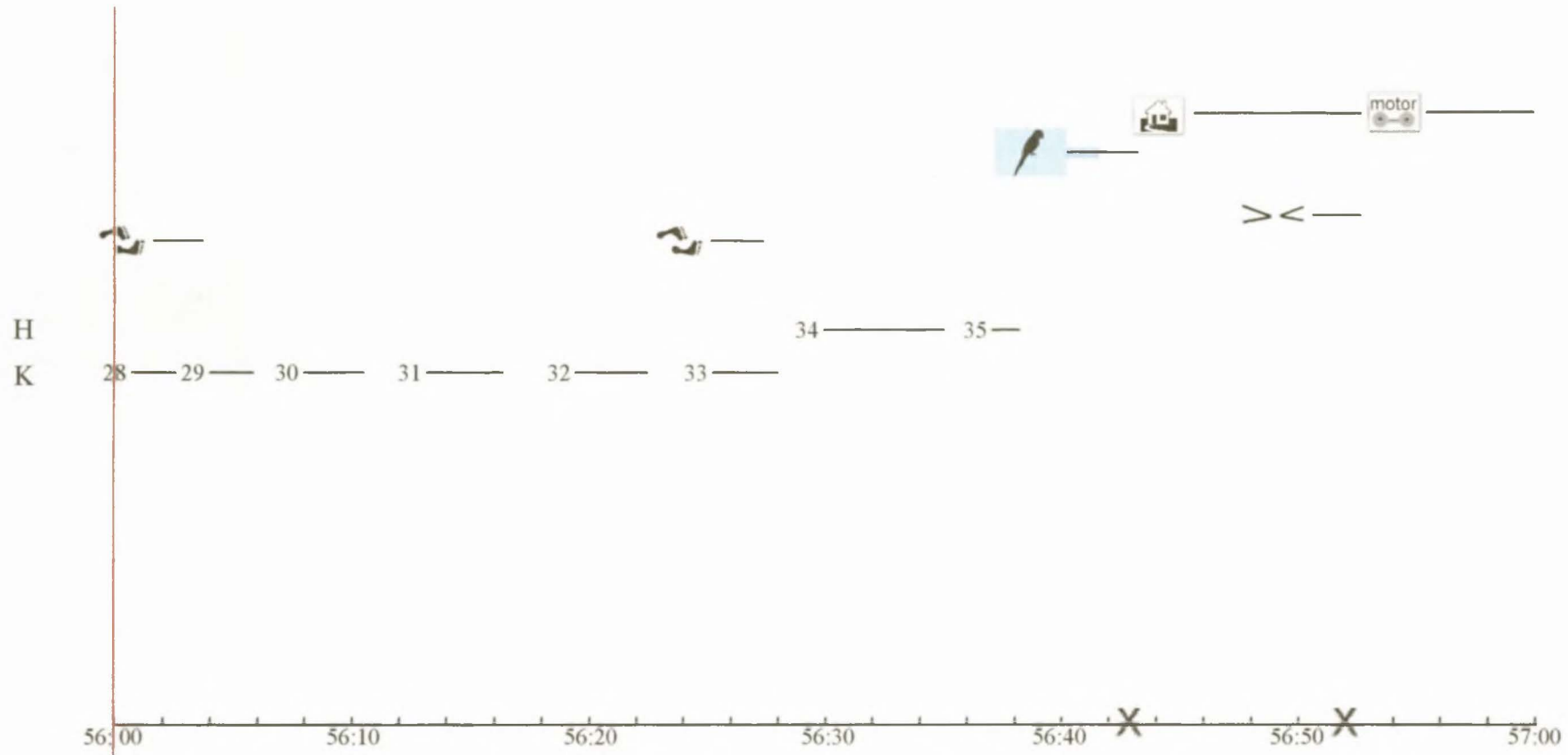
Hoofstuk 5 Minuut 56

No.	Tyd	Dialog
10.	55:00	K: ...se eiergeld as jy dan moet weet.
11.	55:02	H: Katrina, as ek 'n ekstra geldjie kry, sit ek dit in die huis in; ek koop nie vir myself oorbelle nie.
12.	55:07	K: O, jy koop nooit niks...en al jou plate?
13.	55:10	H: Ek sukkel my malle maai af om die kar aan die loop te hou en jy koop oorbelle!
14.	55:14	K: 'n Kar? Noem jy dit 'n kar?
15.	55:20	K: Jy kan nie 'n kar se wielpoppe bekostig nie, Hendrik McDonald!
16.	55:23	H: Katrina, oppas wat jy sê...
17.	55:24	K: Hoekom? Dis my oorbelle. Dis my geld. Dis my lewe.
18.	55:29	K: Jy't my lank genoeg gehiet en gebied.
19.	55:31	K: Ek het vyftigrand daarvoor betaal en ek het vir my poeier op skuld gekoop en wat daarvan?
20.	55:36	H: Jy't wát?
21.	55:37	K: Ek's klaar gesukkel. Ek gaan agter myself begin kyk.
22.	55:41	H: Jisses vroumens...
23.	55:42	K: Vat net aan my. Probeer net en kyk wat gebeur.
24.	55:45	H: Wat – is jy gewoond ek vat aan jou?
25.	55:46	K: Nee, jy's te treurig. Jy's net bek dis al.
26.	55:51	H: So nou's jy moet gesukkel. So nou wat?
27.	55:54	H: So nou's jy moet gesukkel. Ek sloof my af, maar jy's moeg gesukkel.



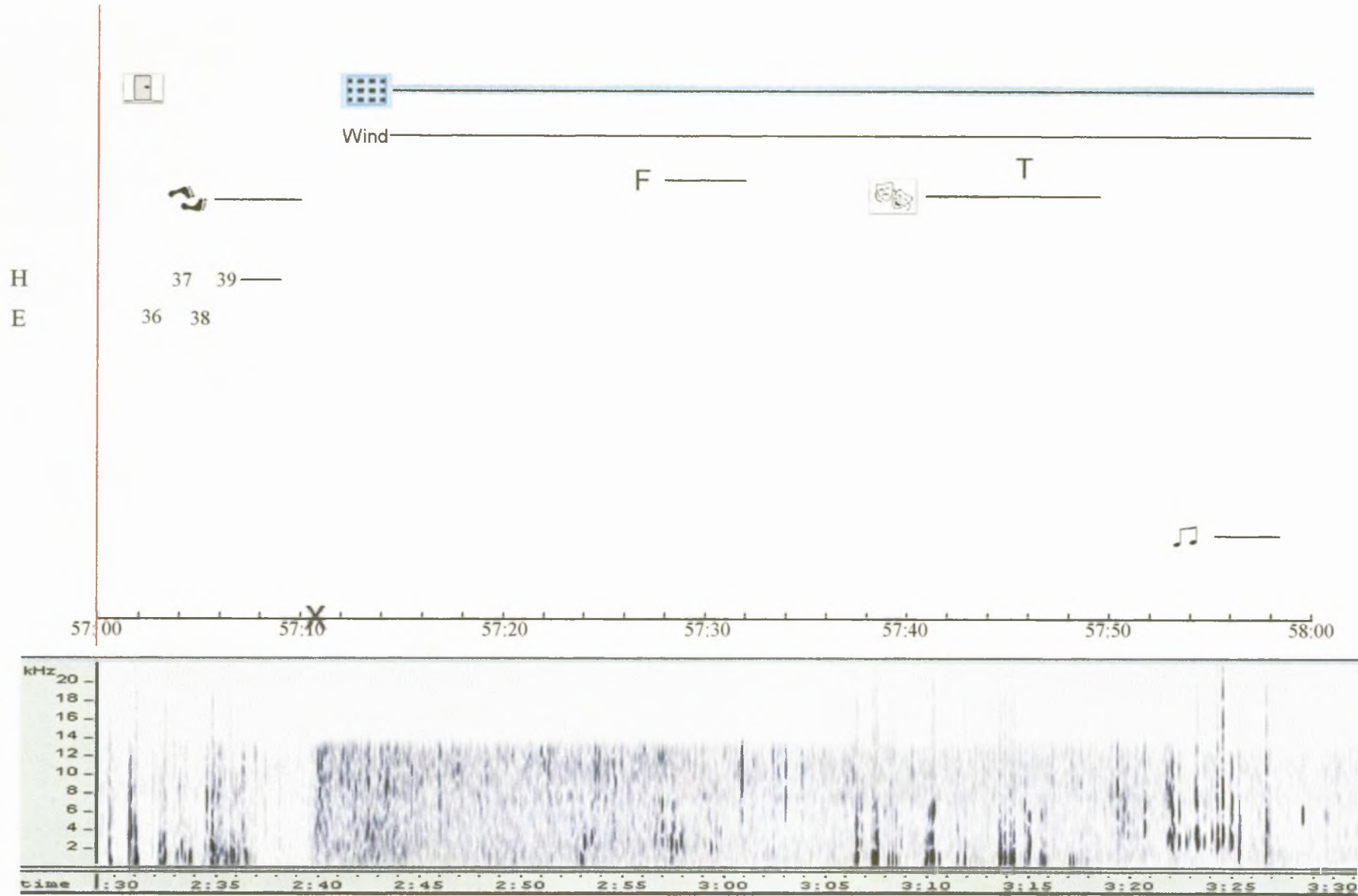
Hoofstuk 5 Minuut 57

No.	Tyd	Dialog
28.	56:00	K: Jy's vyf en veertig en wat het jy?
29.	56:02	K: Niks. Net mooi niks.
30.	56:06	K: Jy's vyf en veertig en jy pas 'n ou stasietjie op waarvan almal al vergeet het.
31.	56:12	K: Jy's groot meneer en jy het baie om te sê, maar jy kan nie eers bekostig om 'n simpel paar oorbelle te koop nie.
32.	56:18	K: Jy slaap allenig oor jy nie weet oor vroumense nie, Hendrik. Oor jy niks verstaan van vroumense nie.
33.	56:24	K: Al waarvan jy verstaan is ou, stukkende karre! 'n Vrou is nie 'n kar nie, man!
34.	56:29	H: Ja, loop! Loop in jou maai in. Ek is nie goed genoeg vir jou nie. My kar is nie goed genoeg vir jou nie.
35.	56:36	H: Jy kan met die voet loop!



Hoofstuk 5 Minuut 58

No.	Tyd	Dialoog
36.	57:02	E: Waar's Willem?
37.	57:03	H: Vra jou ma.
38.	57:04	E: Ma sê hy's by Pa.
39.	57:06	H: Man, hy's twee-uur gelede saam met jou ma by my weg. Vra haar.

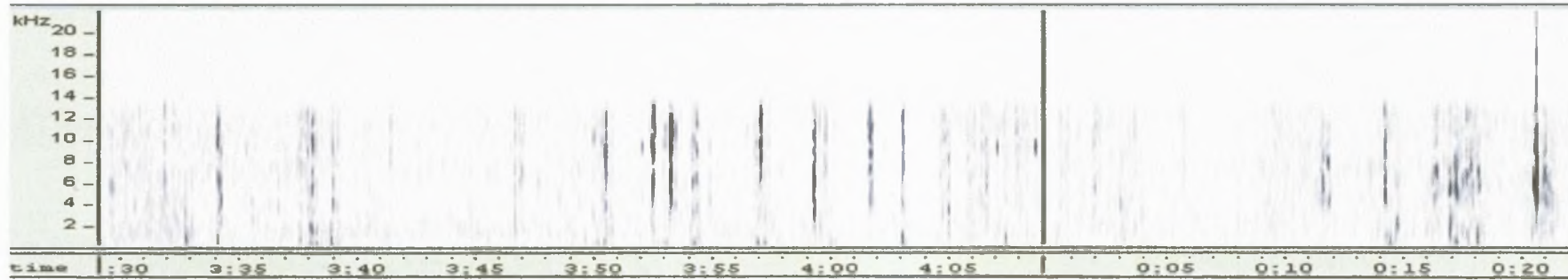
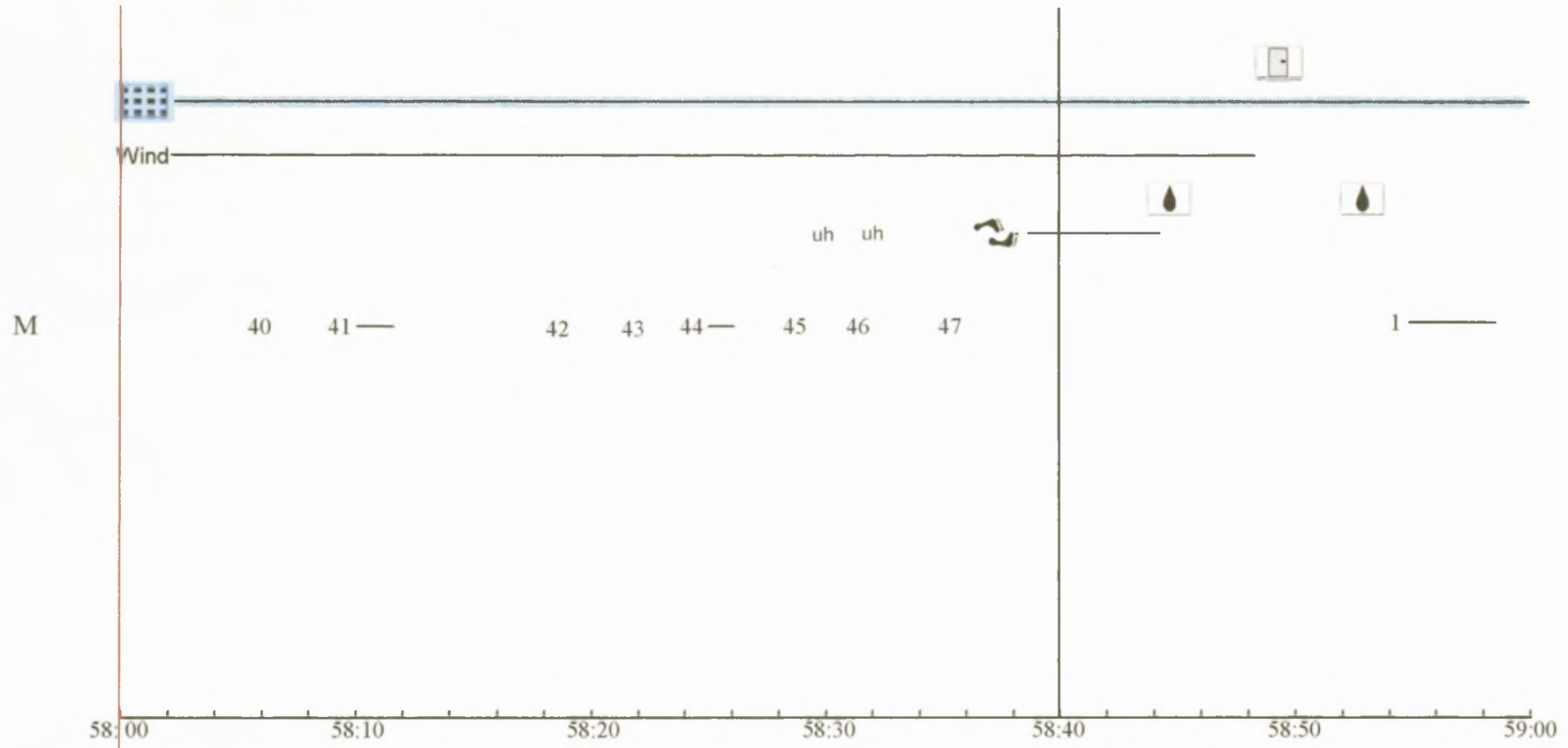


Hoofstuk 5 Minuut 59

No.	Tyd	Dialoog
40.	58:05	M: O.K.
41.	58:09	M: Jy wil nie vandag lag nie. Dis O.K.
42.	58:18	M: Wat's fout?
43.	58:21	M: Jy kan maar vir my vertel.
44.	58:24	M: Ek sal vir niemand sê nie. Belowe.
45.	58:28	M: Wil jy skryf?
46.	58:31	M: Tóé, skryf.
47.	58:35	M: Kom.

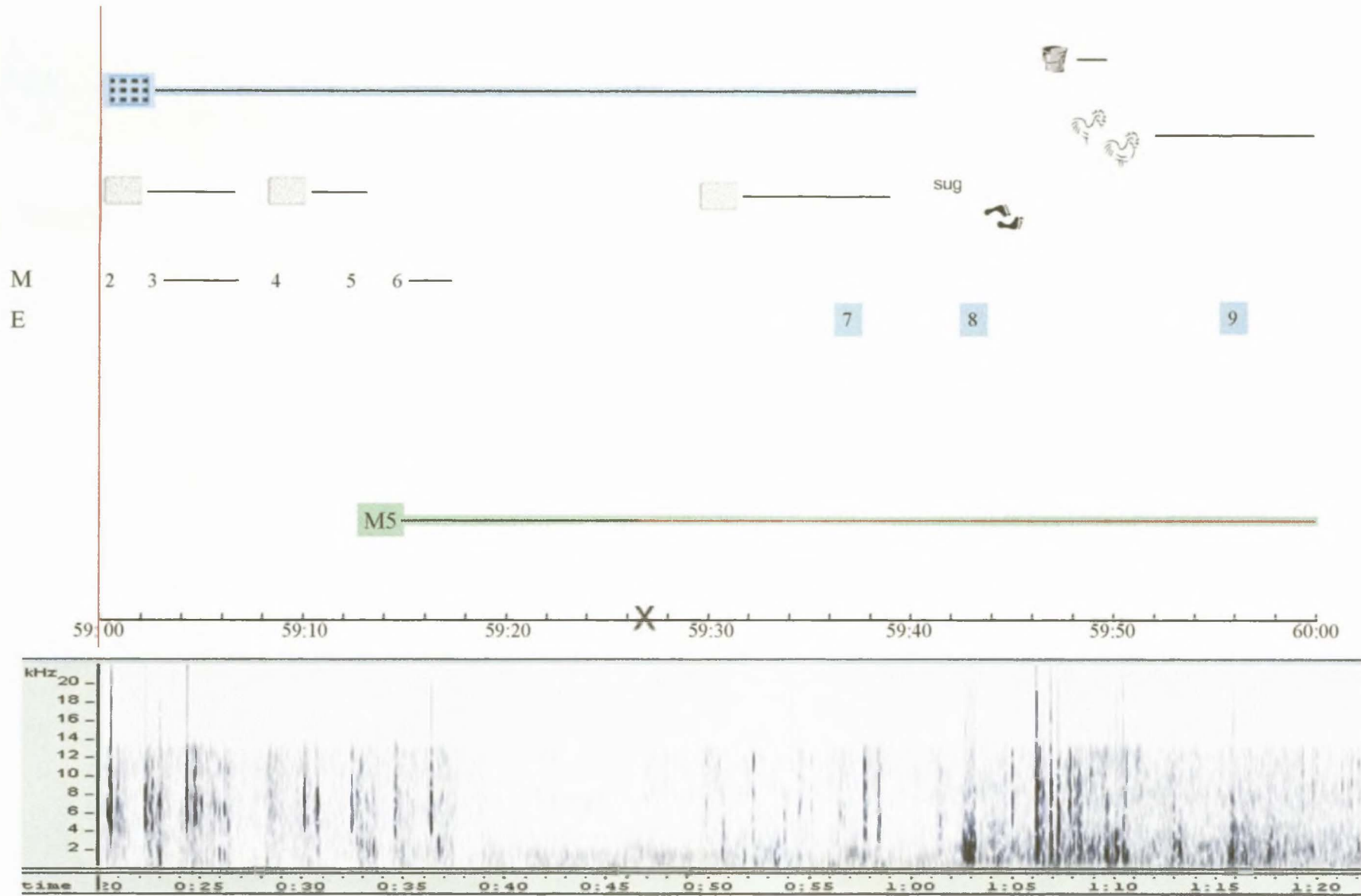
Hoofstuk 6

1.	58:54	M: Dis goed om te huil. Maar die lewe is te kort vir trane.
----	-------	---



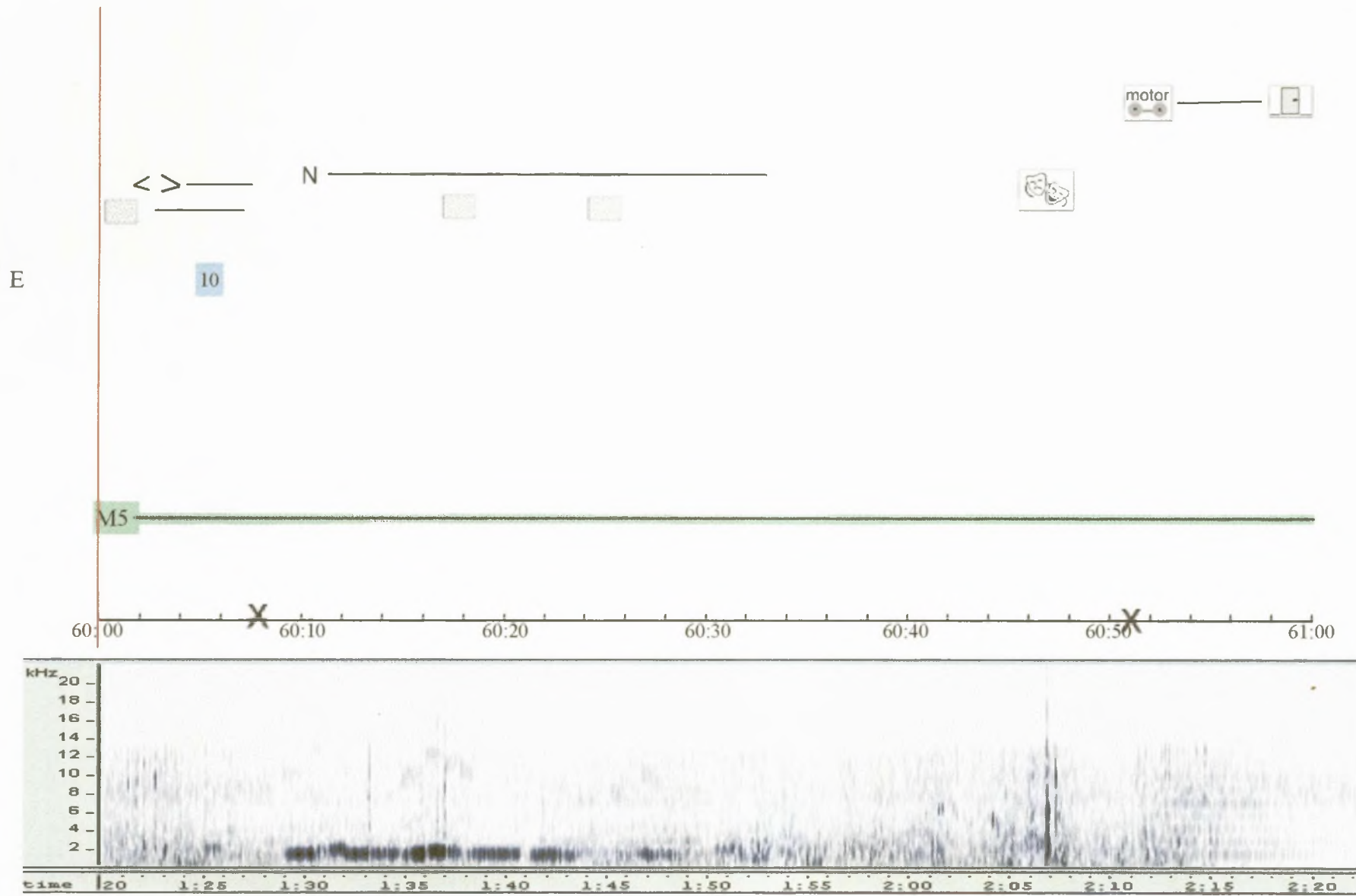
Hoofstuk 6 Minuut 60

No.	Tyd	Dialog
2.	59:00	M: Ons speel liewer.
3.	59:02	M: Speel is beter. Speel is altyd beter as trane. Altyd.
4.	59:08	M: Kom. Kom ons teken iets.
5.	59:12	M: Ons teken die trane weg.
6.	59:14	M: Ons vee die ou Willem uit en ons teken 'n nuwe Willem.
7.	59:36	E: Willem!
8.	59:43	E: Willem!
9.	59:55	E: Willem!



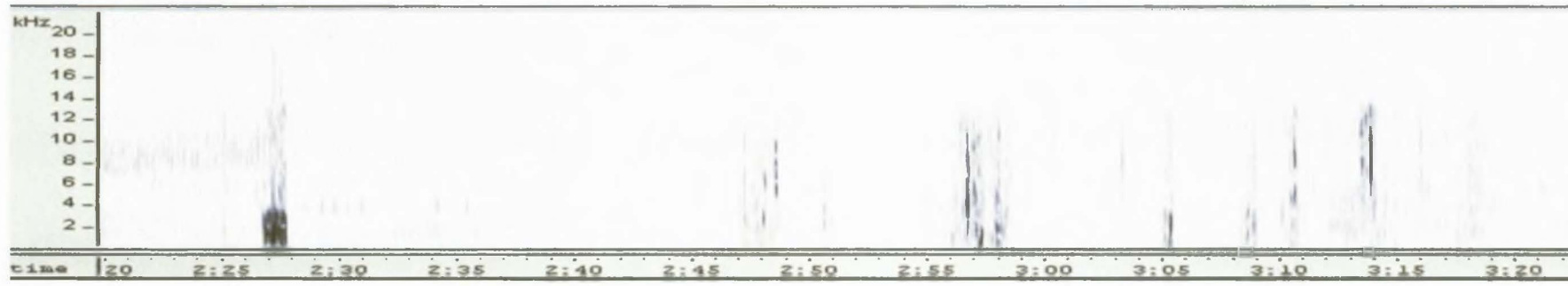
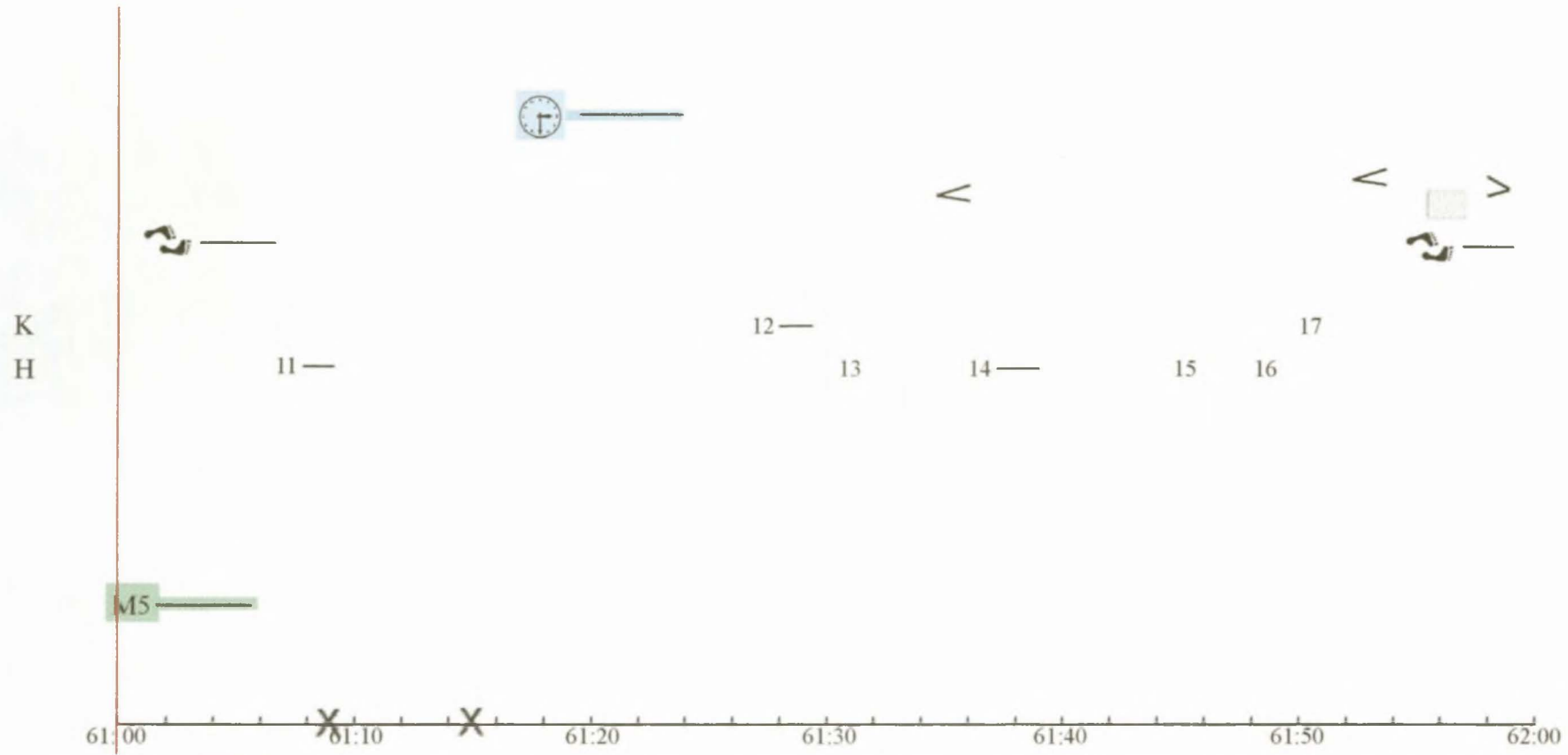
Hoofstuk 6 Minuut 61

No.	Tyd	Dialoog
10.	60:05	E: Willem!



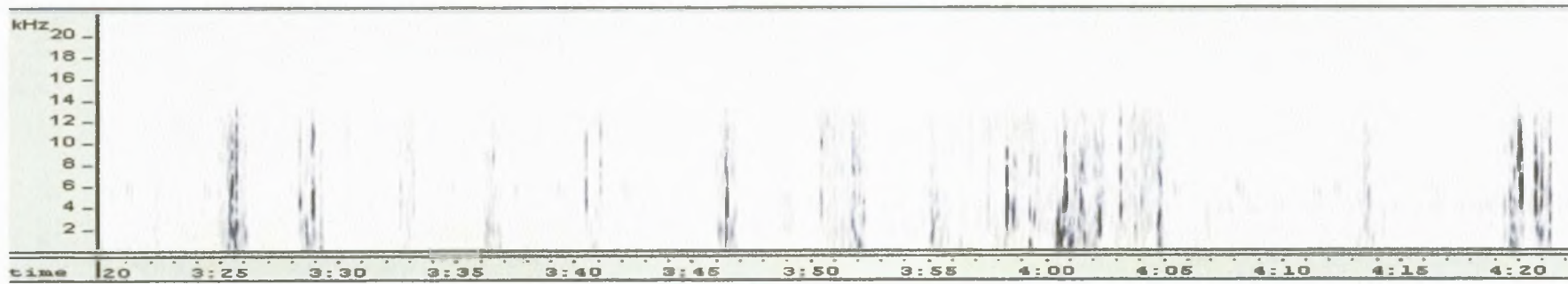
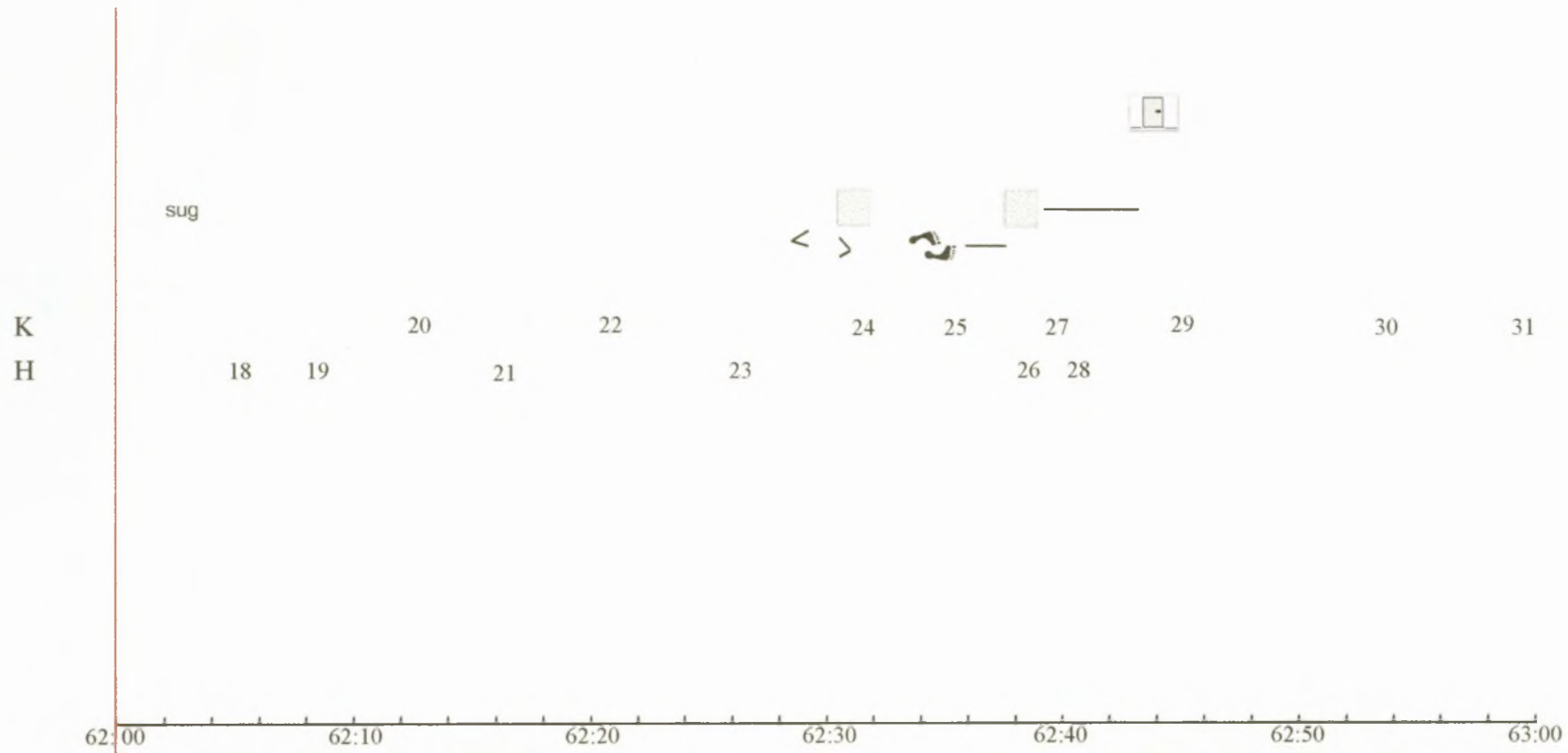
Hoofstuk 6 Minuut 62

No.	Tyd	Dialoog
11.	61:07	E: Willem!
12.	61:27	K: Dink jy hy het die goed gehoor wat ek vir jou gesê het?
13.	61:30	H: Ek weet nie.
14.	61:36	H: Quit, hy kan tog nie net sommer so van die aardbodem af wegraak nie.
15.	61:45	H: Wil jy nie maar gaan lê nie.
16.	61:48	H: Dis al na twee.
17.	61:50	K: Sal tog nie slaap nie.



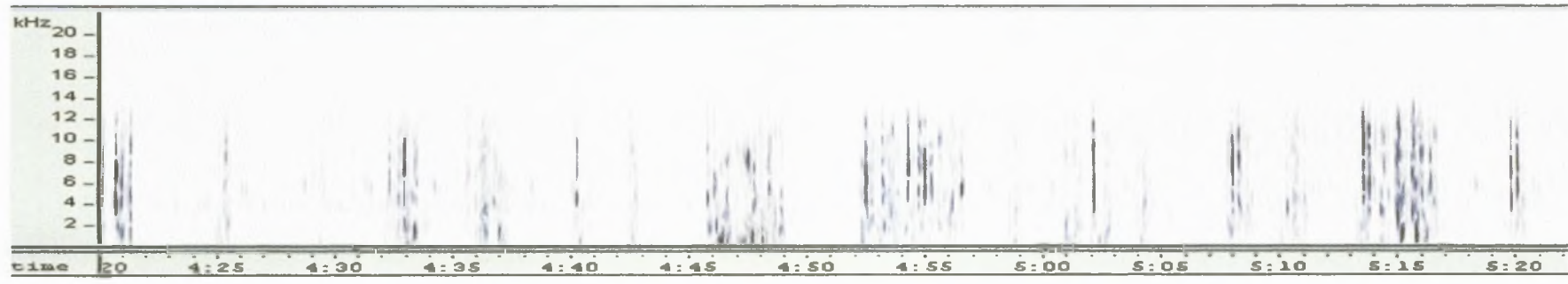
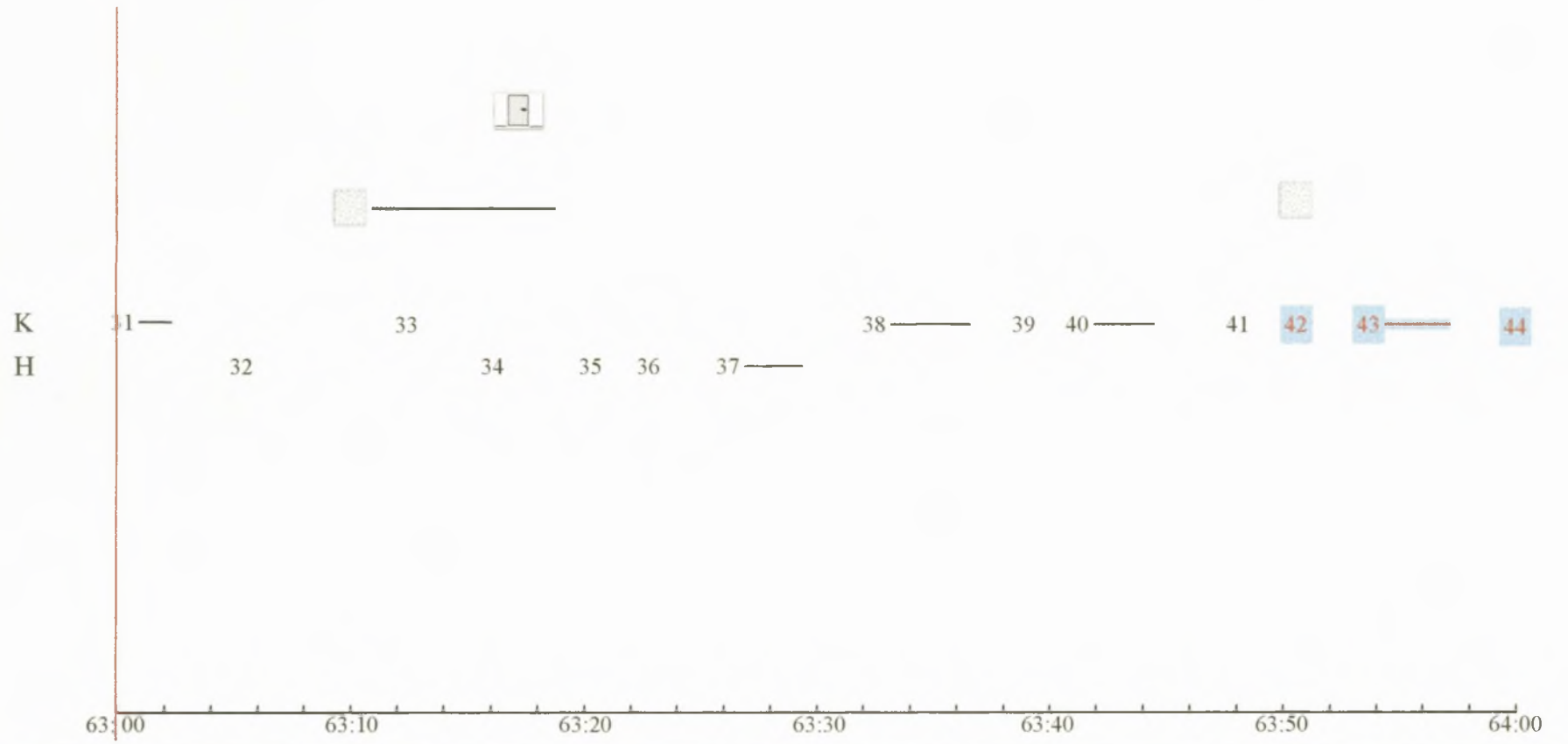
Hoofstuk 6 Minuut 63

No.	Tyd	Dialoog
18.	62:05	H: Die goed wat jy gesê het vandag...
19.	62:08	H: Jy't seker als gebedoel.
20.	62:12	K: Seker nie als nie.
21.	62:16	H: Watter het jy gebedoel?
22.	62:20	K: Seker maar niks...
23.	62:26	H: So, jy het als gebedoel.
24.	62:31	K: Ek hoop nie hy't gehoor nie.
25.	62:35	K: Waar gaan jy?
26.	62:38	H: Polisie toe.
27.	62:39	K: Dié tyd?
28.	62:40	H: Kan nie heelnag sit en wag tot die sentrale oopmaak nie.
29.	62:45	K: Hendrik!
30.	62:53	K: Hoe't ons hier gekom?
31.	62:59	K: Wat het dan gebeur dat alles...



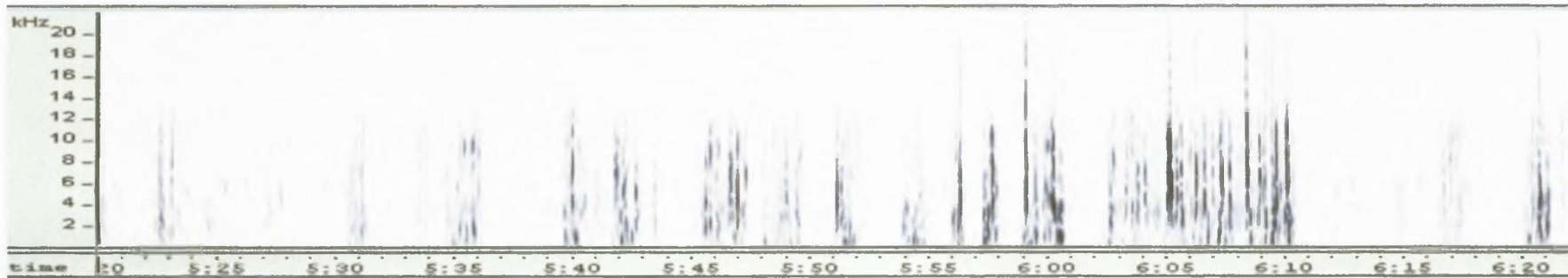
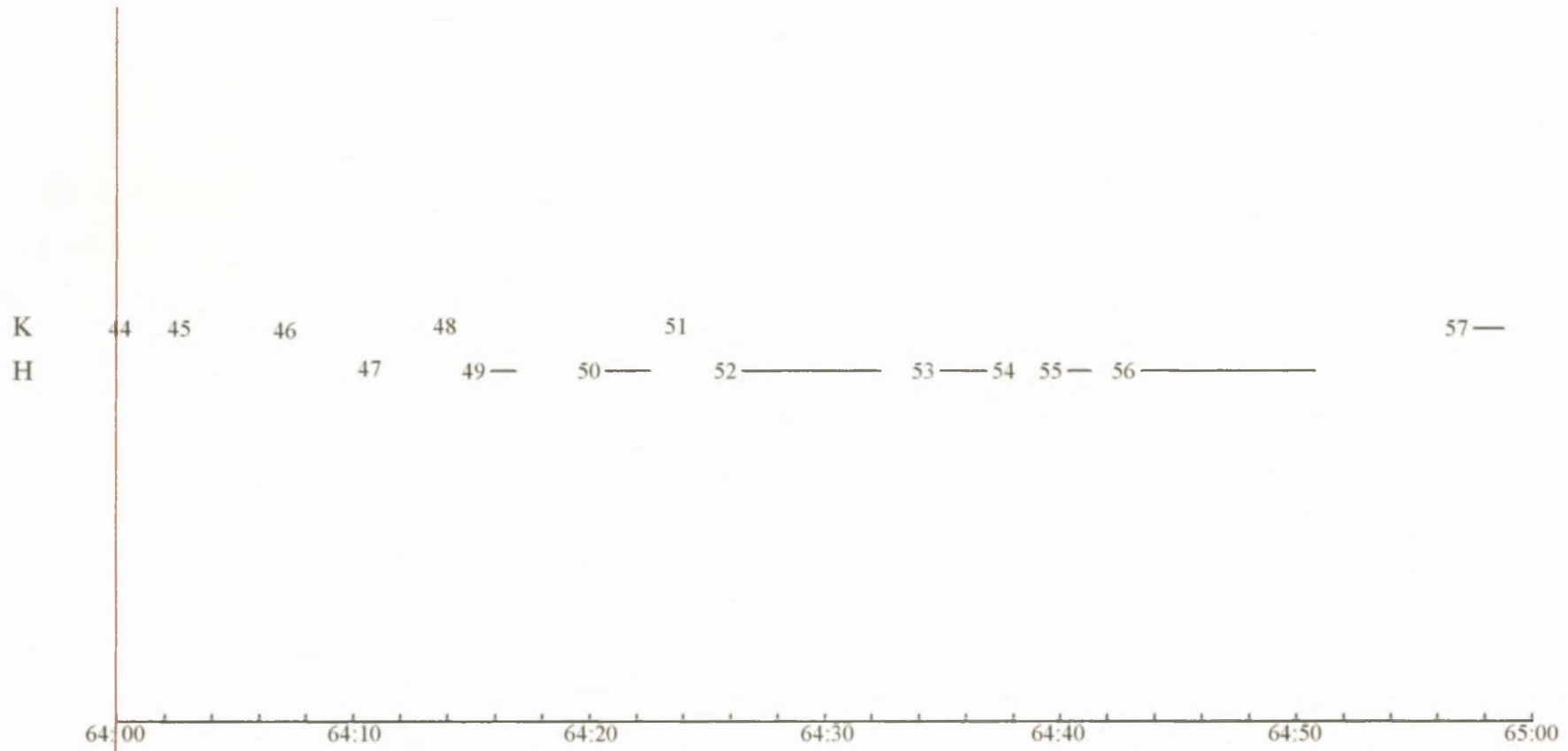
Hoofstuk 6 Minuut 64

No.	Tyd	Dialog
31.	63:00	K: ... só geword het?
32.	63:05	H: Ek weet nie, Katrina.
33.	63:12	K: Ons was tog op 'n tyd gelukkig!
34.	63:15	H: Ons was, ja.
35.	63:20	H: Ek is nóg.
36.	63:22	H: Partykeer.
37.	63:26	H: Ag, dis net hoe meer ons wou dié kant toe, hoe meer het als met ons daai kant toe geneuk.
38.	63:32	K: Op Touwsrivier twintig jaar terug het almal gesê jy gaan stasiemeester wees voor jy dertig is.
39.	63:38	K: Toe kom Emma.
40.	63:41	K: Toe Lydenburg. Toe Soekmekaar. Toe kom Willem.
41.	63:48	K: Toe begin als verkeerd loop.
42.	63:50	K: Toe Twyfelfontein.
43.	63:53	K: Elke stasie bietjie kleiner, bietjie valer, bietjie verder van als af.
44.	63:59	K: Nou sit ons...



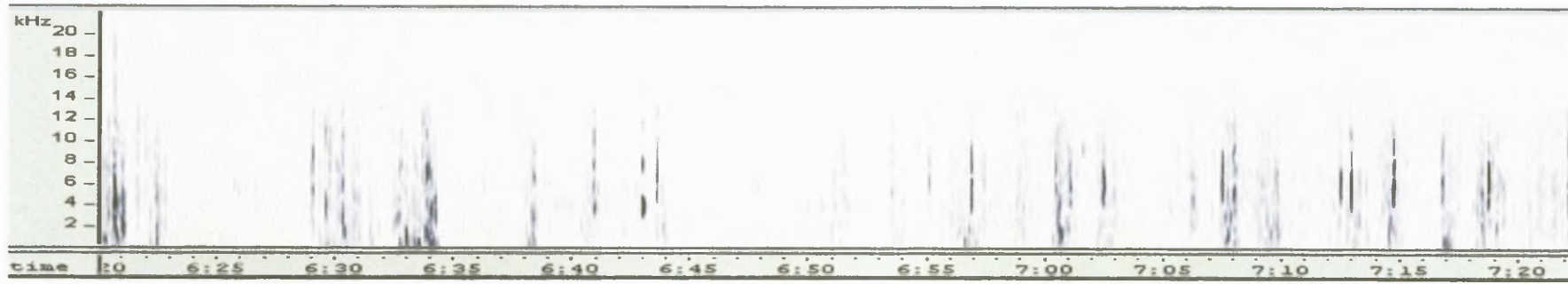
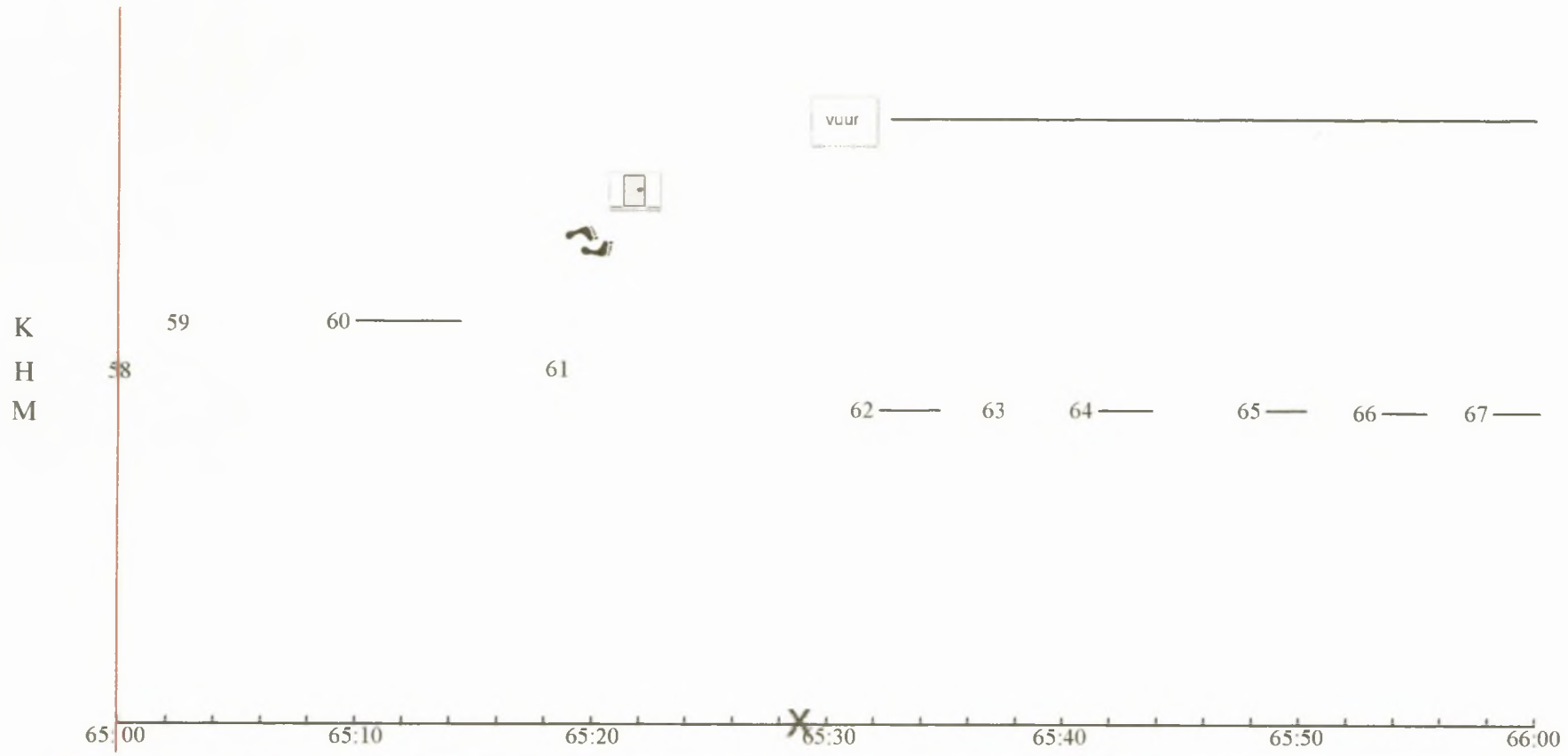
Hoofstuk 6 Minuut 65

No.	Tyd	Dialog
44.	64:00	K: ...hier.
45.	64:02	K: Kyk hoe lyk als hier.
46.	64:06	K: Kyk hoe lyk ons...
47.	64:10	H: Dis lekker hier, Katrina.
48.	64:13	K: ...Is dit?
49.	64:14	H: Hier's niemand wat jou van my wil wegvat nie.
50.	64:19	H: Behalwe Frans miskien...maar vir Frans sien ek kans.
51.	64:23	K: Wat?
52.	64:25	H: Op Touwsrivier was dit die stasiemeester. En moenie... moenie vir my probeer sê jy het vergeet nie. Hy kon sy kloue nie van jou afhou nie.
53.	64:33	H: Op Lydenburg was dit die... onderwyser...
54.	64:37	H: ...én die afslaer.
55.	64:39	H: Op Soekmekaar was dit sommer almal.
56.	64:42	H: Op Twyfelfontein was dit Pieterse met sy...Mercedes en sy volstruisvel-kamaste en sy strandhuis en sy bliksemse presentel!
57.	64:56	K: Ek glo nie wat ek hoor nie.



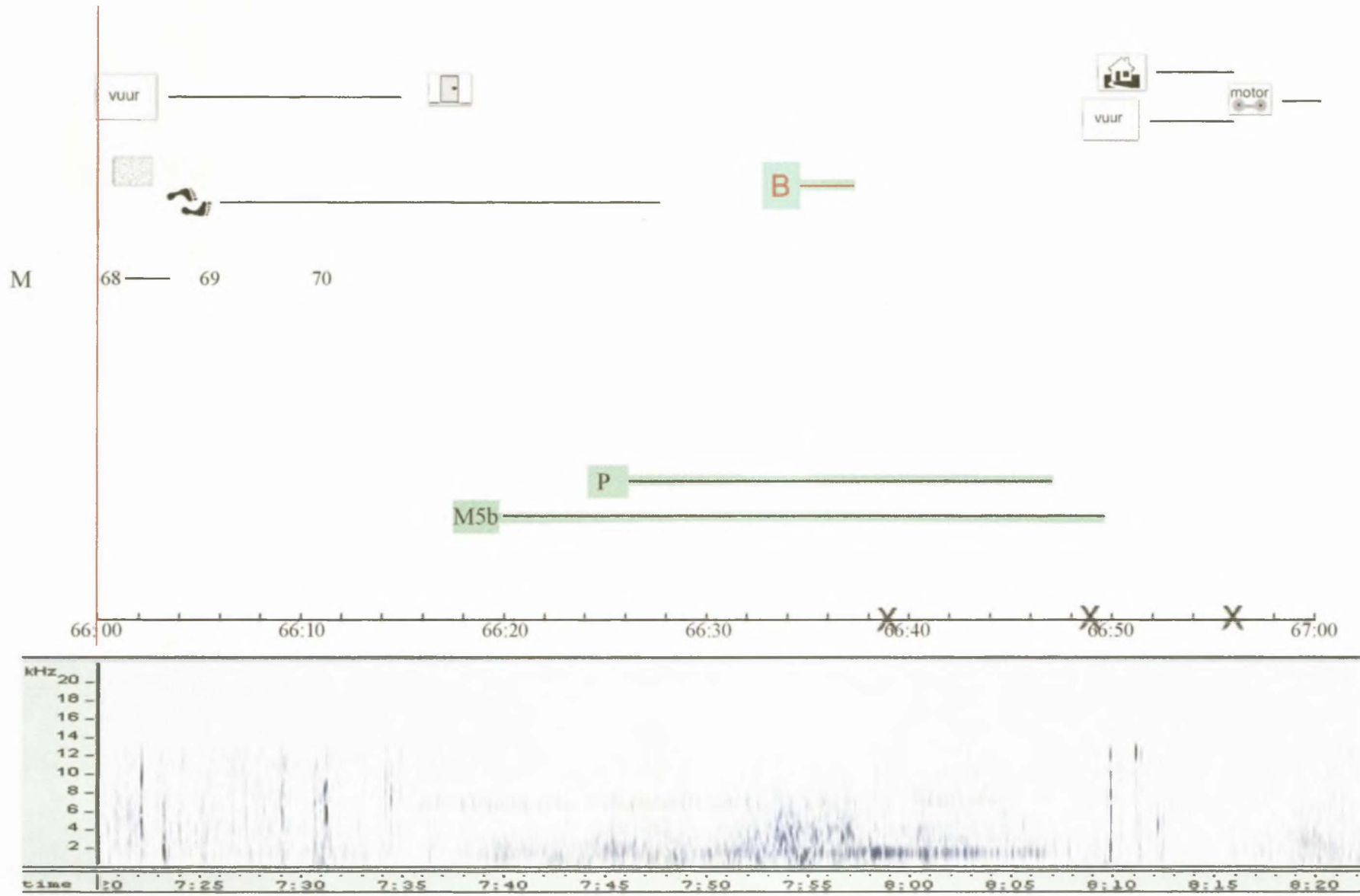
Hoofstuk 6 Minuut 66

No.	Tyd	Dialog
58.	65:00	H: Ek wou jou vir myself hê.
59.	65:02	K: En toe wat?
60.	65:09	K: Jy's al een wat ek ooit liefgehad het, Hendrik McDonald. En jy's al een wat dit nooit wou glo nie.
61.	65:18	H: Ek moet ry.
62.	65:31	M: Asseblief. Ek vra jou mooi.
63.	65:36	M: Willem, luister mooi.
64.	65:40	M: Of jy gaan huis toe, of jy sien my nie weer nie.
65.	65:47	M: Dis laat Willem...wat van jou ma'le?
66.	65:52	M: As jy bang is om alleen te loop sal ek saam loop.
67.	65:57	M: Is jy nie bang nie? Natuurlik is jy nie bang nie.



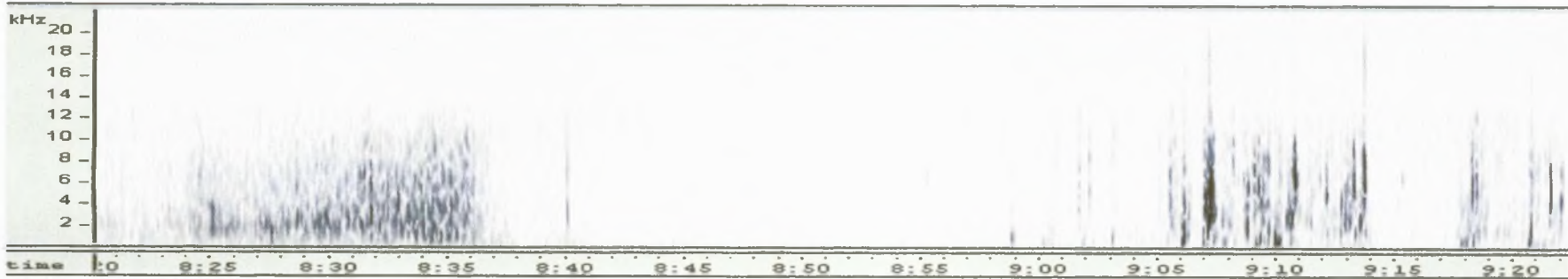
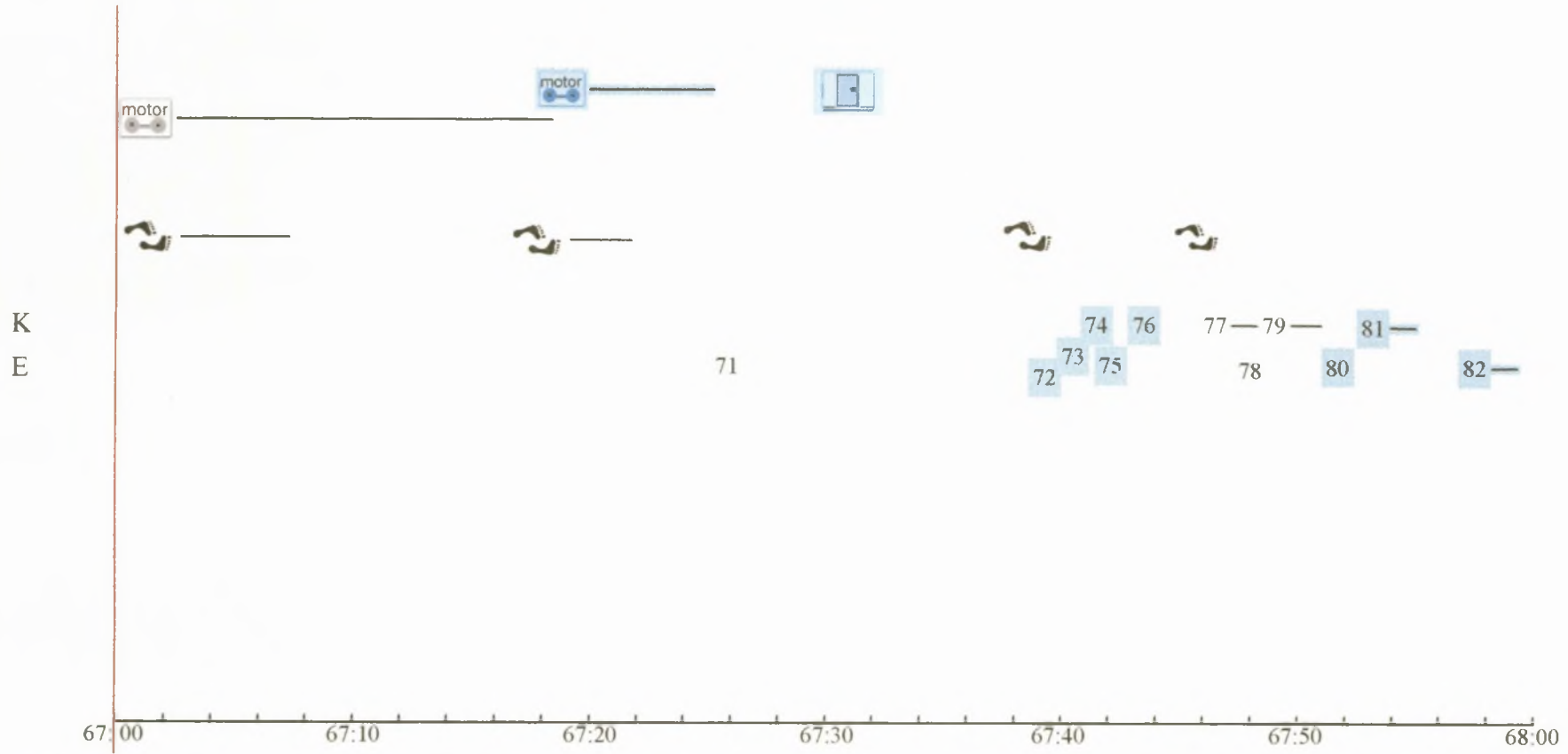
Hoofstuk 6 Minuut 67

No.	Tyd	Dialoog
68.	66:00	M: Kom...loop.
69.	66:05	M: Gaan.
70.	66:10	M: Ons sal more weer speel.



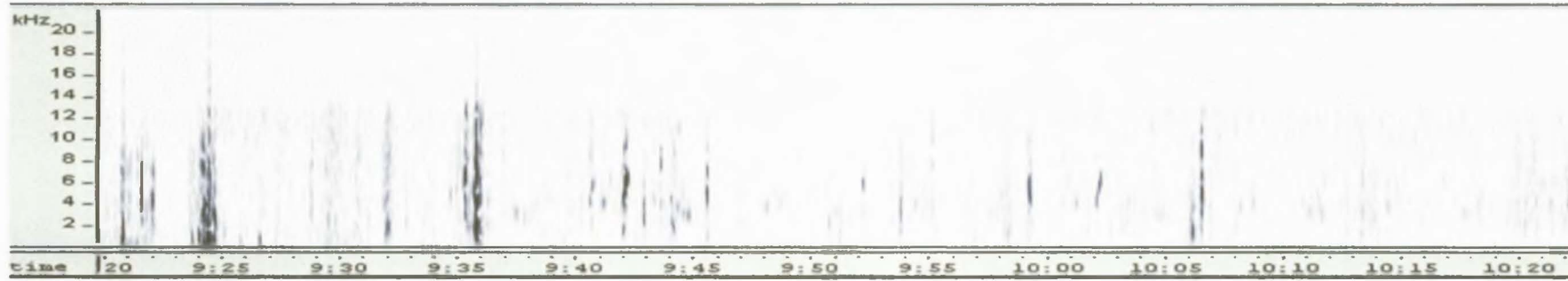
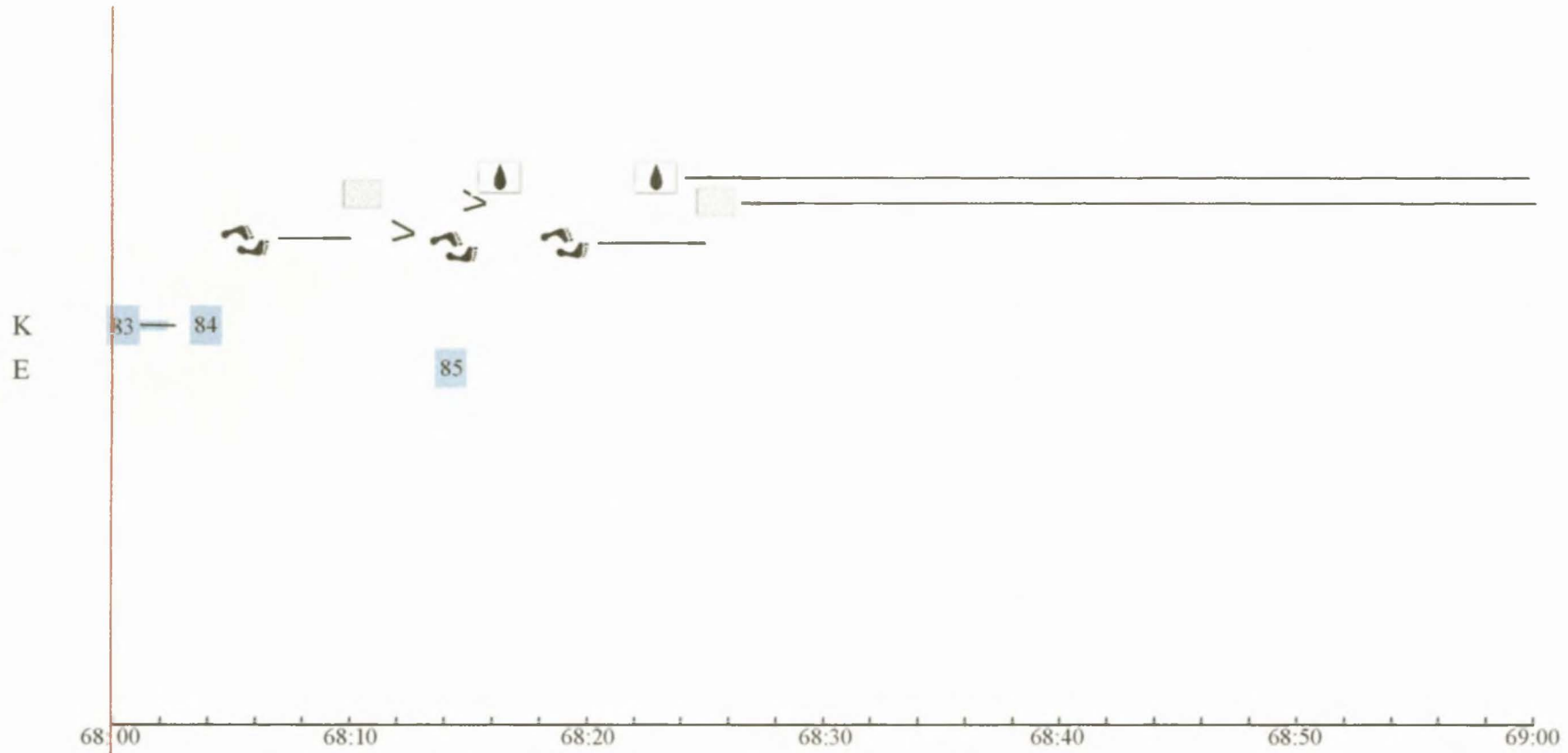
Hoofstuk 6 Minuut 68

No.	Tyd	Dialog
71.	67:25	E: Willem?
72.	67:38	E: Ma?
73.	67:40	E: Het ma vir Willem gesien?
74.	67:41	K: Nee.
75.	67:42	E: Hy lê op die stoep.
76.	67:43	K: Waar?
77.	67:46	K: Willem. Waar was jy?
78.	67:47	E: Waar kry jy die gesig?
79.	67:48	K: Hemel, Boetie, ons dag jy's dood. Jou Pa was al by die polisie.
80.	67:51	E: Het jy jou gesig so gevef?
81.	67:52	K: Waar was jy gewees? Waar het jy geslaap?
82.	67:57	E: Maar, maar wie't dan jou gesig so gevef?



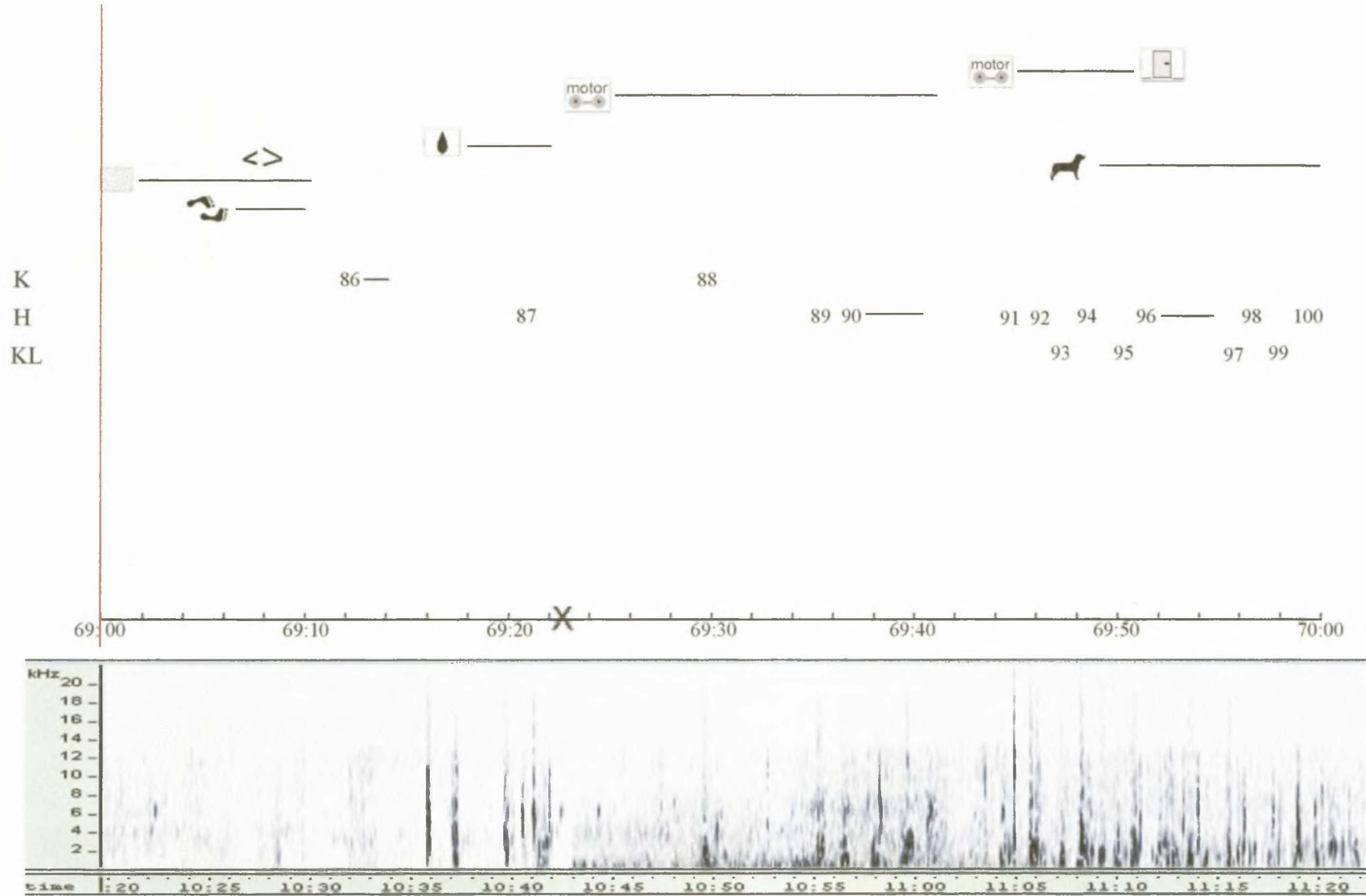
Hoofstuk 6 Minuut 69

No.	Tyd	Dialog
83.	68:00	K: Hoe laat het jy hier kom lê? Wys op jou vingers.
84.	68:03	K: En ons bekommer ons morsdood.
85.	68:14	E: Kom ons gaan was jou gesig.



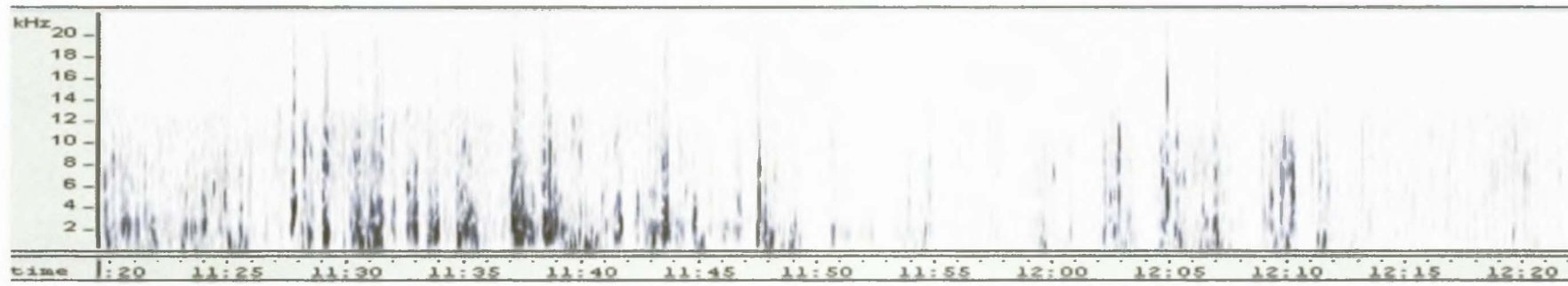
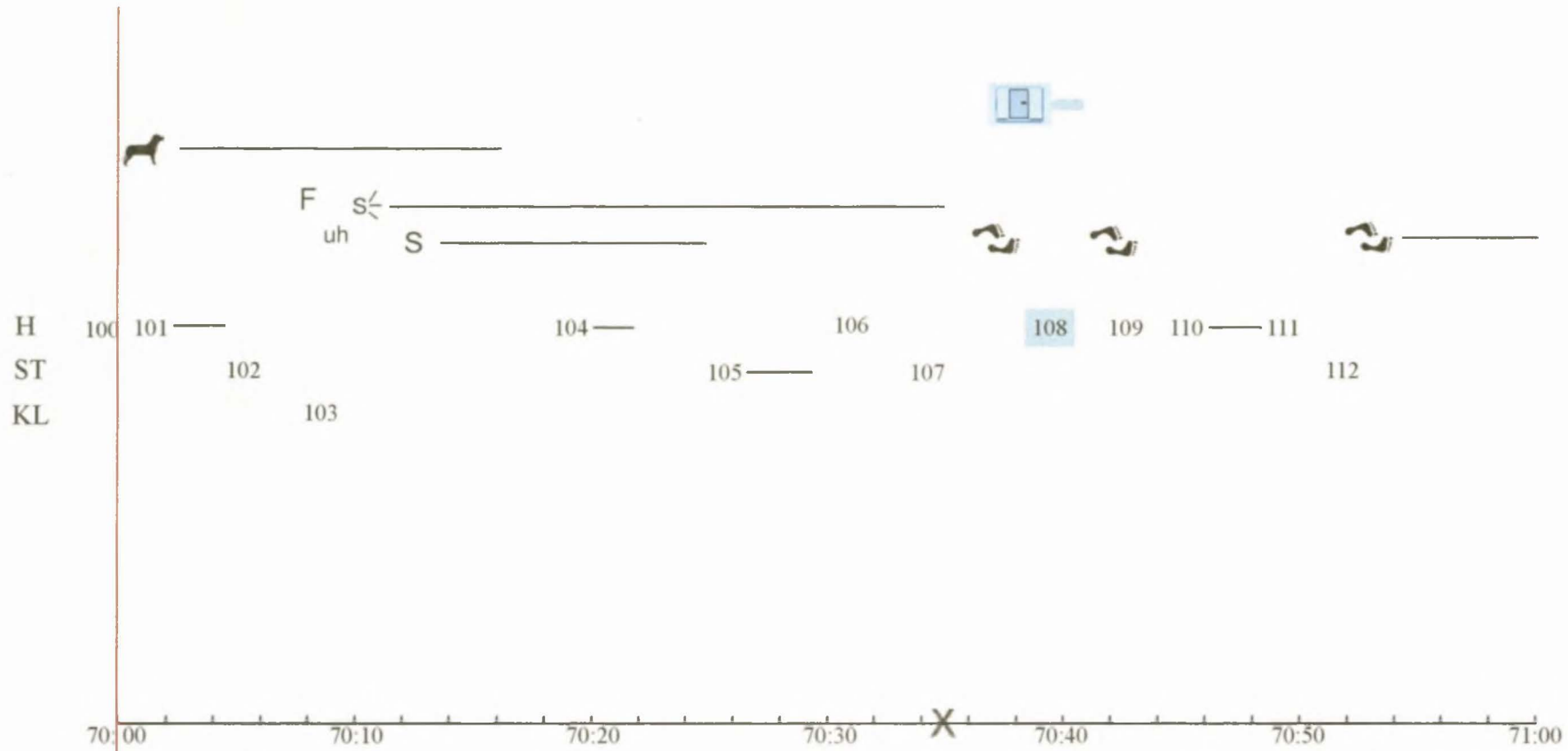
Hoofstuk 6 Minuut 70

No.	Tyd	Dialoog
86.	69:12	K: Oor wat tjank jy nou, Hendrik?
87.	69:20	H: Som...sommer oor alles.
88.	69:29	K: Hendrik.
89.	69:35	H: Hè!
90.	69:36	H: O! Halt... Halt!
91.	69:43	H: Ekskuus, man.
92.	69:46	H: Ek wou julle nounet gaan bel.
93.	69:47	KL: Nog niks gekry nie?
94.	69:48	H: Nee nee, hy's terug.
95.	69:50	KL: Hy's hier?
96.	69:51	H: Ja ja, ek kon jul nie gouer bel nie - die sentrale maak eers sewe-uur oop.
97.	69:55	KL: Hy makeer niks?
98.	69:56	H: Nie 'n skrapie nie.
99.	69:57	KL: So waar was hy gewees?
100.	69:58	H: Ons kan nie uit-



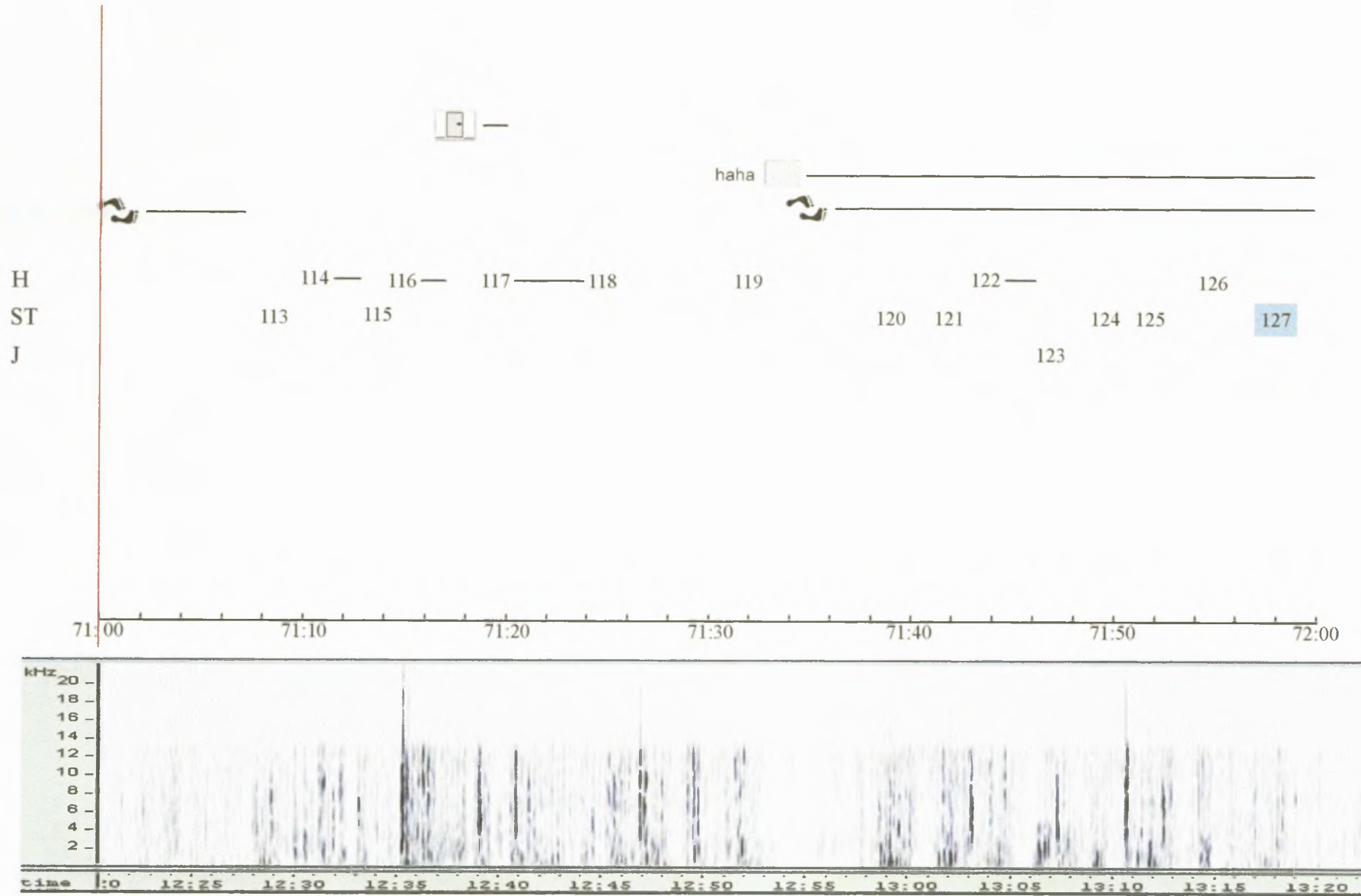
Hoofstuk 6 Minuut 71

No.	Tyd	Dialoog
100.	70:00a	H: -vind nie.
101.	70:00b	H: Hy't, jy weet ...hy't mos die uhh...hy praat nie eintlik nie.
102.	70:04	ST: Klein stront het ons tyd gemors.
103.	70:08	KL: Hy's terug.
104.	70:18	H: Ekskuus tog, jong. Jong, ek weet nie wat vanmôre nou weer in hom is nie.
105.	70:25	ST: McDonald...daai skuur daar agter die bult. Bly daar iemand?
106.	70:30	H: Nee.
107.	70:33	ST: Kom bietjie saam...ek wil jou iets gaan wys.
108.	70:39	H: Wat op aarde.
109.	70:42	H: Quit, die kind van my darem.
110.	70:45	H: Weet jy ek sê vir my vrou - ek wonder, jong, is hy nie met die helm gebore nie.
111.	70:48	H: Jy weet, hy sien goeters wat ons nie sien nie.
112.	70:50	ST: Daar's nog.



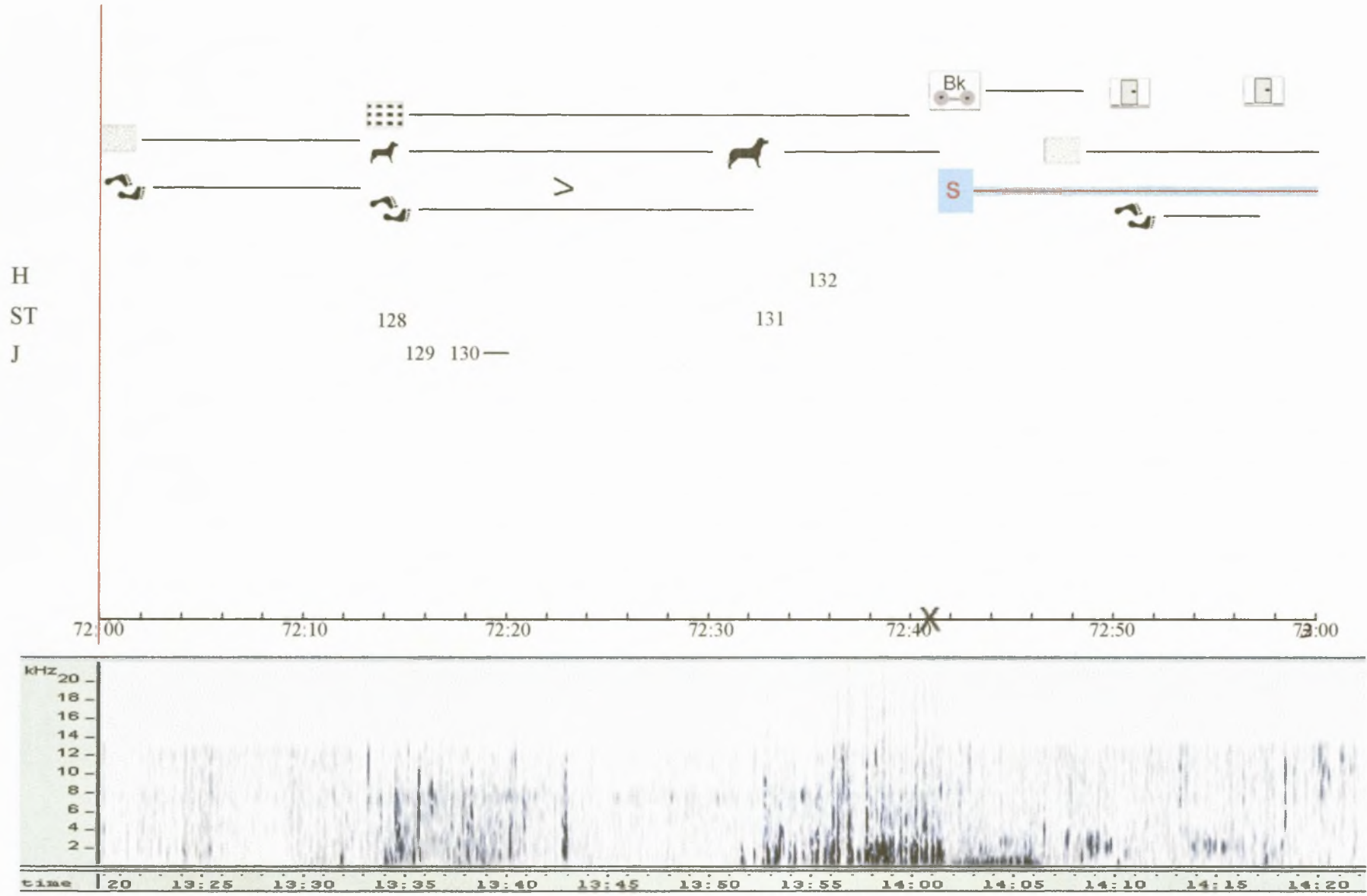
Hoofstuk 6 Minuut 72

No.	Tyd	Dialog
113.	71:08	ST: Is jy seker dis als jou kind se goed hierdie?
114.	71:10	H: Ja, janee. Kyk, dis nou natuurlik sy toorgoed.
115.	71:13	ST: Watse toorgoed?
116.	71:14	H: Nee, man. Hy't sommer so een aand aan die toor gegaan.
117.	71:18	H: Jy moet sien...jy weet...hoe, hoe toor hy sulke goeters in sy hande in en...
118.	71:24	H: ...dan uh...is dit weer uit sy hande uit en dan woeps, daar kom 'n eier uit sy mond...woef weg is hy weer.
119.	71:31	H: Vader weet waar leer hy dit.
120.	71:38	ST: Is jy seker dis nie duiwelskuns wat hier aan die gang is nie?
121.	71:41	ST: Dit lyk vir my al te veel na 'n altaar.
122.	71:43	H: Ag stront man. Wat sal Willem nou weet van sulke goed?
123.	71:46	J: Hoekom het hy dan netnou soos 'n besetene te kere gegaan.
124.	71:49	ST: Mens weet ook nie aldag nie.
125.	71:51	ST: Snaakse goed wat hier reg onder ons neuse gebeur.
126.	71:54	H: Vra vir my.
127.	71:57	ST: Hou maar dop en laat weet as jy iets sien.



Hoofstuk 6 Minuut 73

No.	Tyd	Dialoog
128.	72:13	ST: Verstaan nie die goed nie.
129.	72:14	J: Ja, dit maak my bang.
130.	72:17	J: As daai nie duiwelsaanbidding is nie, is my naam nie Jan Mol nie.
131.	72:32	ST: As jy my vra is die hele ou lotjie getik.
132.	72:35	ST: Julle kan maar huis toe gaan nou, hoor.

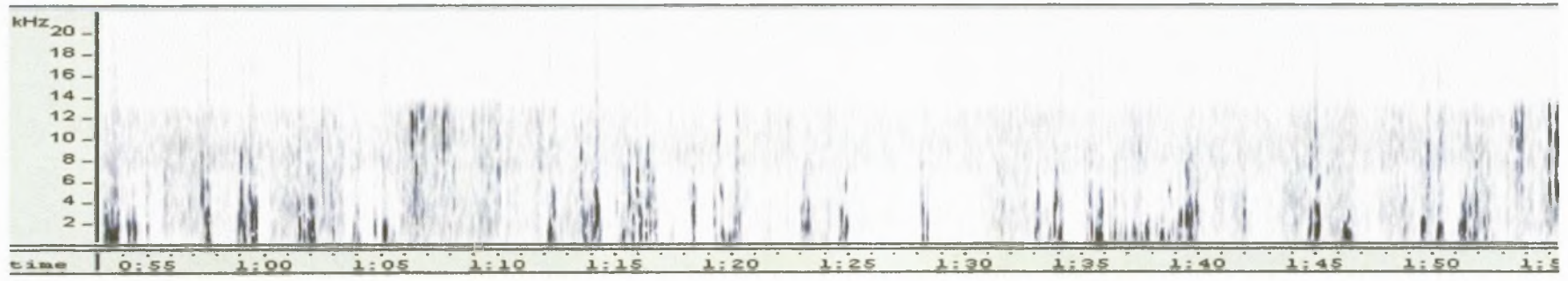
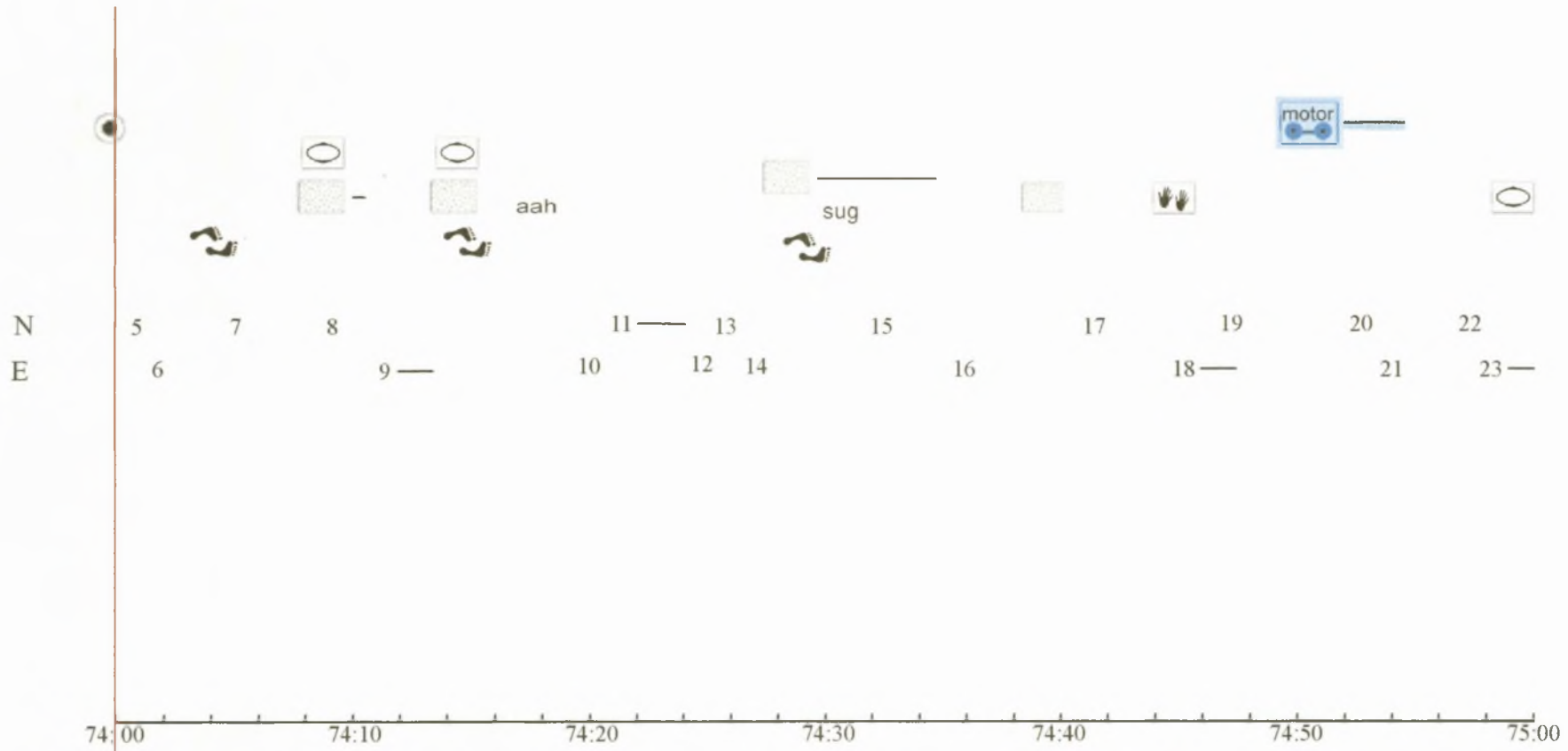


Hoofstuk 7 Minuut 74

No.	Tyd	Dialog
1.	73:42	N: Hendrik?
2.	73:46	N: Willem, is dit jy?
3.	73:50	N: Tannie?
4.	73:56	N: Emma?

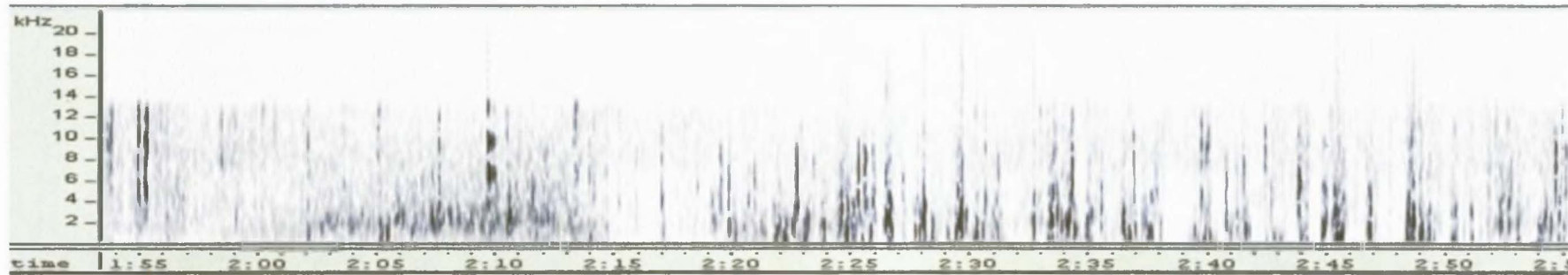
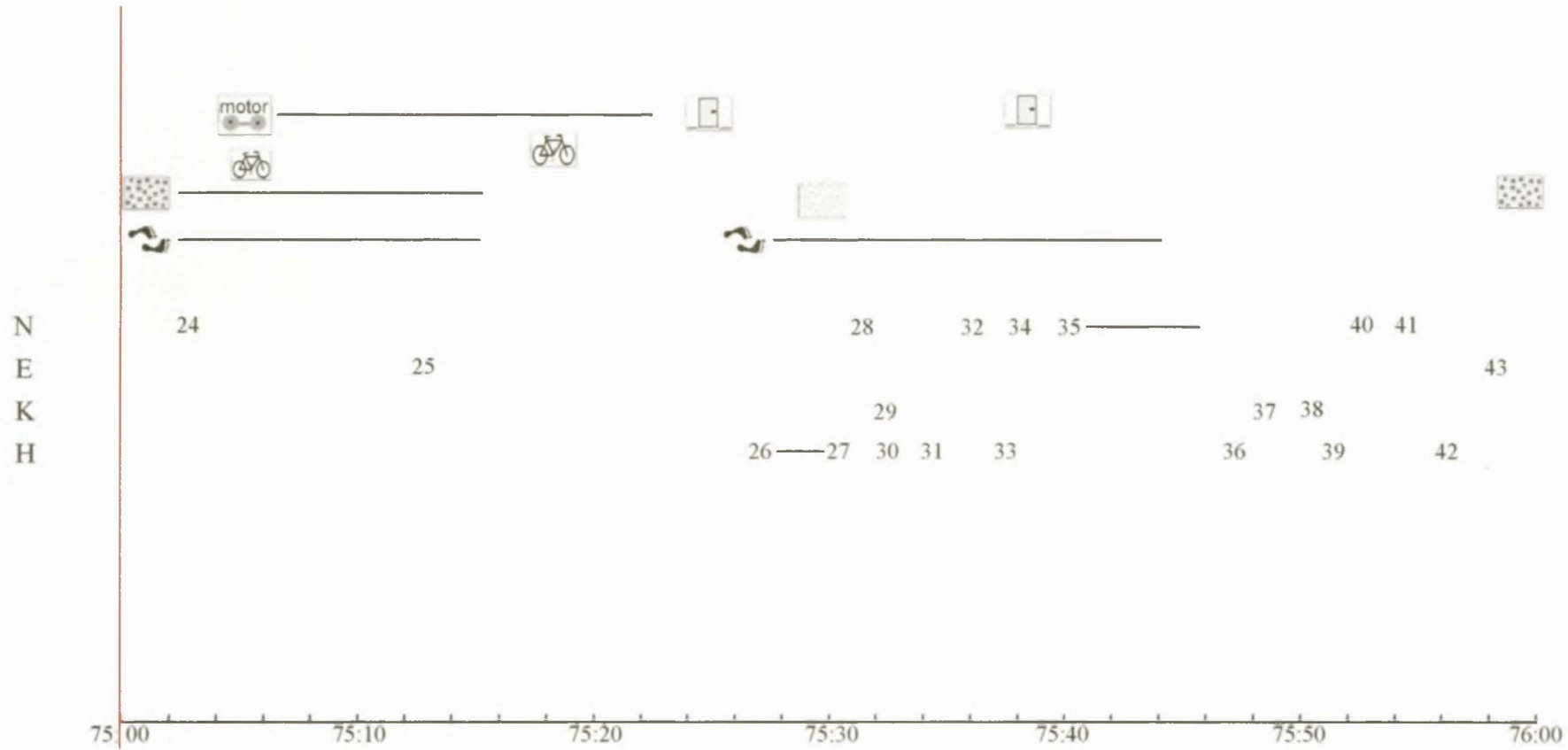
Hoofstuk 7 Minuut 75

No.	Tyd	Dialog
5.	74:00	N: Emma!
6.	74:01	E: Gaan weg!
7.	74:04	N: Sê my. Hoeveel is jou handdoek vir jou werd?
8.	74:09	N: Verkeerde kant toe.
9.	74:11	E: Nollie, ek waarsku jou!
10.	74:20	E: Nollie!
11.	74:21	N: Ek sal jou handdoek vir jou gee as jy belowe om saam met my Volstruisdans toe te gaan.
12.	74:24	E: Nee.
13.	74:25	N: Skuus?
14.	74:26	E: Gesê...nee.
15.	74:32	N: Dis jammer.
16.	74:35	N: Is jy seker?
17.	74:41	N: Jy moet oppas, hoor. Suurstof kan opraak.
18.	74:45	E: Nollie, gee pad, ek wil huis toe gaan.
19.	74:47	N: Ek keer jou nie.
20.	74:52	N: Hier kom jou pa'le.
21.	74:53	E: Nollie!
22.	74:56	N: Dans?
23.	74:57	E: Ja, goed. Maar net hierdie een keer.



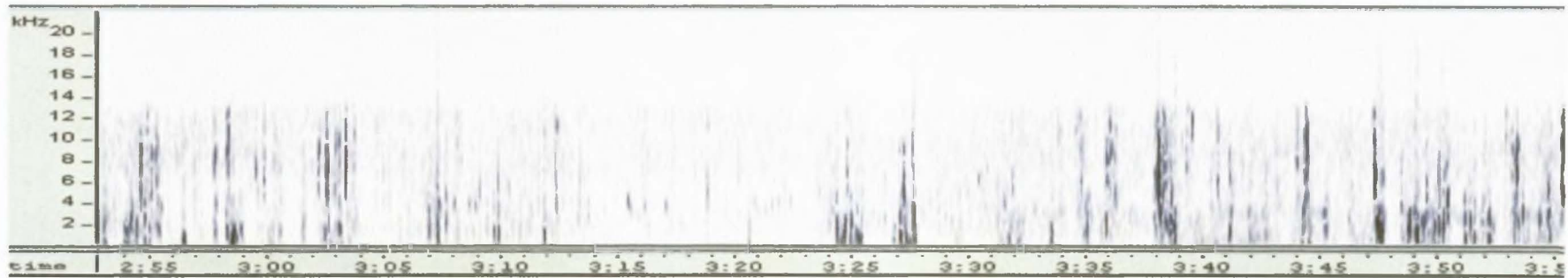
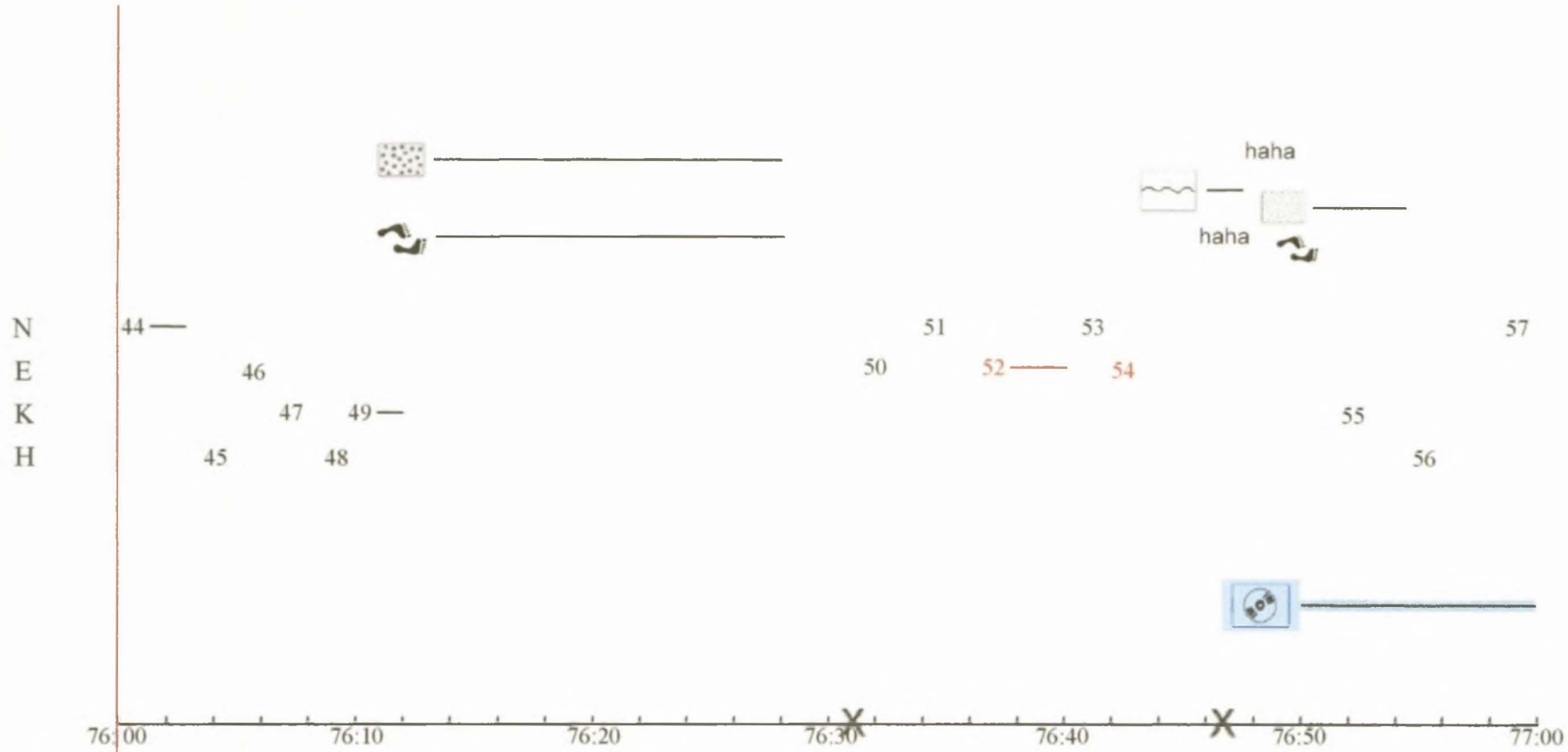
Hoofstuk 7 Minuut 76

No.	Tyd	Dialoog
24.	75:02	N: Ek wag op die stoep.
25.	75:12	E: Simpel!
26.	75:26	H: Die spul rek hulle nekke asof ons ape in 'n hok is.
27.	75:30	H: Loop skoon teen die winkelstoepe vas.
28.	75:31	N: Middag tannie.
29.	75:32a	K: Hello, jong.
30.	75:32b	H: Nou vra ek jou wat is skielik so snaaks aan ons.
31.	75:33	H: Hè, Nollie-man – waar val jy uit?
32.	75:35	N: Middag, oom.
33.	75:37	H: Waar's Emma?
34.	75:38	N: Nee, ek het haar nog nie met 'n oog gesien nie, oom.
35.	75:39	N: Ekke...ek wou juis net hoor of Emma nie saam met my wil kom kyk nie. Die perdeblomme staan bloedrooi onder langs die spruit.
36.	75:46	K: Maar hulle blom eers in November.
37.	75:48	H: So wat maak dit saak?
38.	75:50	K: Dis oor twee maande!
39.	75:51	H: So?
40.	75:52	N: Uh..hello, Emma!
41.	75:54	N: Hoe gaan dit?
42.	75:55	H: Nollie wil jou die perdeblomme loop wys.
43.	75:58	E: Nee, dankie.



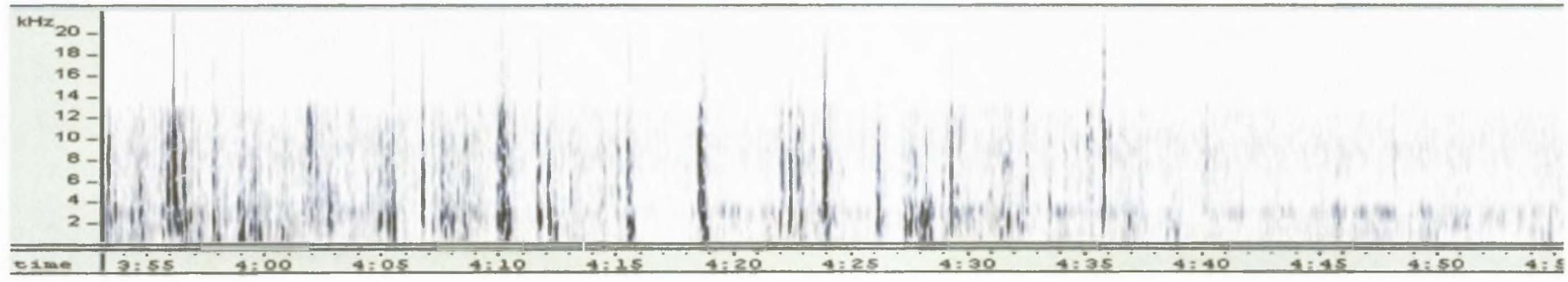
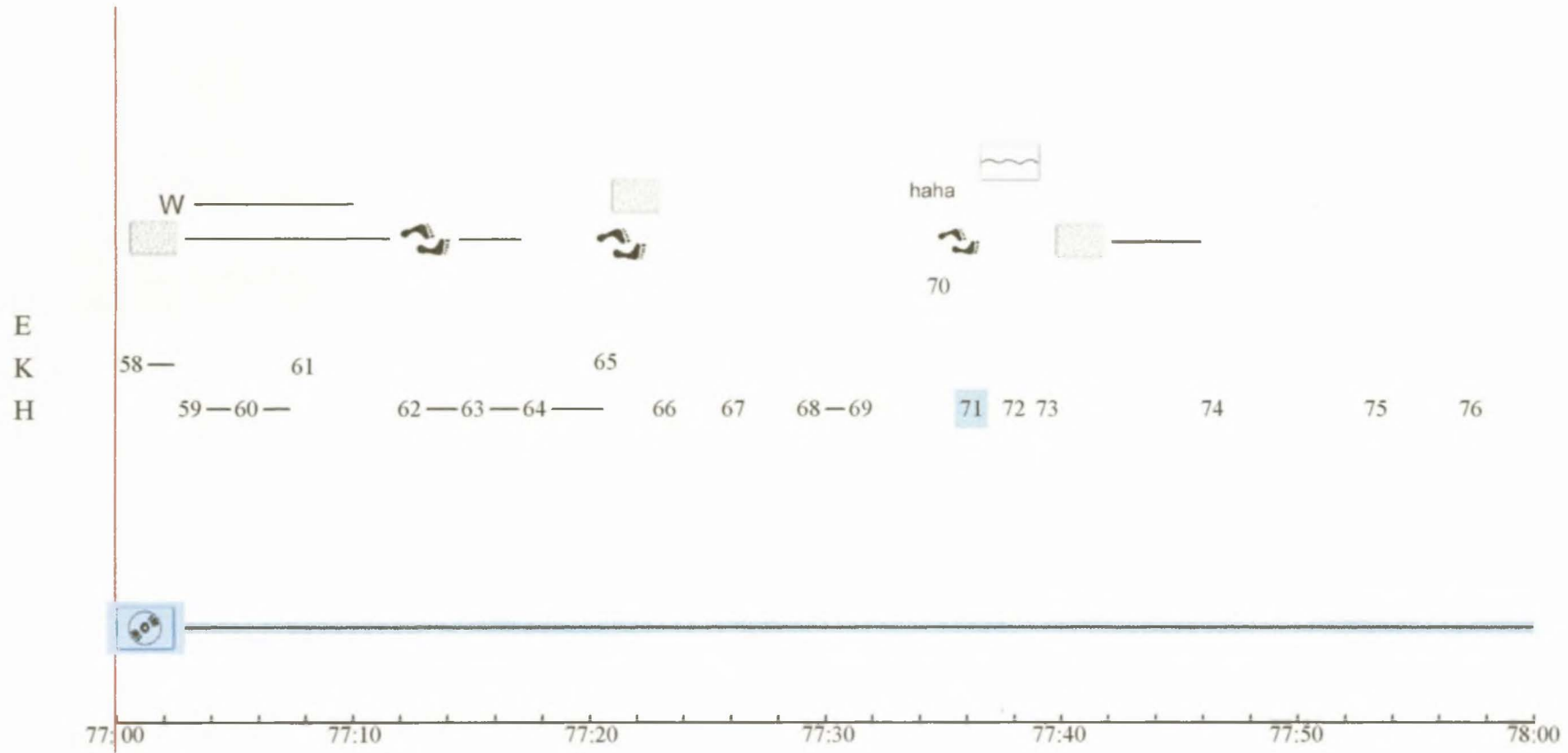
Hoofstuk 7 Minuut 77

No.	Tyd	Dialog
44.	76:00	N: Tannie, sy't belowe om saam met my Volstruisdans toe te gaan.
45.	76:03	H: Wát?
46.	76:05	E: Ah...as ma'le ook gaan.
47.	76:07	K: Ek sal gaan as Pa my vra.
48.	76:08	H: W-á-t?
49.	76:09	K: Ek sou laasjaar ook gegaan het as jy my gevra het.
50.	76:31	E: So wanneer wys jy my die blomme?
51.	76:34	N: Nee, hulle blom mos eers in November.
52.	76:36	E: Aah...blom eers in November.
53.	76:40	N: Ja.
54.	76:42	E: Aah...
55.	76:52	K: Hou still!
56.	76:54	H: Wat sê jy, Nollie-man. Son trek water en dis ook al tyd vir 'n knertsie!
57.	76:58	N: Nee, nee dankie, nie nou vir my nie, oom.



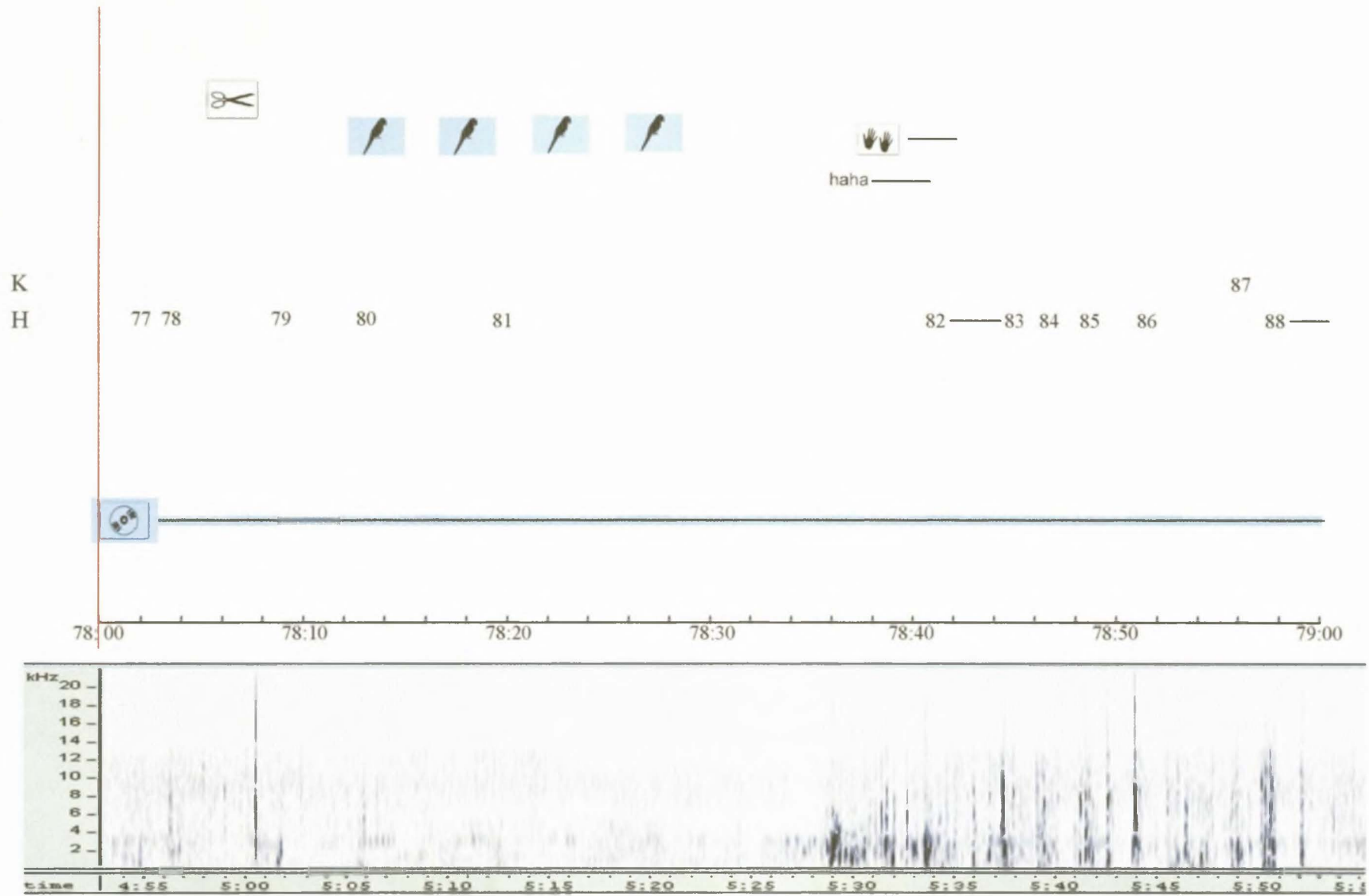
Hoofstuk 7 Minuut 78

No.	Tyd	Dialog
58.	77:00	K: Die ding sit diep, Boetie. Byt op jou tande.
59.	77:02	H: Watse gesukkel is dit met 'n naald.
60.	77:05	H: Hè, Willem, toor die doring uit, man!
61.	77:07	K: Hendrik, jy begin al weer...
62.	77:12	H: Hè, Willem...Willem...
63.	77:14	H: Wys vir ons weer daai triek met die geld.
64.	77:17	H: O.K. Wys enige ander triek...ek gee...ek gee jou twee rand.
65.	77:20	K: Los dit, Hendrik.
66.	77:22	H: Drie rand...
67.	77:25	H: Vier rand...
68.	77:29	H: Goed jou klein klits, ek gee jou vyf rand kontant.
69.	77:31	H: Wys ons nog net een keer, toe.
70.	77:34	E: Wat gaan hy wys?
71.	77:35	H: Nou moet julle kyk, hoor.
72.	77:37	H: Kyk mooi.
73.	77:39	H: Hy gaan ons weer verneuk.
74.	77:46	H: O, dis 'n ander een.
75.	77:53	H: Uh hu...
76.	77:57	H: Uh...ja,ja...



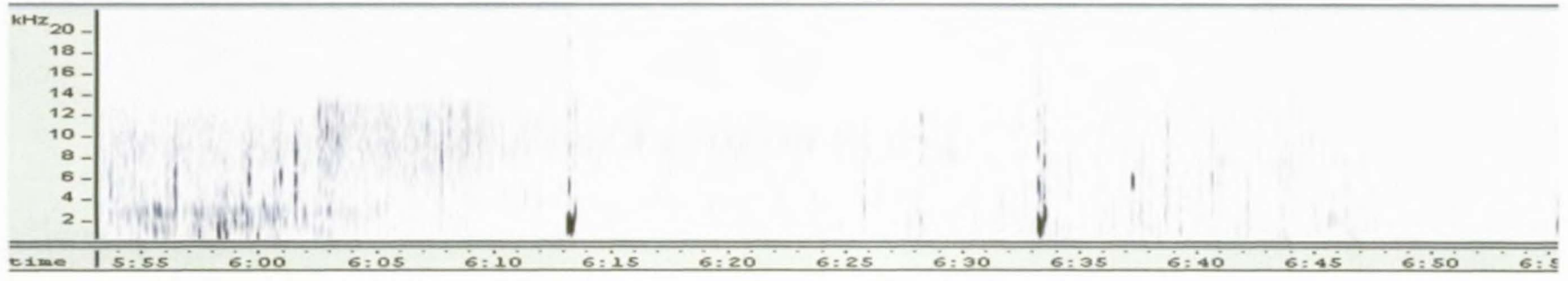
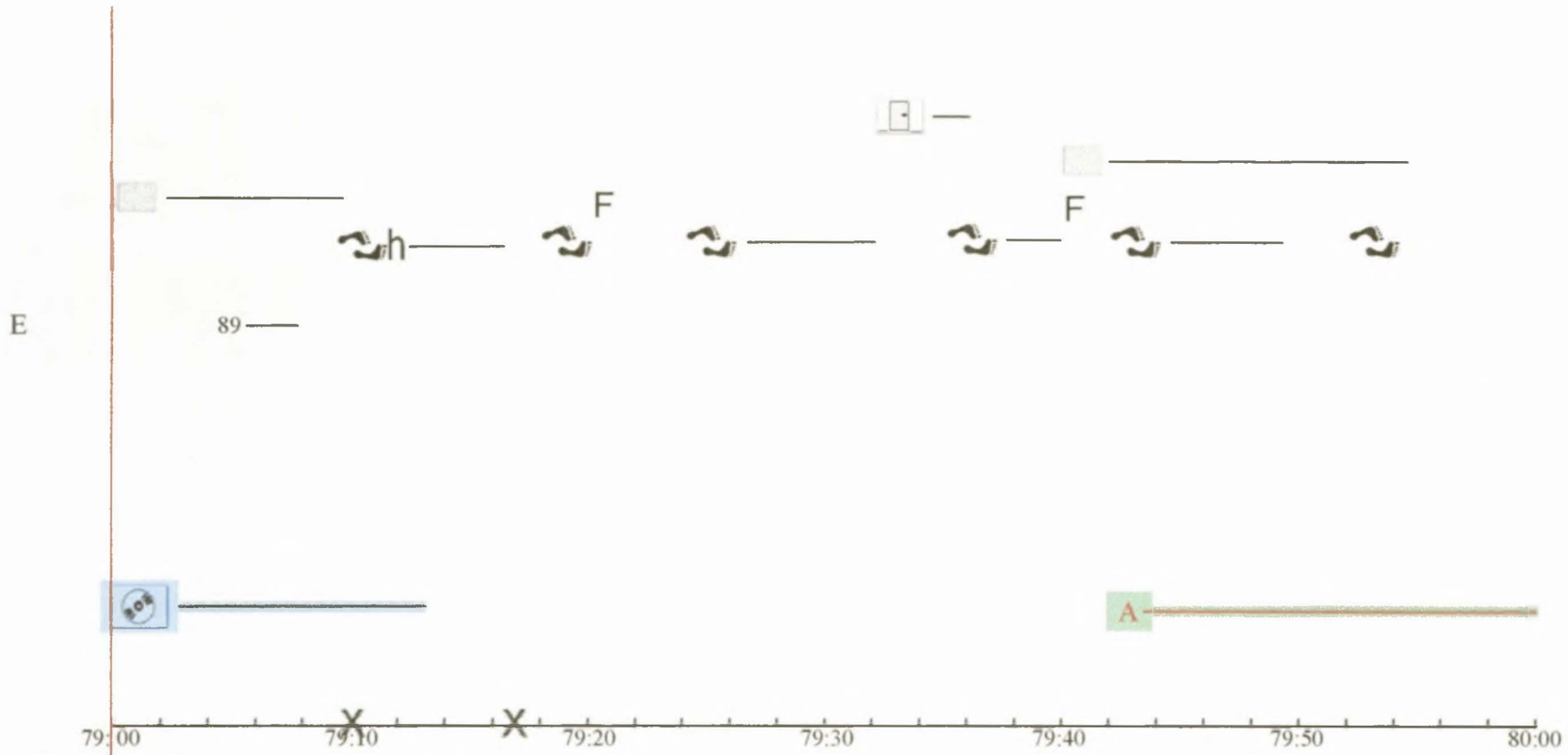
Hoofstuk 7 Minuut 79

No.	Tyd	Dialog
77.	78:01	H: Ja...
78.	78:03	H: Moet ek sny? O.K.
79.	78:08	H: Ja...
80.	78:12	H: ...mmm...
81.	78:19	H: ...mmm...
82.	78:40	H: Wat het ek julle gesê! Willem. Kom hierso. Hoor hier. Kom.
83.	78:44	H: Sê nou mooi vir ons.
84.	78:46	H: Wie leer jou al hierdie goed?
85.	78:48	H: hh? Ons sal vir niemand sê nie. Erewoord.
86.	78:51	H: Maar sê net...het...kom hierdie goed nou so in jou drome na jou toe aan?
87.	78:56	K: ...Jy vra elke keer.
88.	78:57	H: So? Ek wil weet. Hu?



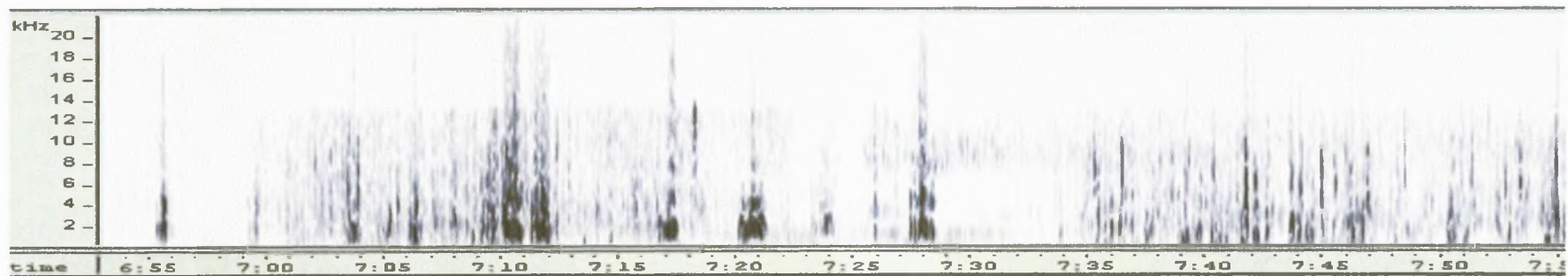
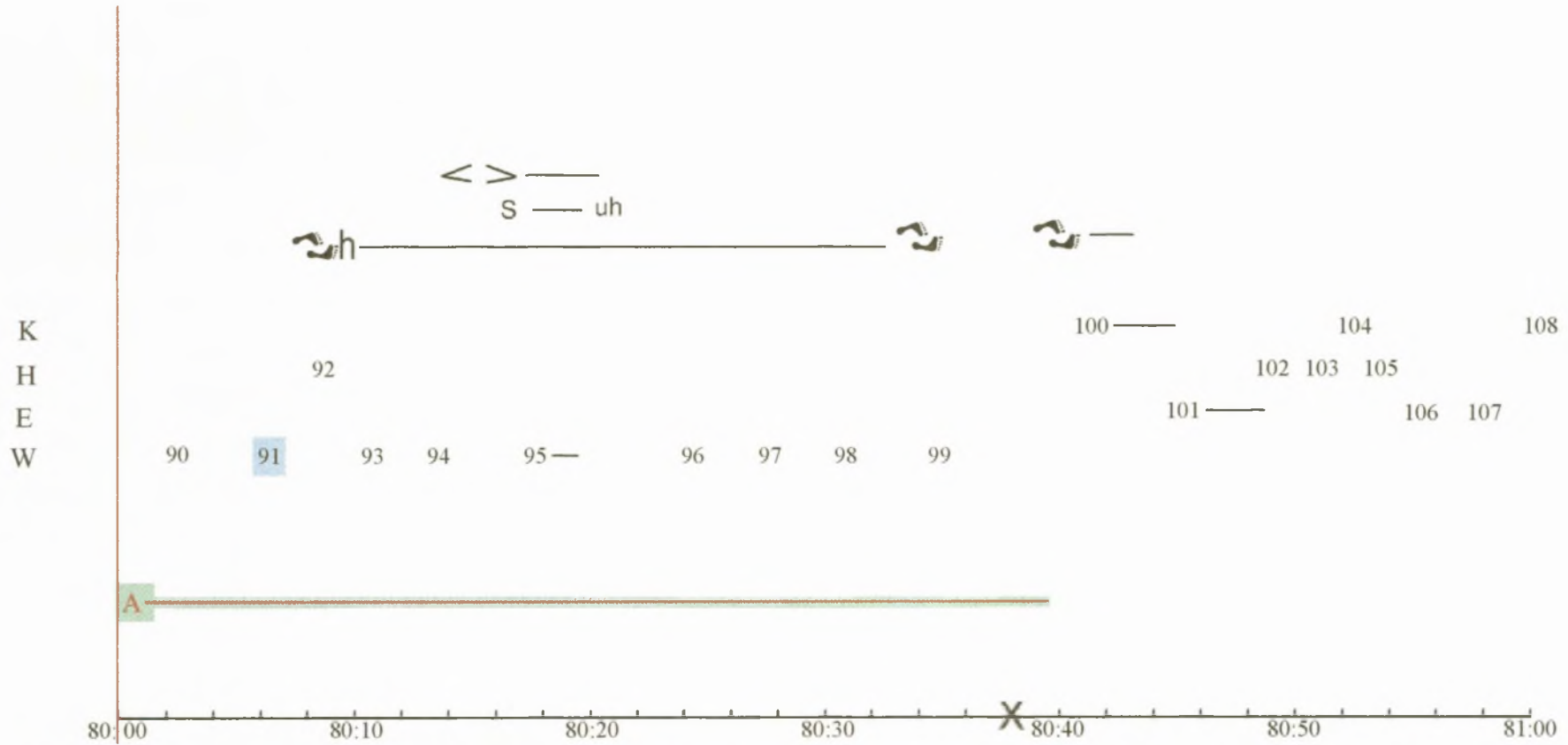
Hoofstuk 7 Minuut 80

No.	Tyd	Dialoog
89.	79:04	E: Kom! Pa. Hy wys ons moet kom.



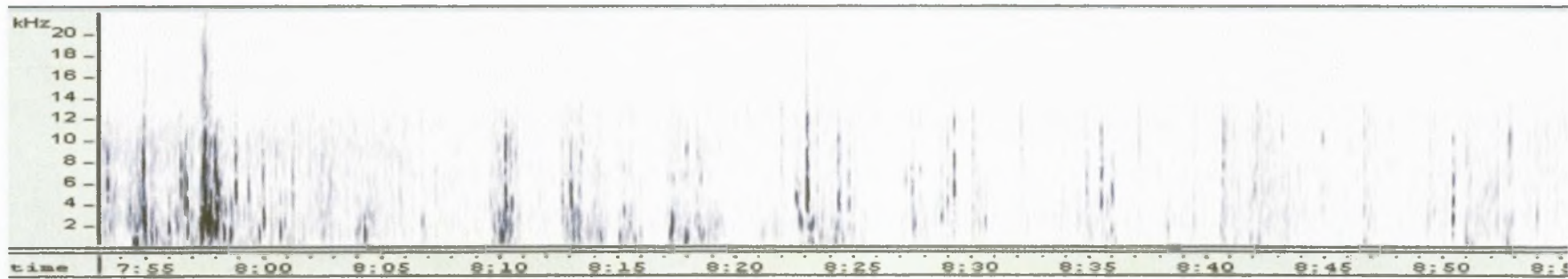
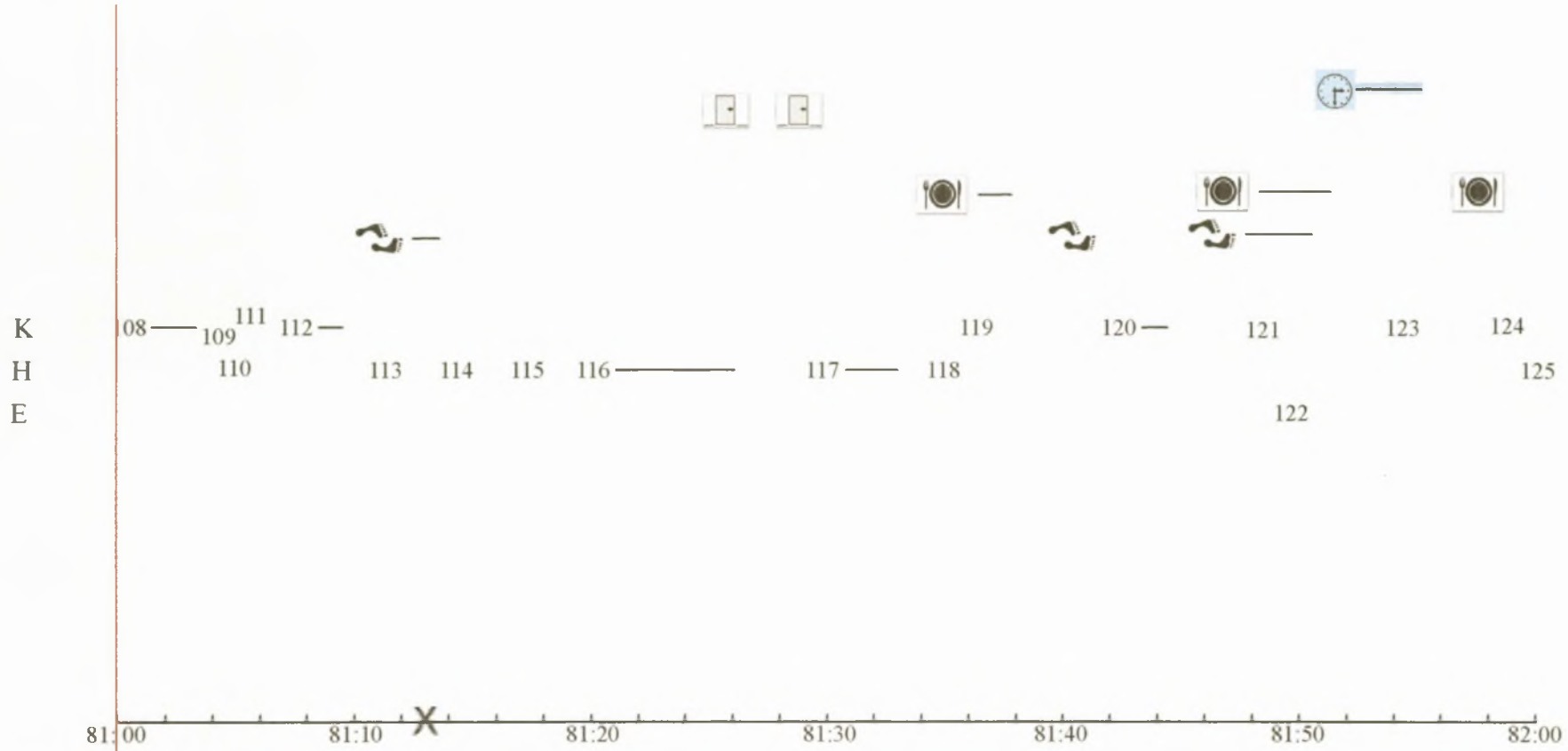
Hoofstuk 7 Minuut 81

No.	Tyd	Dialogoog
90.	80:02	W: Manuel?
91.	80:06	W: Manuel?
92.	80:08	H: Willem?
93.	80:10	W: Manuel? Manuel?
94.	80:13	W: Manuel?
95.	80:17	W: Manuel...Manuel!
96.	80:24	W: Manuel!
97.	80:27	W: Manuel!
98.	80:30	W: Manuel!
99.	80:34	W: Manuel!
100.	80:40	K: Emma? Hy het tog gesê "Manuel". Dit was nie my verbeelding nie.
101.	80:42	E: Aanmekaar, heelpad, "Manuel", "Manuel", tot ons hom nie meer kon hoor nie.
102.	80:48	H: Hy wil nie sê Pa of Ma nie –
103.	80:50	H: So, wie die moer is Manuel?
104.	80:52	K: Nie so voor die kinders nie, Hendrik.
105.	80:53	H: Weet julle van iemand wat in die skuur bly?
106.	80:54	E: Ek het hom al sien kos aandra daai kant toe, maar...
107.	80:57	E: ...hy beduie hy voer hase.
108.	80:59	K: Ons maak...



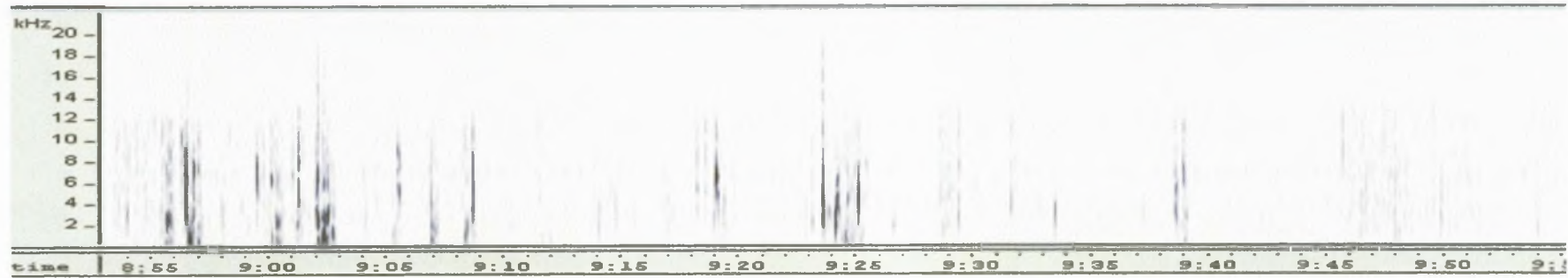
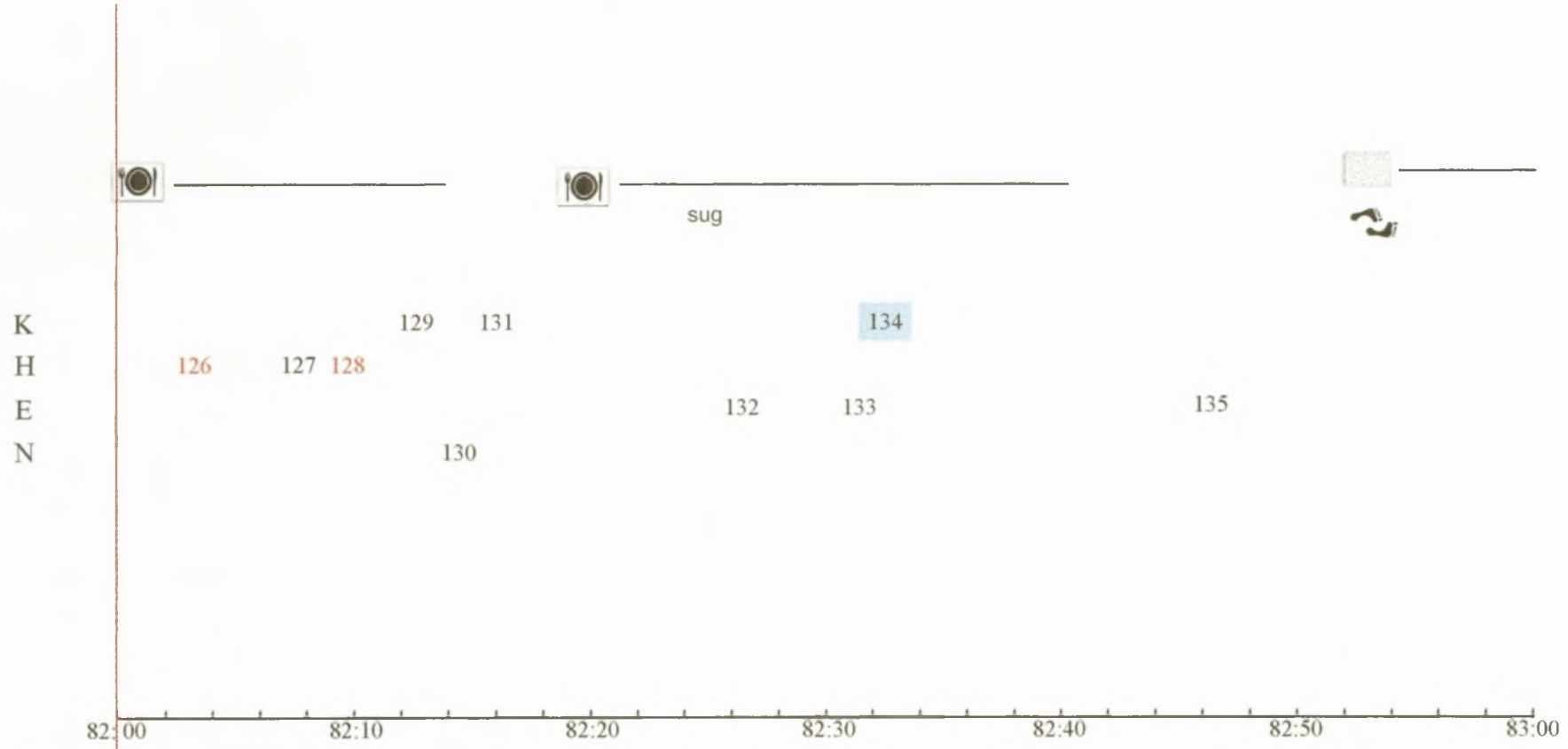
Hoofstuk 7 Minuut 82

No.	Tyd	Dialog
108.	81:00	K: ...net of niks gebeur het nie. Niemand sê g'n dooie woord oor Manuel of niks nie.
109.	81:03	K: Ons gaan net aan
110.	81:04	H: Ja, maar sê nou –
111.	81:05	K: Niks se ge-ja-maar of sê-maar nie. Ons gaan net aan.
112.	81:07	K: Emma, kom help my tafel dek. Dit word laat.
113.	81:10	H: Manuel!
114.	81:14	H: Emma.
115.	81:16	H: Segen Vader seën ons ete...
116.	81:19	H: ...seën die voedsel vir die gebruik van ons liggame en maak ons opreg dankbaar en hou U hand van genade oor die van hulle wat minder-...
117.	81:29	H: ...seën die...seën die van hulle wat minderbevoorreg soos ons asseblief. Amen.
118.	81:34	H: Is dit hy?
119.	81:36	K: Eet!
120.	81:41	K: Jy's laat. Ons het al klaar begin.
121.	81:48	K: Brood, Emma?
122.	81:49	E: Ja, asseblief.
123.	81:53	K: Hendrik.
124.	81:58	K: Brood, Hendrik?
125.	81:59	H: Dankie.



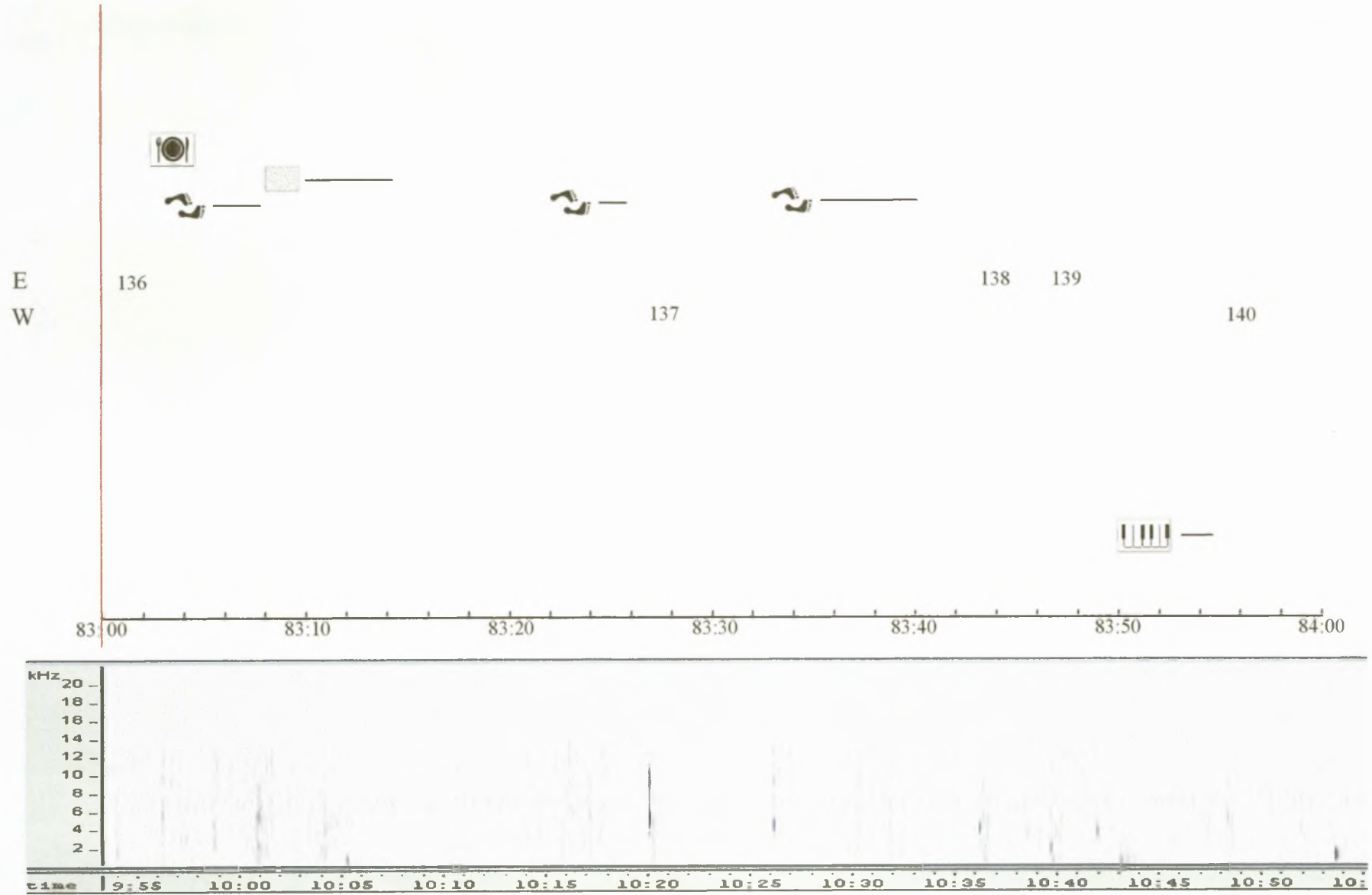
Hoofstuk 7 Minuut 83

No.	Tyd	Dialoog
126.	82:02	H: Gee my die...sout asseblief.
127.	82:07	H: Dankie.
128.	82:09	H: Peper.
129.	82:12	K: Kaas.
130.	82:13	N: Ja, dankie.
131.	82:15	H: O, hierso.
132.	82:26	E: Wat is dit, Willem?
133.	82:30	E: Dankie. Verskoon my.
134.	82:31	K: Jou pa eet nog.
135.	82:45	E: Jy kan maar sê...



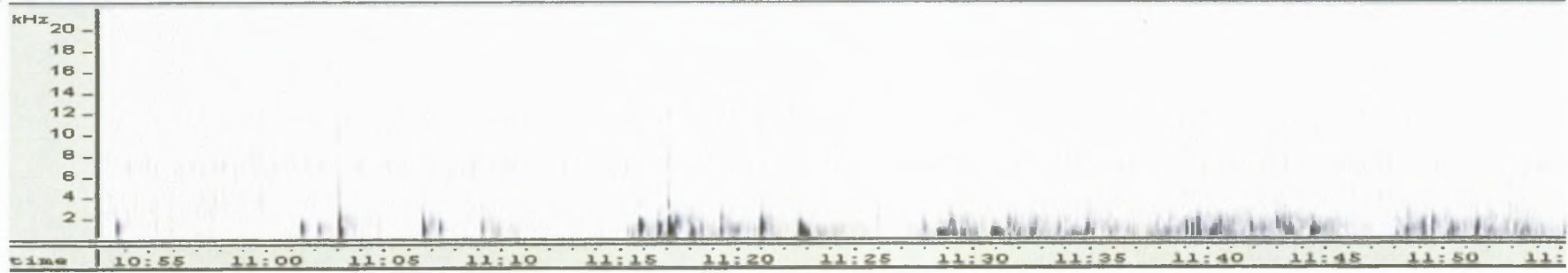
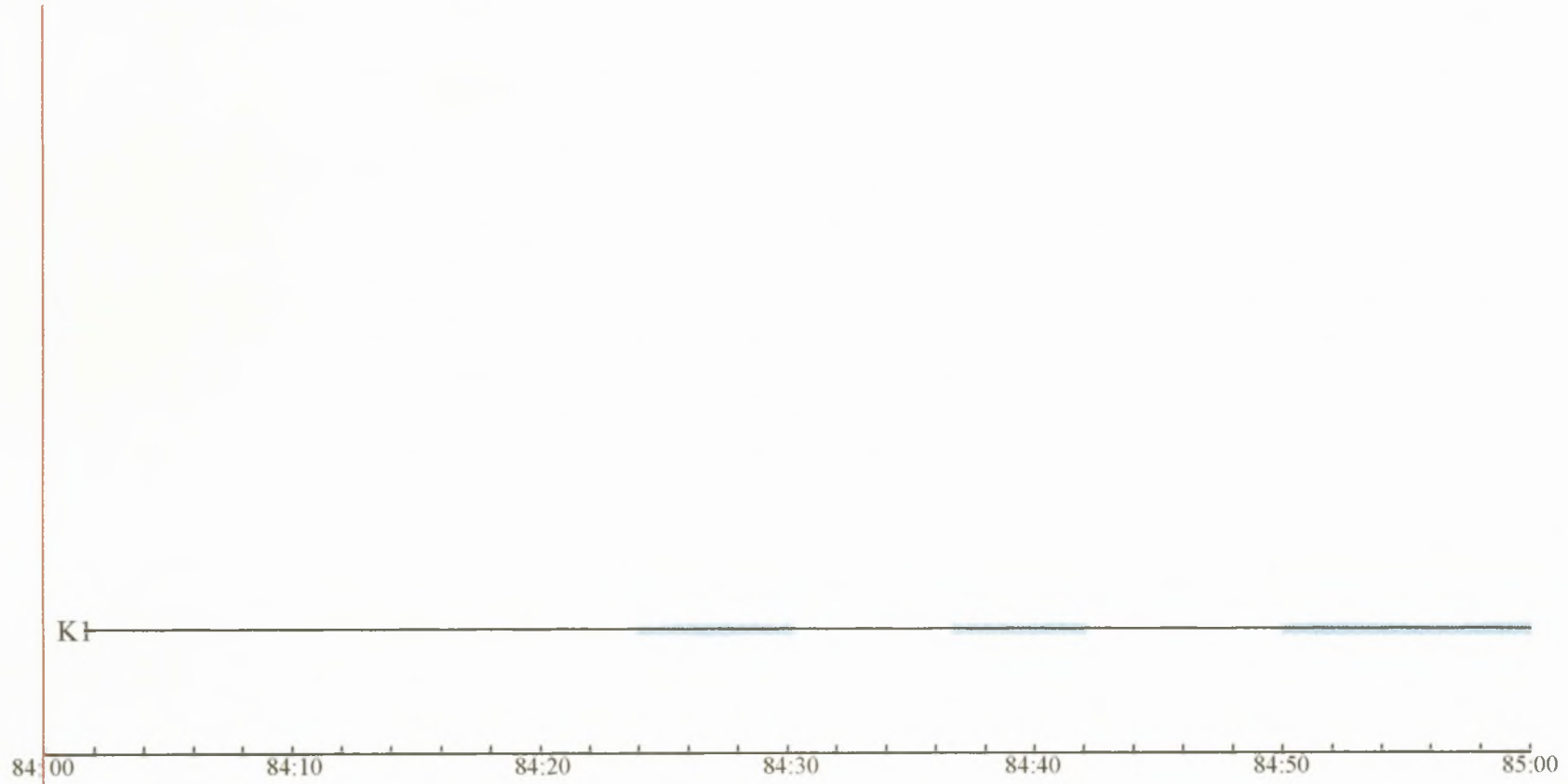
Hoofstuk 7 Minuut 84

No.	Tyd	Dialoog
136.	83:00	E: Ja?
137.	83:27	W: Speel.
138.	83:43	E: Ek kan nie.
139.	83:46	E: Kan nie meer nie.
140.	83:55	W: Speel.



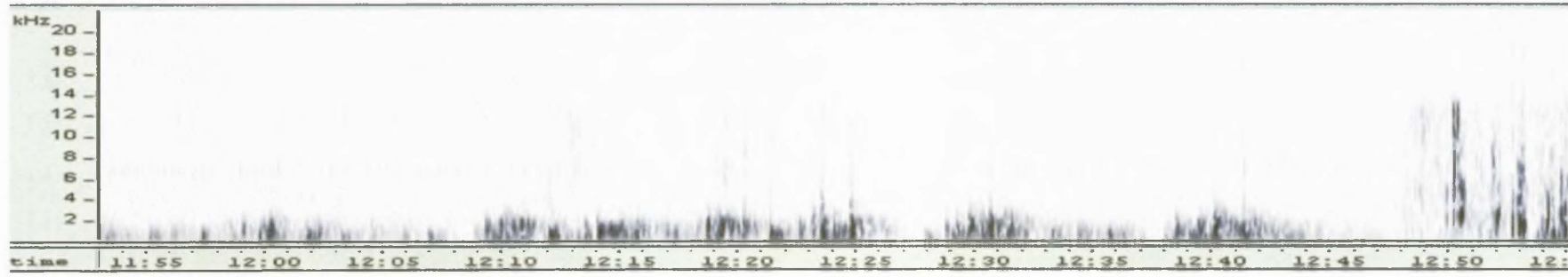
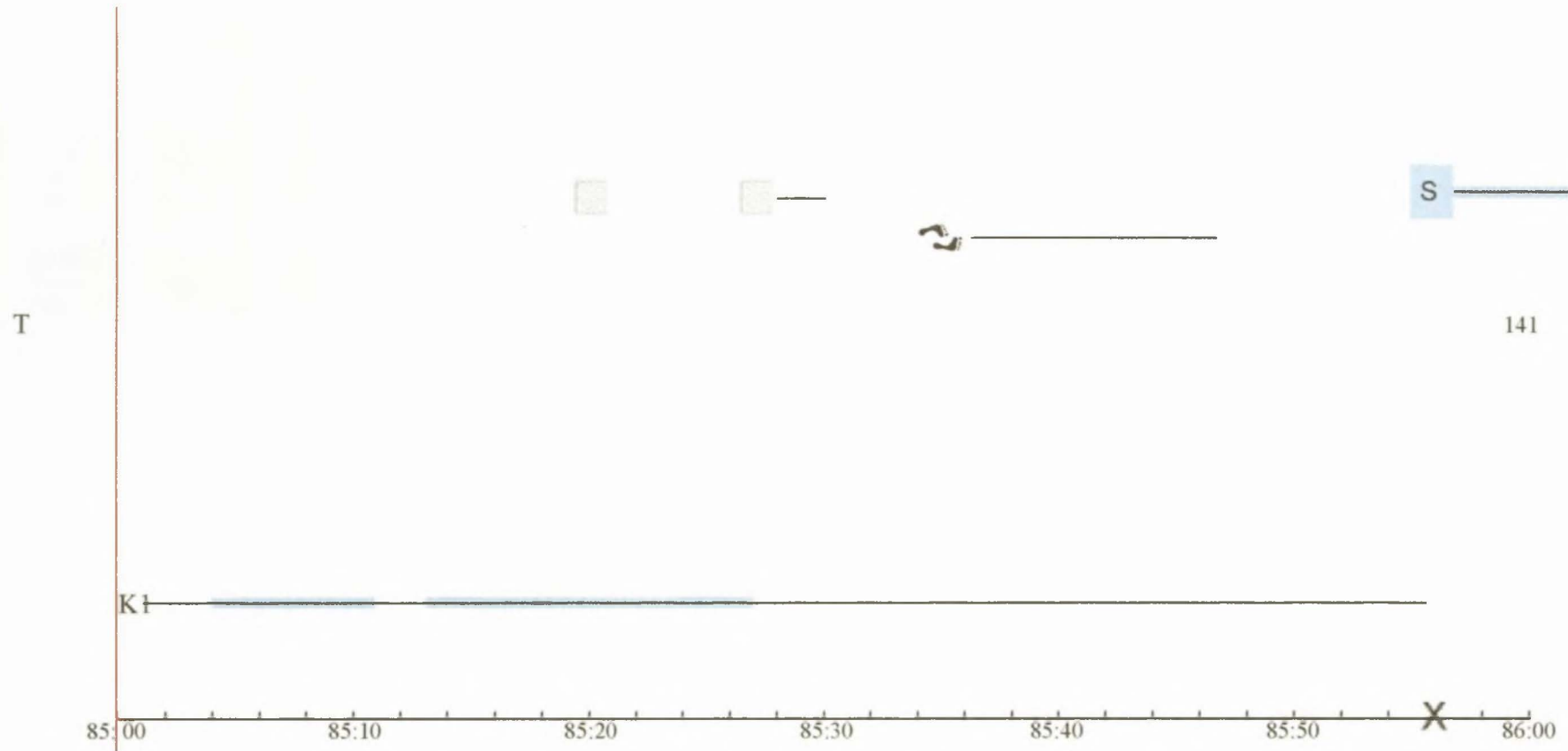
Hoofstuk 7 Minuut 85

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



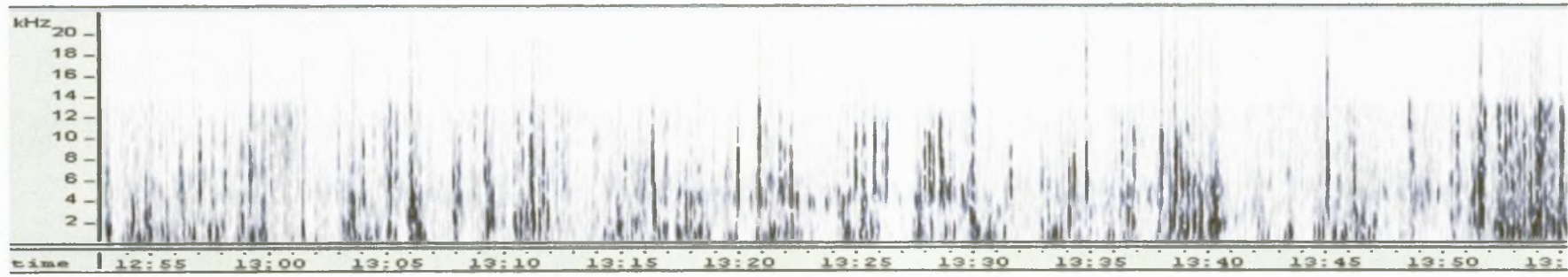
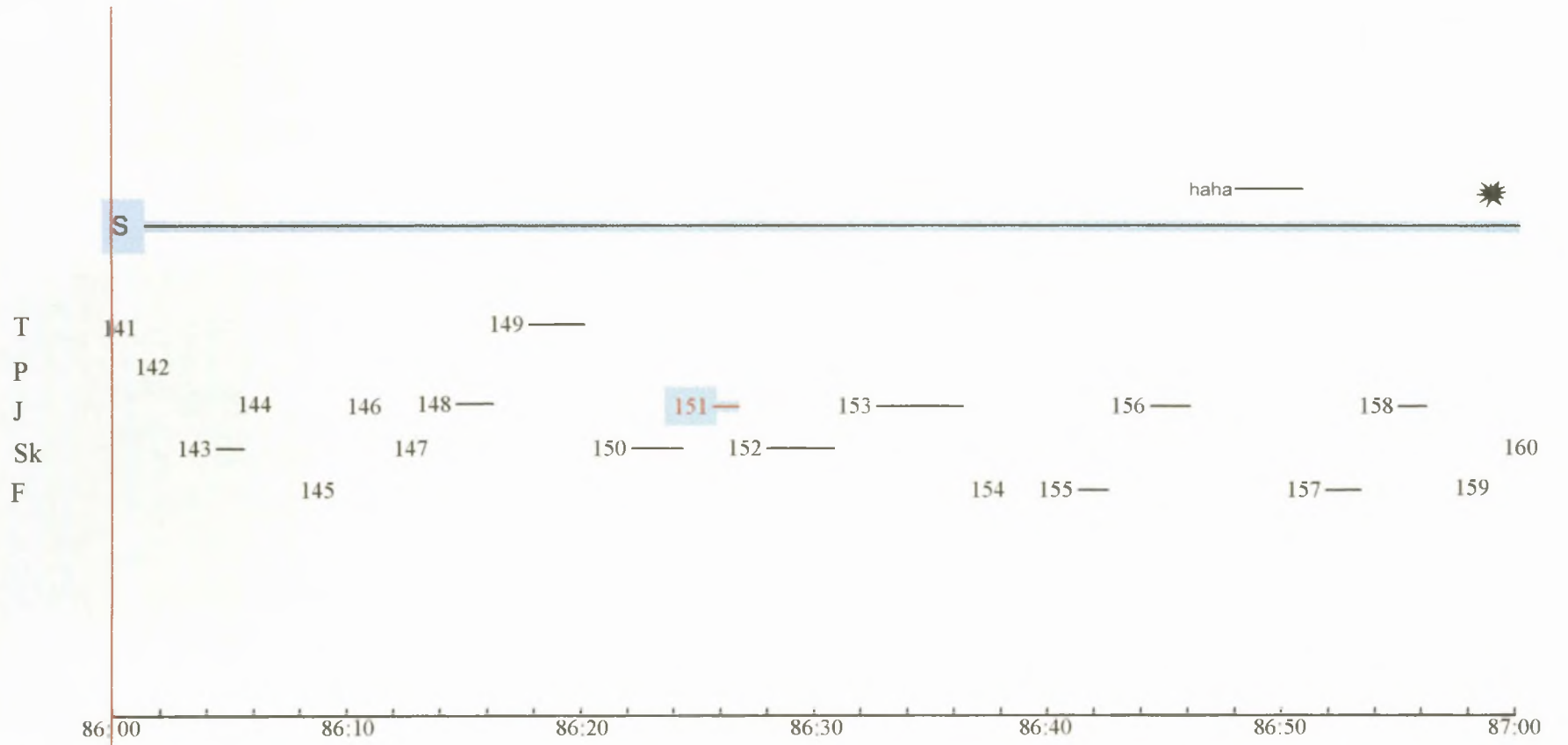
Hoofstuk 7 Minuut 86

No.	Tyd	Dialoog
141.	85:57	T: ...wat sê hy kan toor...



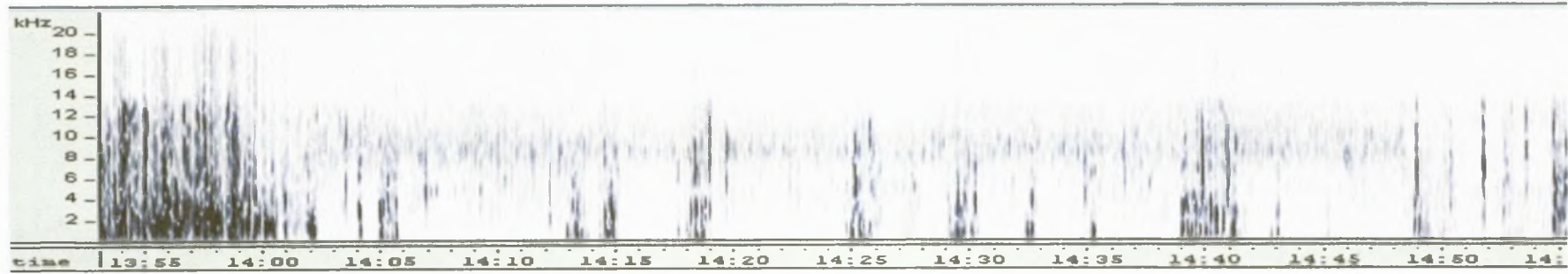
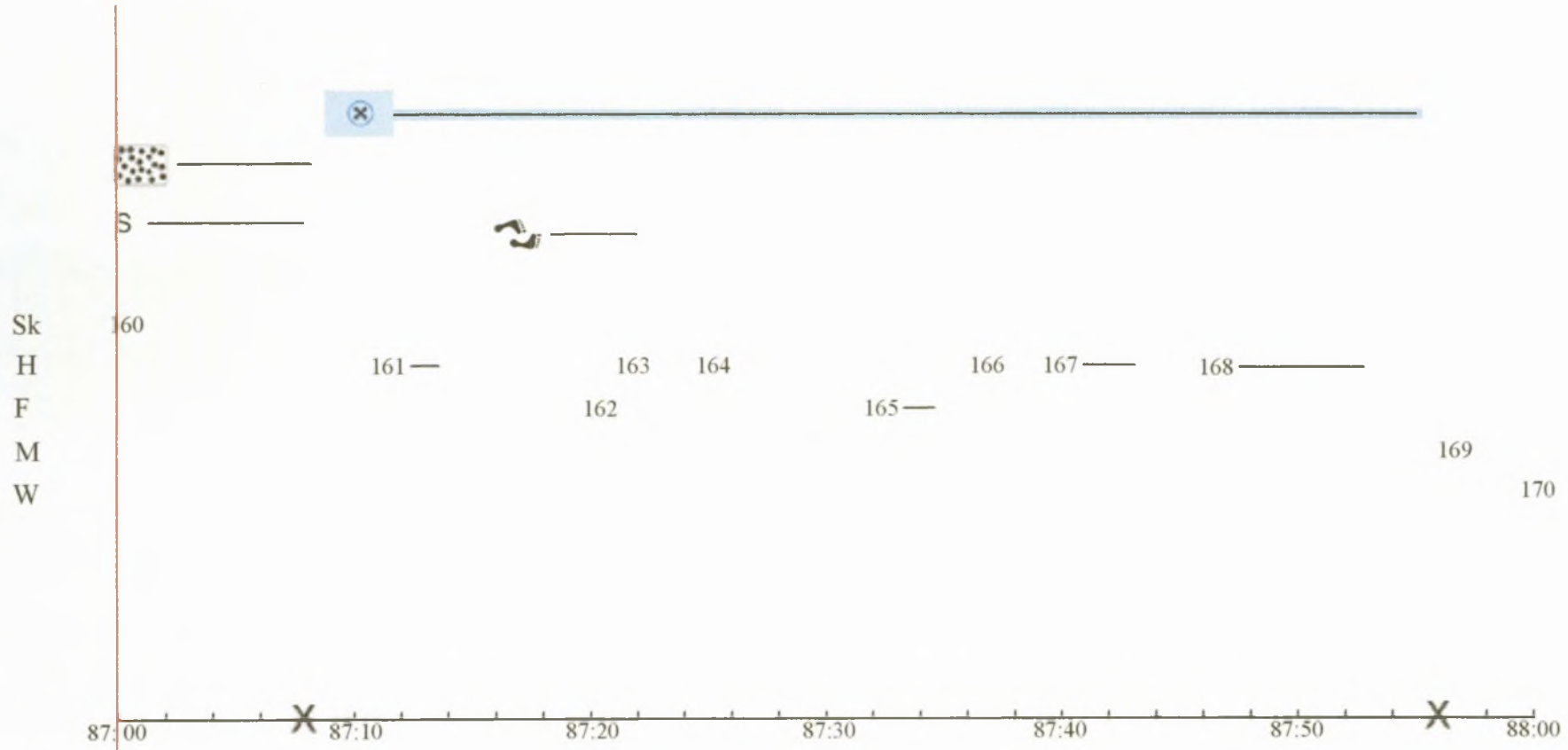
Hoofstuk 7 Minuut 87

No.	Tyd	Dialogoog
141.	86:00	T: ...glo.
142.	86:01	P: Daai mannetjie is met die maan gepla, man.
143.	86:03	SK: Hulle sê Oudokter sê sy pa het sy tong uitgesny.
144.	86:05	J: Ja, seker vir een of ander offerhande.
145.	86:08	F: Wat?
146.	86:10	J: Ek het met my eie oë gesien hoe hulle offer en al.
147.	86:12	P: Wragtig!
148.	86:13	J: Ek sal jul die altaar wys. Duiwelsgoed, man.
149.	86:16	T: Hulle sê hy offer glo net sulke dik snye brood vir die afgode.
150.	86:20	Sk: Hy maak die eienaardigste tekening van die goed wat in sy kop aangaan.
151.	86:24	J: Ja, orai op daai mure van daai ou murasie.
152.	86:26	Sk: Dis nog niks. Julle moet sien hoe mal raak hy as mens naby sy plek kom.
153.	86:31	J: Ja, in die ou dae het hulle sulke mense op brandstapels gesit. Maar deesdae is ons mos kastig beskaafd.
154.	86:36	F: Ek weet nie waar kom julle aan al hierdie nonsens nie.
155.	86:40	F: Ek's elke week op daai werf en ek sien nooit iets snaaks nie.
156.	86:43	J: Ja, ons weet hoekom sien jy nie iets nie. Jy't mos net oë vir die miesies.
157.	86:50	F: Jan Mol, as kak praat 'n siekte was, was jy lankal begrawe.
158.	86:53	J: Jy moet jou bek rek, Frans. Ek neuk vir jou.
159.	86:57	F: Jy en wie?
160.	86:59	Sk: Wa..wa..



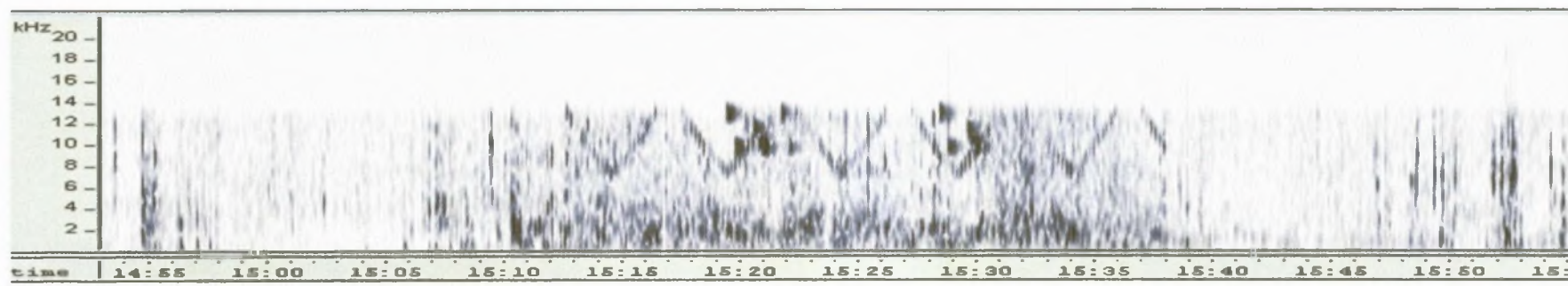
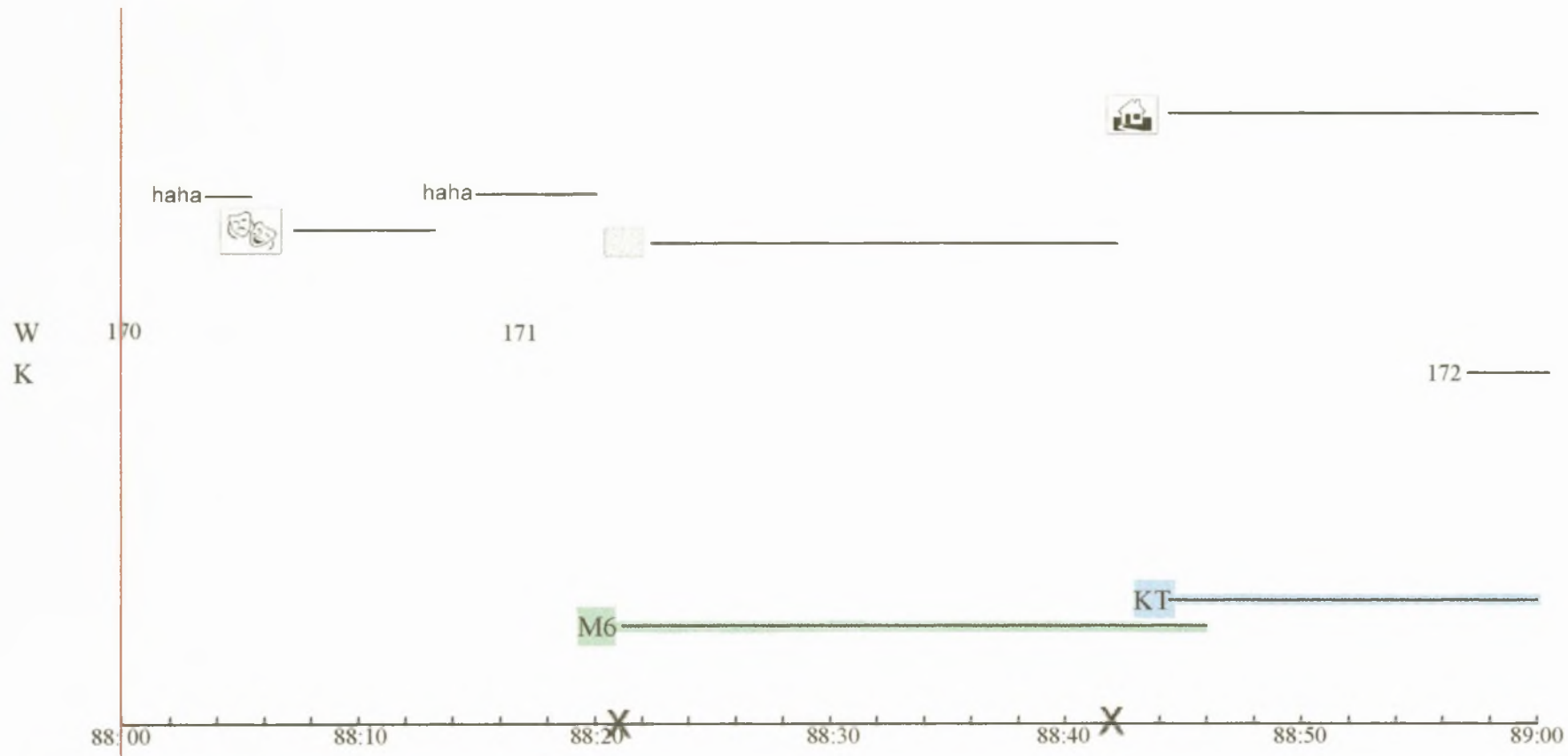
Hoofstuk 7 Minuut 88

No.	Tyd	Dialog
160.	87:00	Sk: ...wa...wa wag!
161.	87:11	H: Willem, waarnatoe gaan jy met die brood?
162.	87:19	F: Waarnatoe gaan hy met daai brood?
163.	87:20	H: Duiwel alleen weet.
164.	87:24	H: Quit man, hy't jou omtrent dik getik.
165.	87:32	F: Daar's baie stories op die dorp...oor klein Willem.
166.	87:36	H: ...nee Nollie, Nollie vertel ons, ja.
167.	87:39	H: Oor ons almal. Oor jou ook.
168.	87:46	H: Jong, ons moet maar almal vir ons self uitwerk wat is waar en...wat mie...jy weet...
169.	87:56	M: Wat sê jou ma oor al die kos vat?
170.	87:59	W: Ek sê...



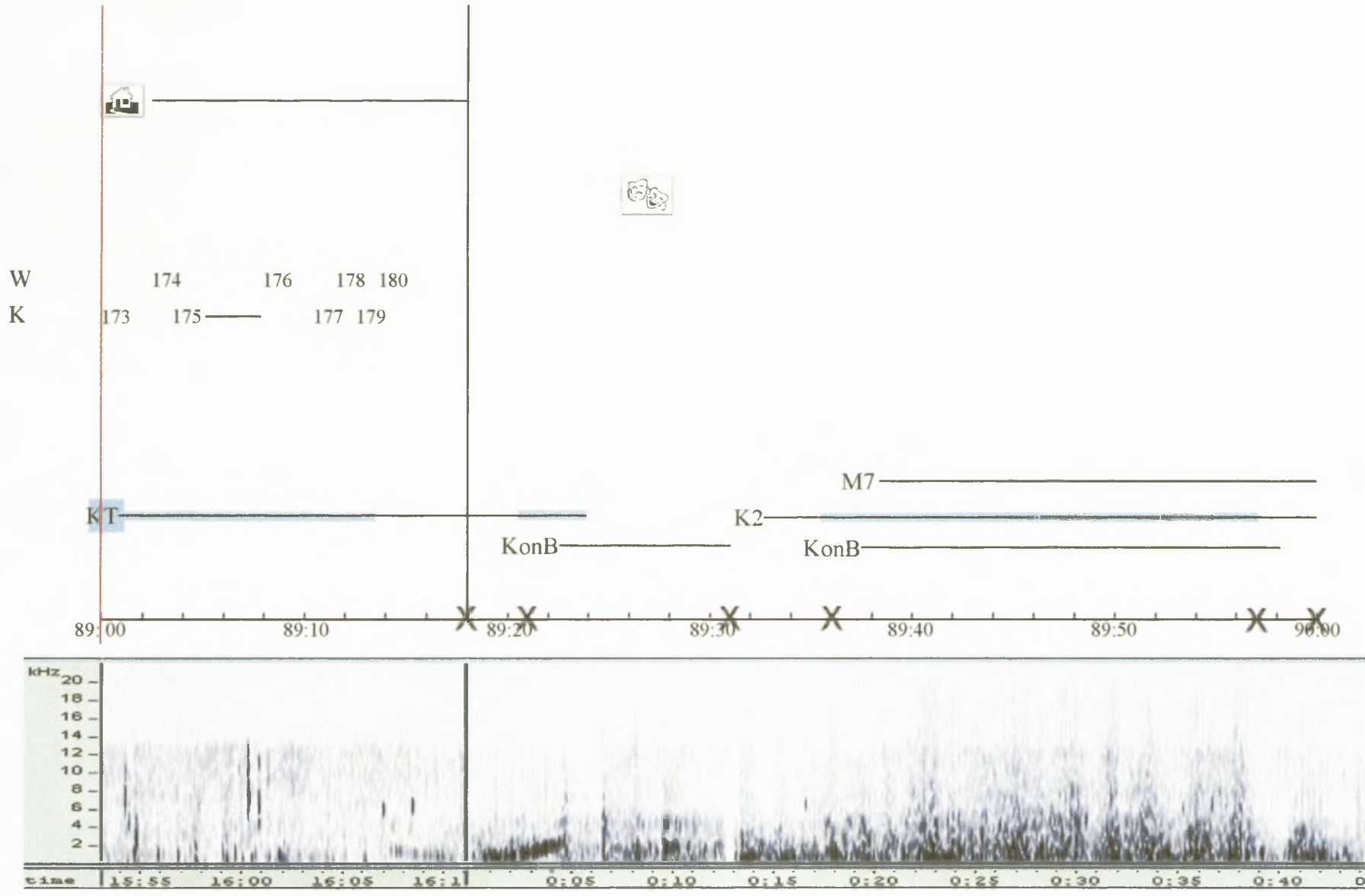
Hoofstuk 7 Minuut 89

No.	Tyd	Dialog
170.	88:00	W: ... ek voer 'n haas.
171.	88:16	W: Ons is twee hase.
172.	88:55	K: O, maar dis mooi, Willem. Dis pragtig mooi geteken. Lyk my die sirkus het jou aangesteek, né.



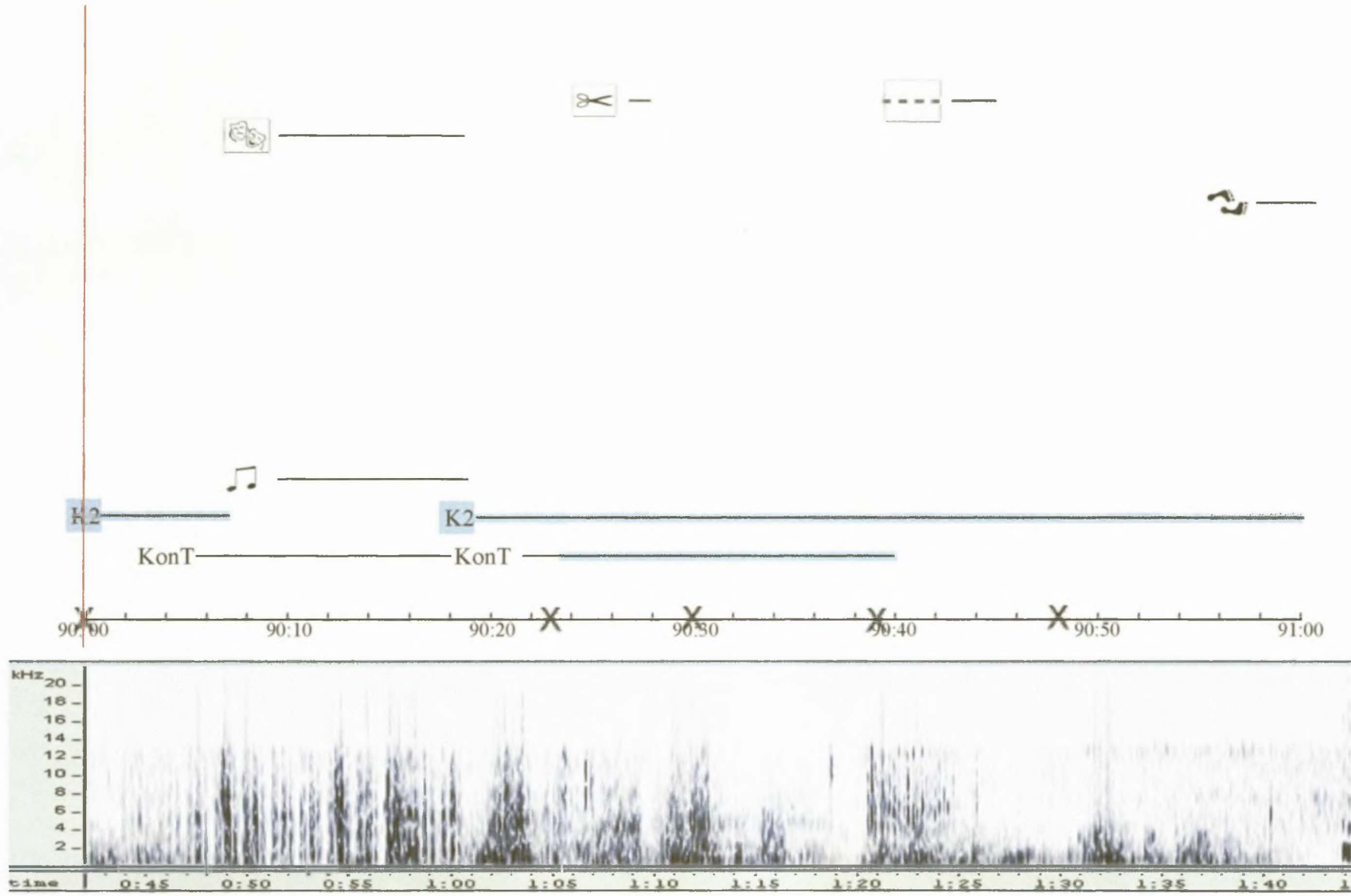
Hoofstuk 7 Minuut 90

No.	Tyd	Dialoog
173.	89:00	K: ...mmm...Ek sien dis baie mooi.
174.	89:02	W: Maak.
175.	89:03	K: Maak. Maak wat? Ja, jy't dit gemaak. Ek weet. Ek sê mos.
176.	89:08	W: Nee, ma moet dit maak.
177.	89:10	K: Moet ek dit maak?
178.	89:11	W: Ja.
179.	89:12	K: Vir jou?
180.	89:13	W: Seblief ma.



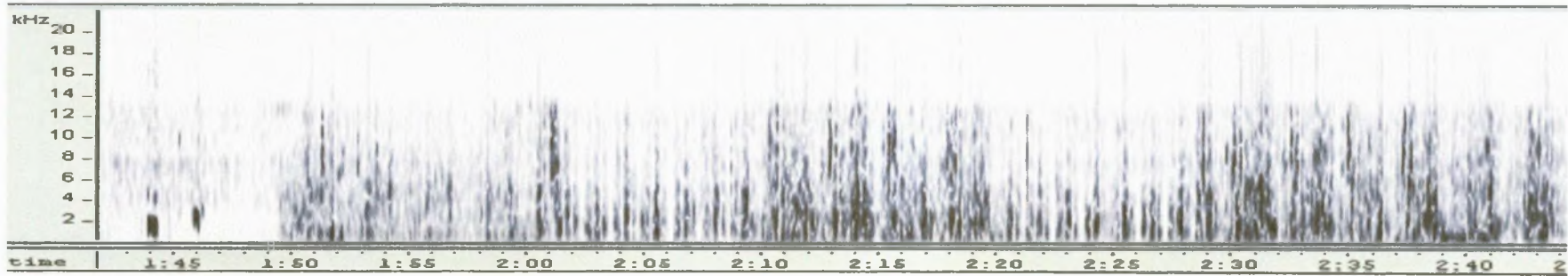
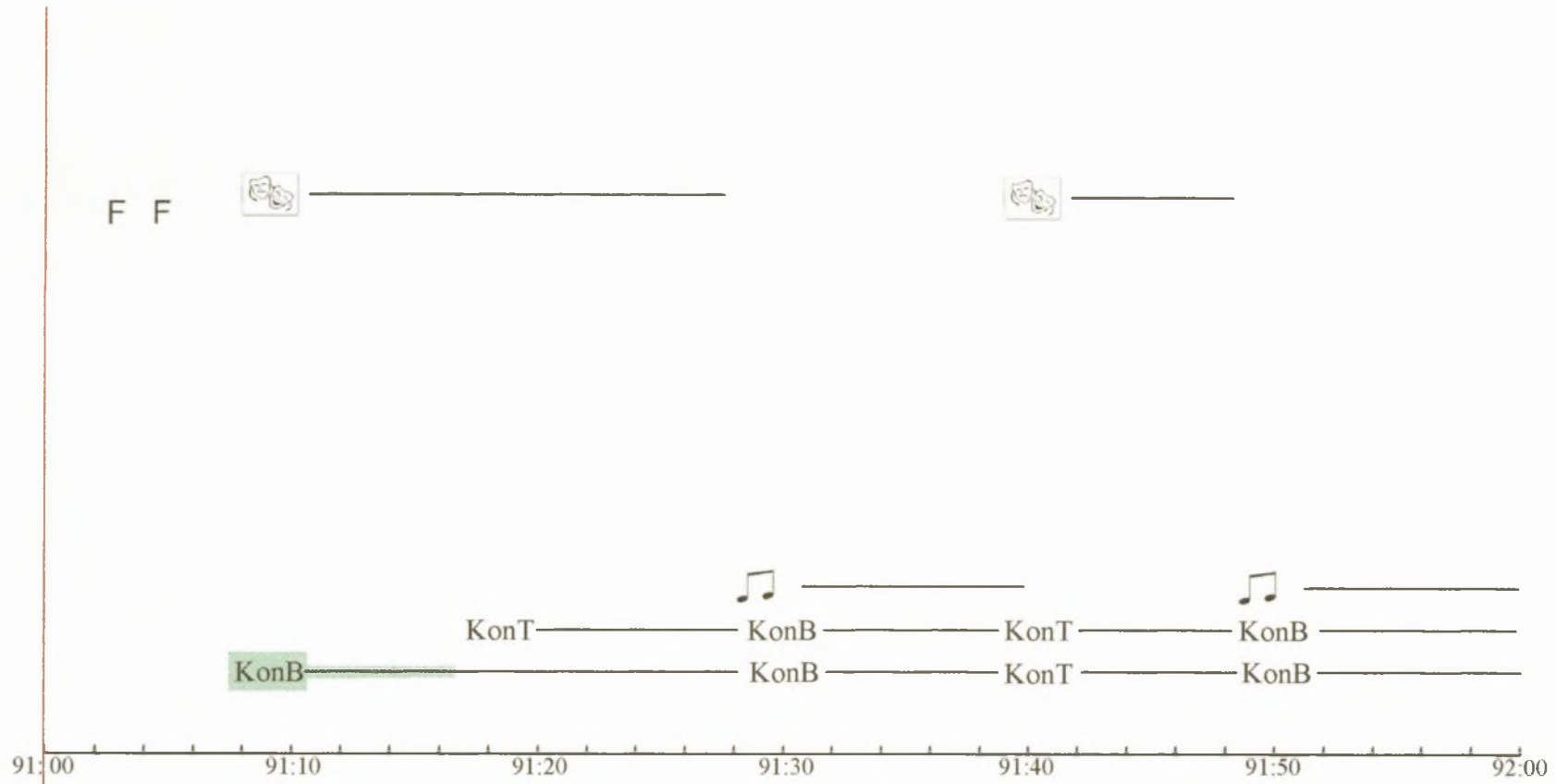
Hoofstuk 8 Minuut 91

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



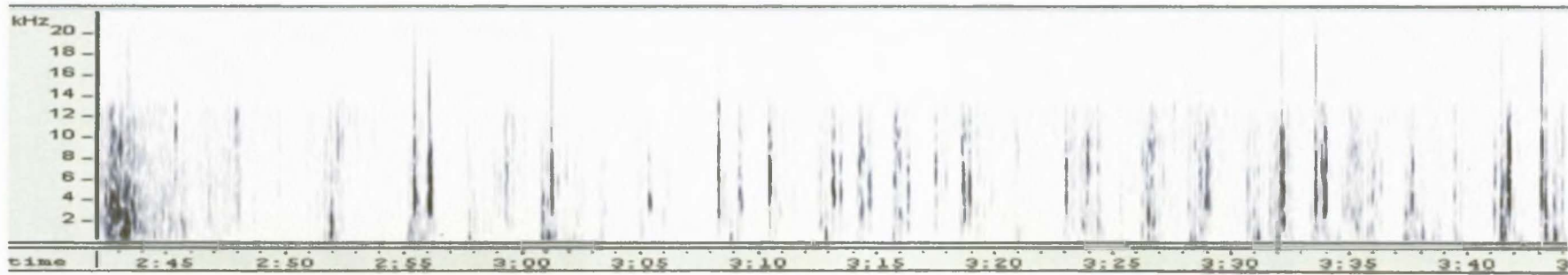
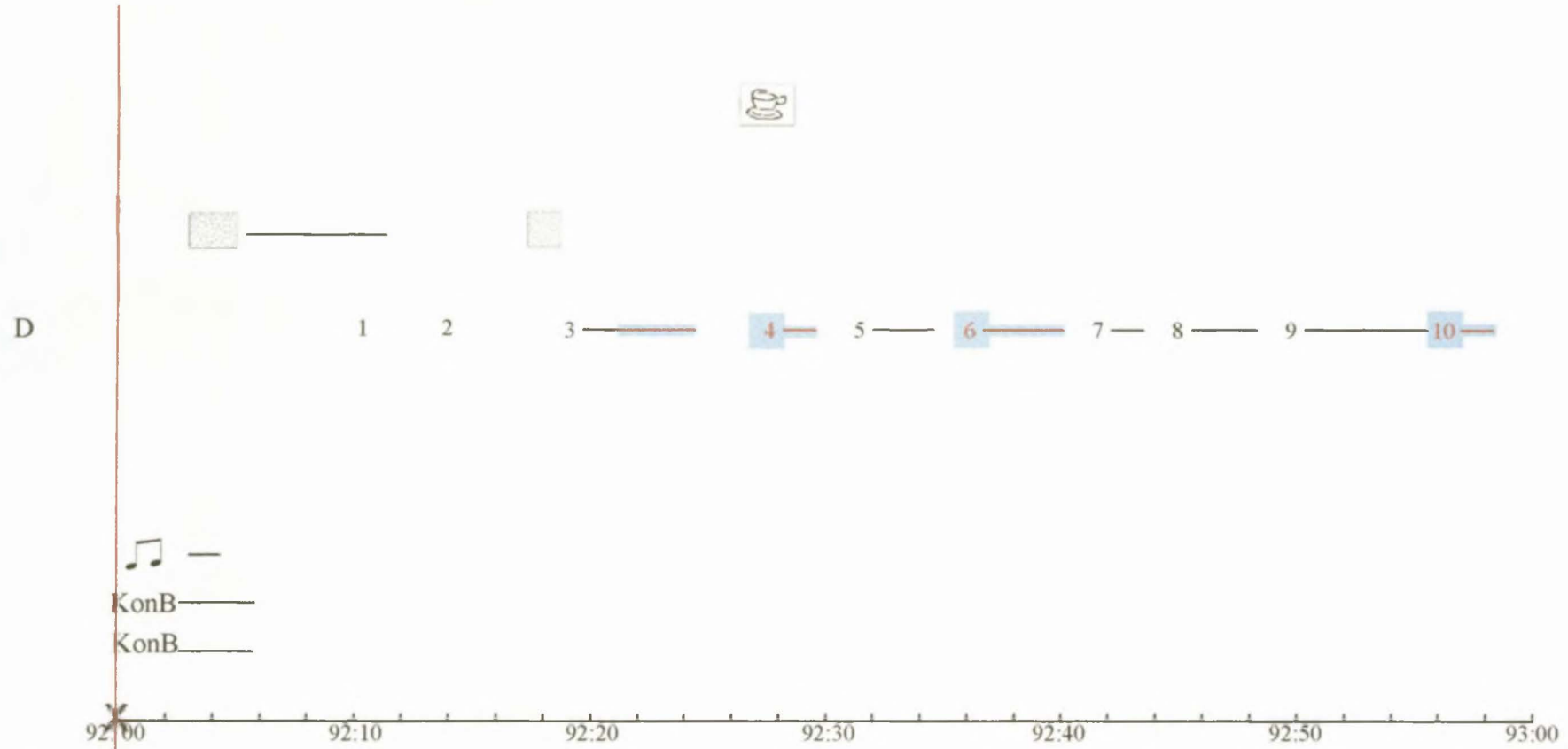
Hoofstuk 8 Minuut 92

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



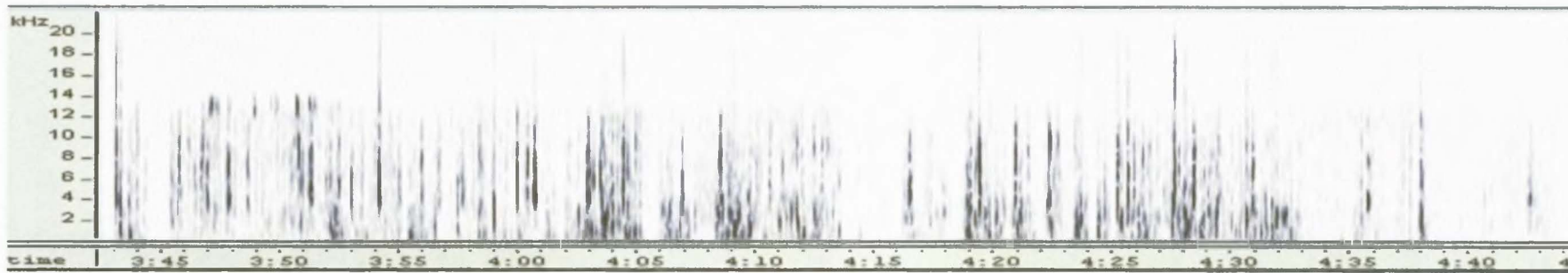
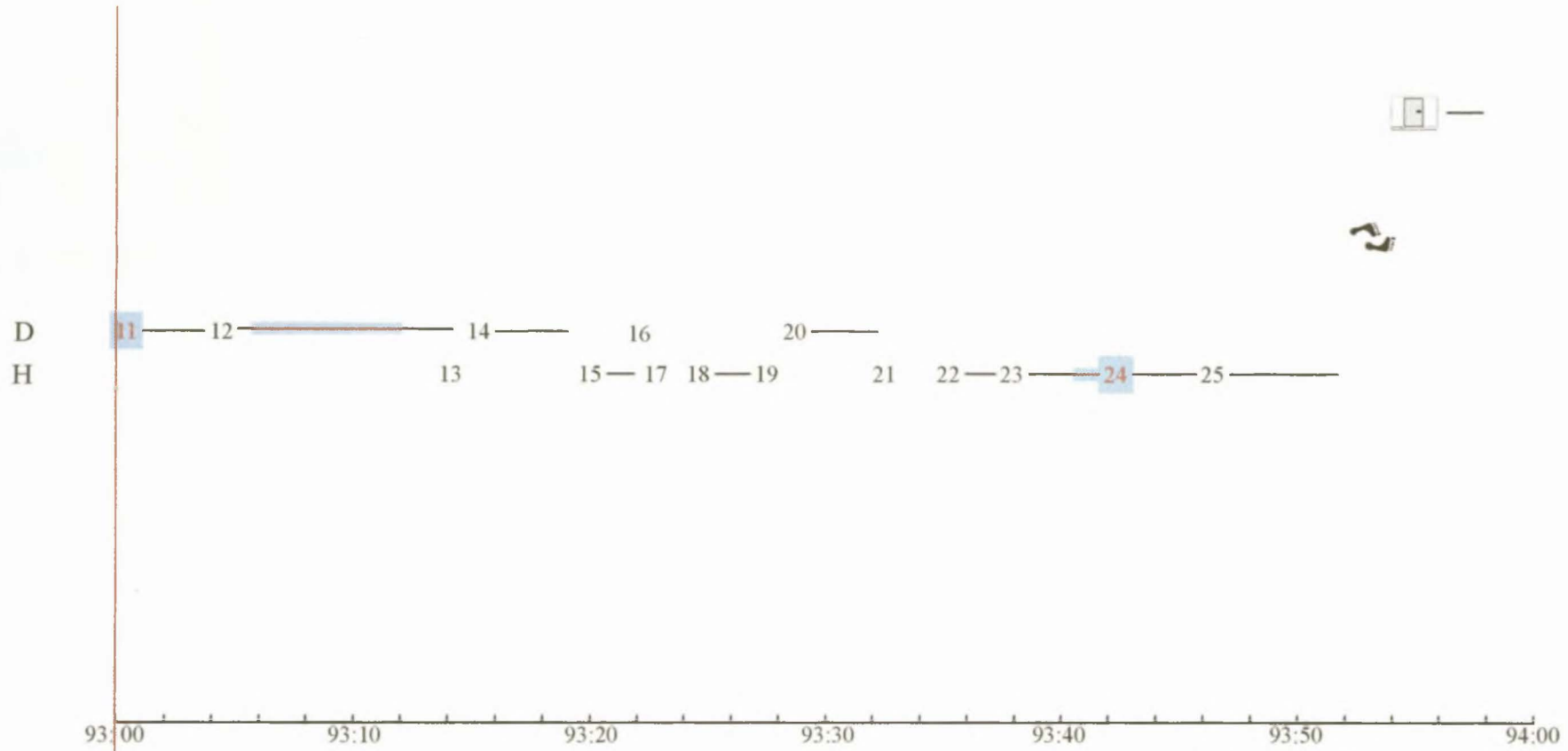
Hoofstuk 8 Minuut 93

No.	Tyd	Dialogoog
1.	92:10	D: Die Bybel...
2.	92:13	D: ...waarsku ons uitdruklik...
3.	92:18	D: ...teen die bose magte wat in allerlei mooi gedaantes na die mens toe kom.
4.	92:27	D: Nooit as Satan nie.
5.	92:31	D: Nooit as iets leliks of verwerpliks nie.
6.	92:35	D: Altyd as iets aanlokliks. Broer...
7.	92:41	D: ...ons leef in die laaste van die dae.
8.	92:45	D: Ons leef in die tyd van die Antichris.
9.	92:49	D: In 'n tyd waar die sielevyand homself só mooi vir die wêreld opgetooi het...
10.	92:55	D: ...dat mense hom nou al openlik aanbid.



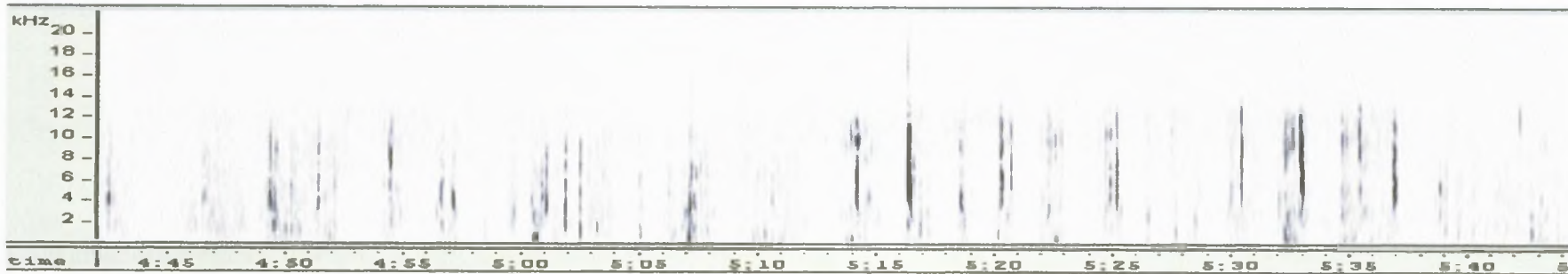
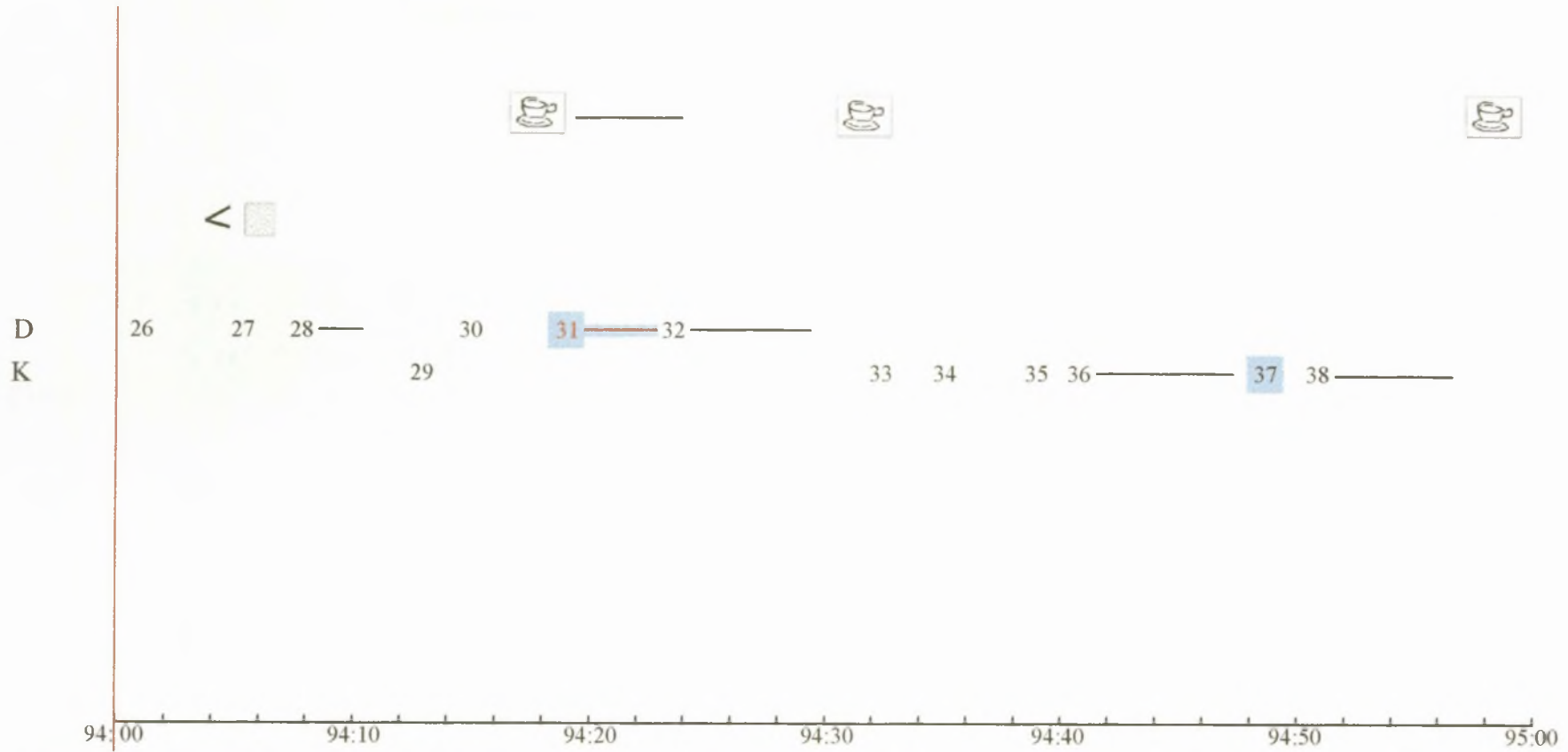
Hoofstuk 8 Minuut 94

No.	Tyd	Dialog
11.	93:00	D: Duiwelsaanbidding is aan die orde van die dag.
12.	93:04	D: Mense bring vir hom offers en krap afskuwelike tekens teen hul mure en deure en verf hul gesigte en hou nagtelike rituele om die koninkryk van Satan te verkondig.
13.	93:14	H: Nou wat het dit met ons te make?
14.	93:15	D: Alles! Alles... met julle en met jou kind wat met stomheid geslaan is.
15.	93:19	H: Jy weet, Dominee, ek word nou net mooi gatvol...
16.	93:21	D: Dit is my plig as...
17.	93:22	H: Nee nee, wou wou wou...
18.	93:24	H: Nee, jy't nou klaar gepraat. Nou's dit ek wat praat.
19.	93:27	H: Ek is al twee jaar in jou gemeente.
20.	93:28	D: Wel, mens sal dit nou nie sê, né, as met nou die kere tel wat julle die eredienste bygewoon het.
21.	93:32	H: Goed, goed....
22.	93:34	H: Ek sal jou sê hoekom kom ek nie kerk toe nie, Dominee.
23.	93:37	H: Al wat ek jou sien in al die twee jaar is wanneer jy kom verdoem – soos vandag weer.
24.	93:42	H: Of jy kom kollekteer soos nou-nou as jy seker klaar is met jou verdoemery
25.	93:46	H: As die kerk net daar is vir kollekte en vir uitskel, dan kom ek lekker sonder die kerk klaar, dankie, Dominee. Ek het werk om te doen.



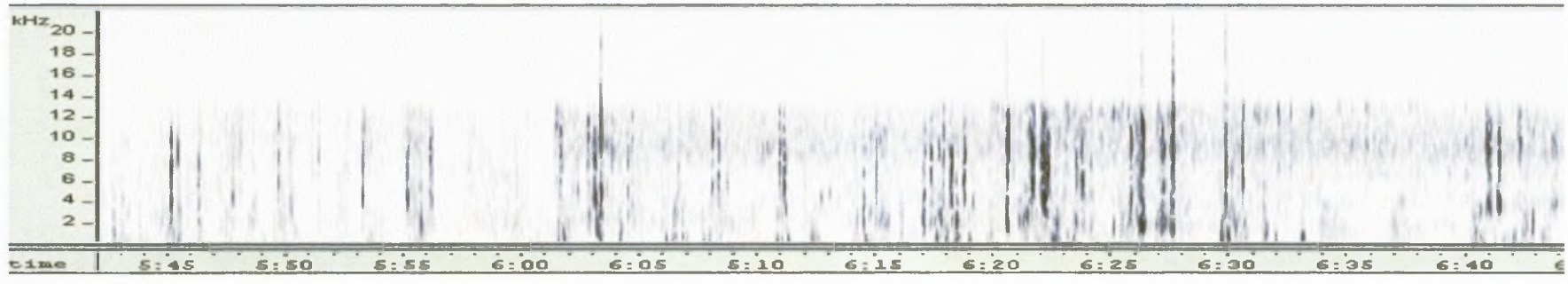
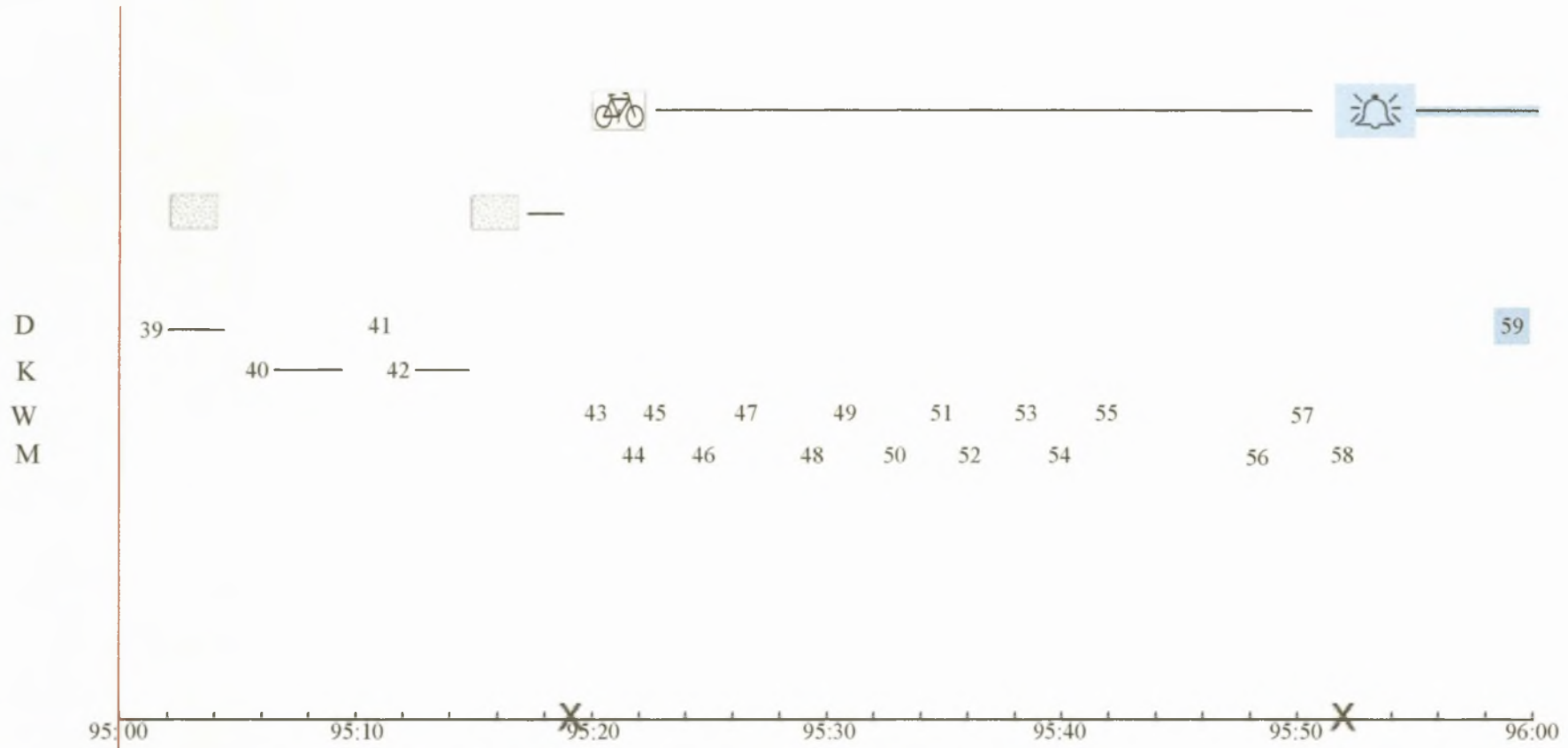
Hoofstuk 8 Minuut 95

No.	Tyd	Dialog
26.	94:00	D: Suster.
27.	94:05	D: Suster –
28.	94:07	D: Dit is veel erger as wat ek gedink het.
29.	94:12	K: Wat is erger, Dominee?
30.	94:14	D: Die hele situasie.
31.	94:18	D: Hierdie hele huis is vol van ...ek weet nie wat nie vol van...
32.	94:23	D: ...haat, vol nydigheid, vol van opgekropte woede.
33.	94:32	K: Hier bly mense in hierdie huis, Dominee.
34.	94:34	K: Ons is miskien arm, ja, en ons het foute.
35.	94:38	K: Maar ons is mense, wat partykeer allenig voel.
36.	94:40	K: Partykeer is ons hartseer. Of bly. Of bang oor baie goed.
37.	94:48	K: Maar jy weet niks van ons nie, Dominee.
38.	94:50	K: Jy hoor wat ander mense sê, maar jy weet van ons vier net mooi niks.



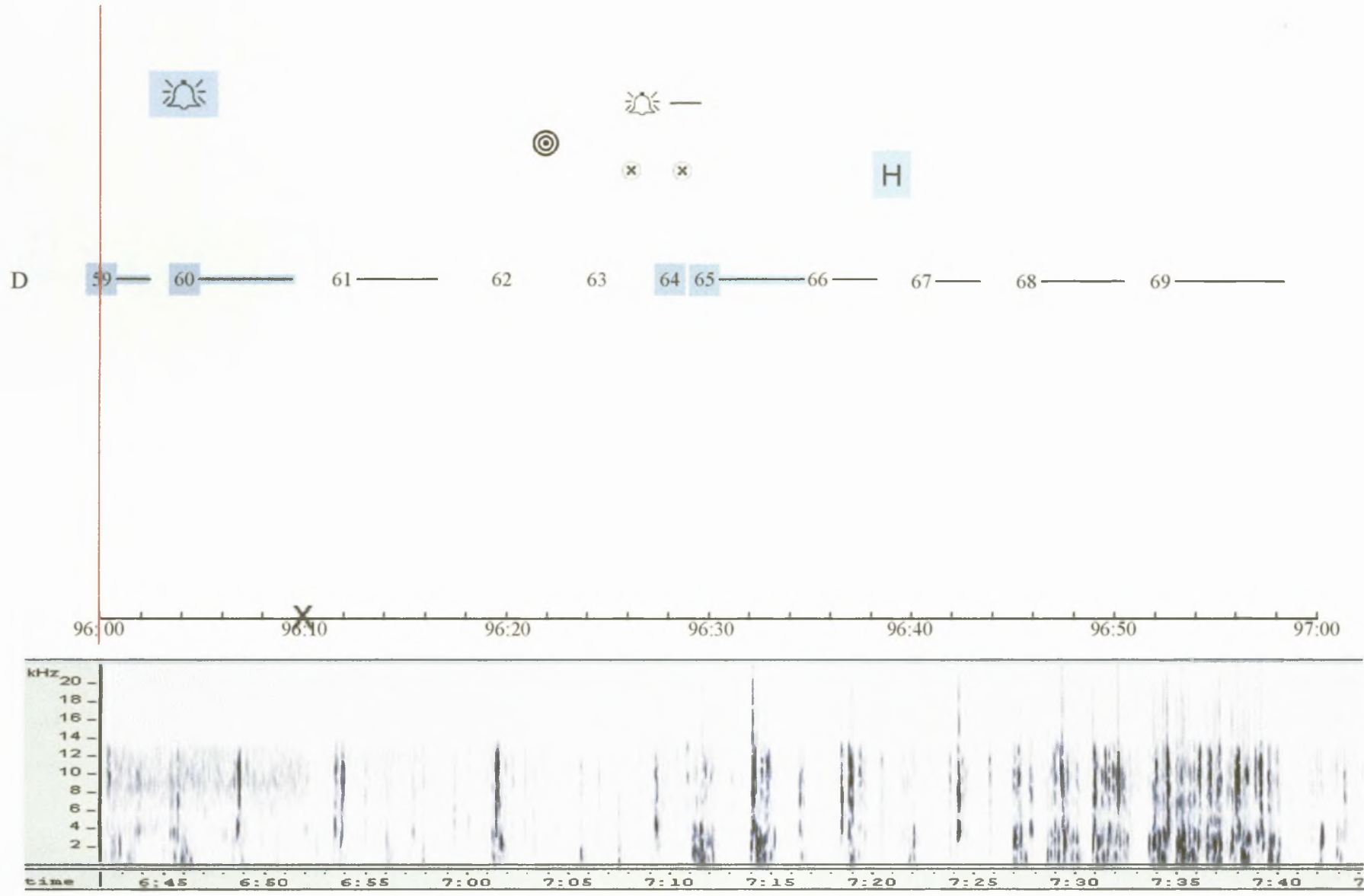
Hoofstuk 8 Minuut 96

No.	Tyd	Dialogoog
39.	95:00	D: Al wat ek kan doen, is om vir jul te bid.
40.	95:05	K: Ek sal bly wees. Bid vir my veral.
41.	95:10	D: Ek sal.
42.	95:11	K: Ek sal vir jou ook bid. Maar eers as jy van die werf af is.
43.	95:19	W: Is dit sonde?
44.	95:21	M: Sonde?
45.	95:22	W: Ja.
46.	95:24	M: Om op mure te teken.
47.	95:26	W: ... en op mens se gesig.
48.	95:29	M: Wie sê so?
49.	95:30	W: Die Dominee.
50.	95:32	M: O, die dominee was by julle?
51.	95:34	W: Ja.
52.	95:35	M: En hy weet van ons tekeninge in die skuur.
53.	95:38	W: ...mm...
54.	95:39	M: En hy sê dis sonde...
55.	95:41	M: ...om op mens se gesig te teken.
56.	95:48	M: Kan ek Sondag jou fiets leen?
57.	95:50	W: Ja. Hoekom?
58.	95:51	M: ..mm...
59.	95:58	D: Omdat ons in sonde...



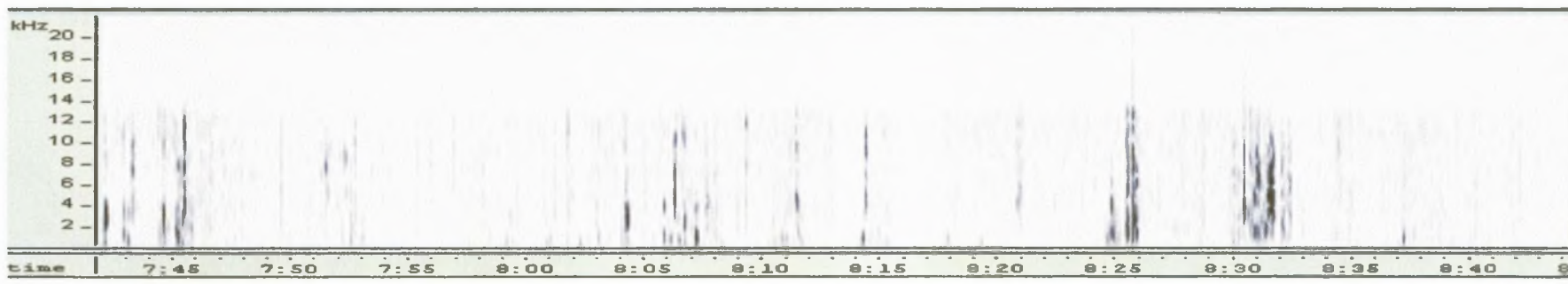
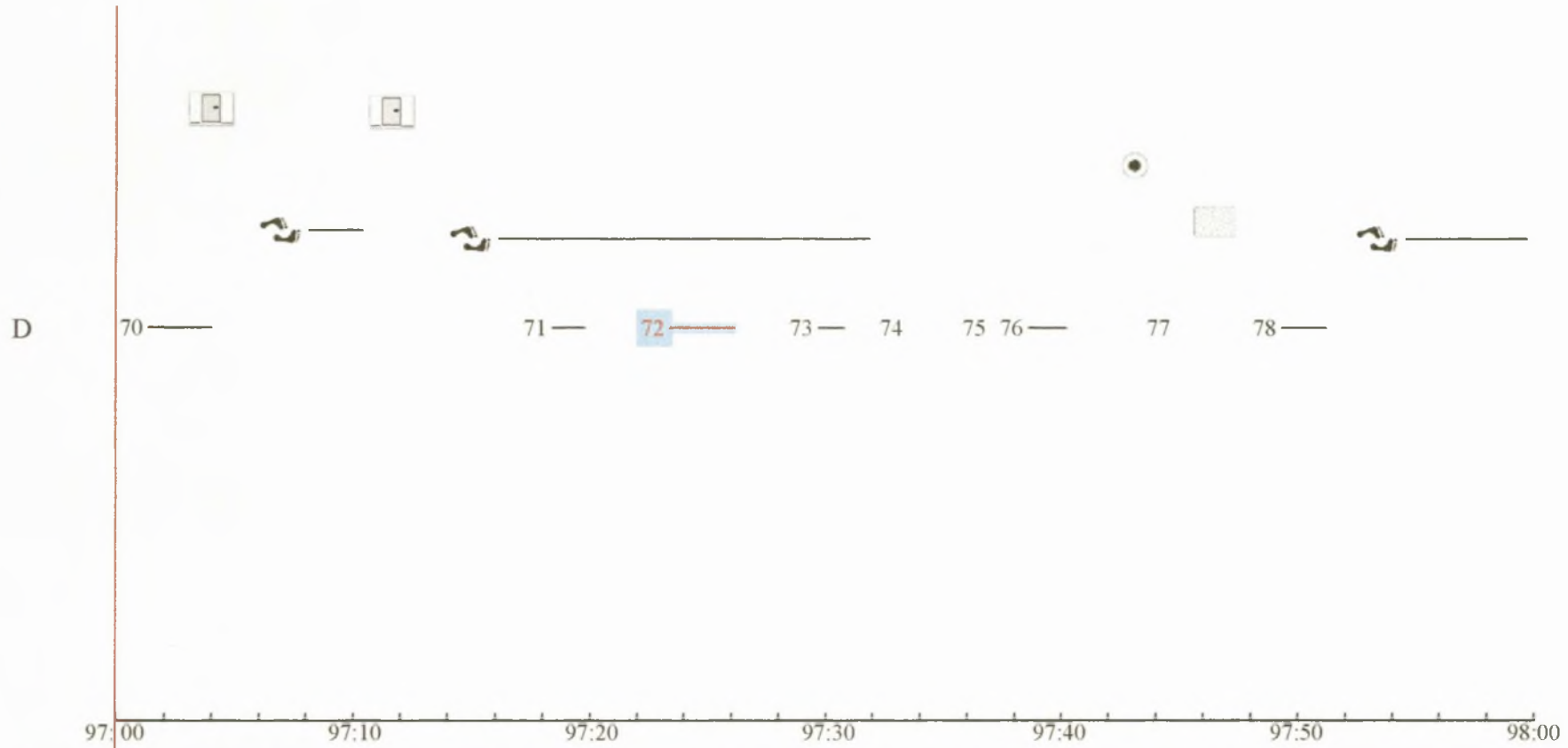
Hoofstuk 8 Minuut 97

No.	Tyd	Dialog
59.	96:00	D: ...ontvange en gebore is, is ons soms horende doof...
60.	96:03	D: ...en siende blind.
61.	96:11	D: Ons luister, maar ons hoor nie.
62.	96:19	D: Ons kyk...
63.	96:24	D: ...maar...
64.	96:27	D: ...ons sien nie.
65.	96:29	D: Maar, liewe gemeente, ek sê vandag vir u...
66.	96:35	D: God is 'n toornige god.
67.	96:40	D: Hy laat nie met hom spot nie.
68.	96:45	D: Die van ons wat hardkoppig Sy genade en Sy belofte van verlossing verwerp,...
69.	96:51	D: vir die van ons bly daar maar nog net die vuur en die swael van sy toorn oor.



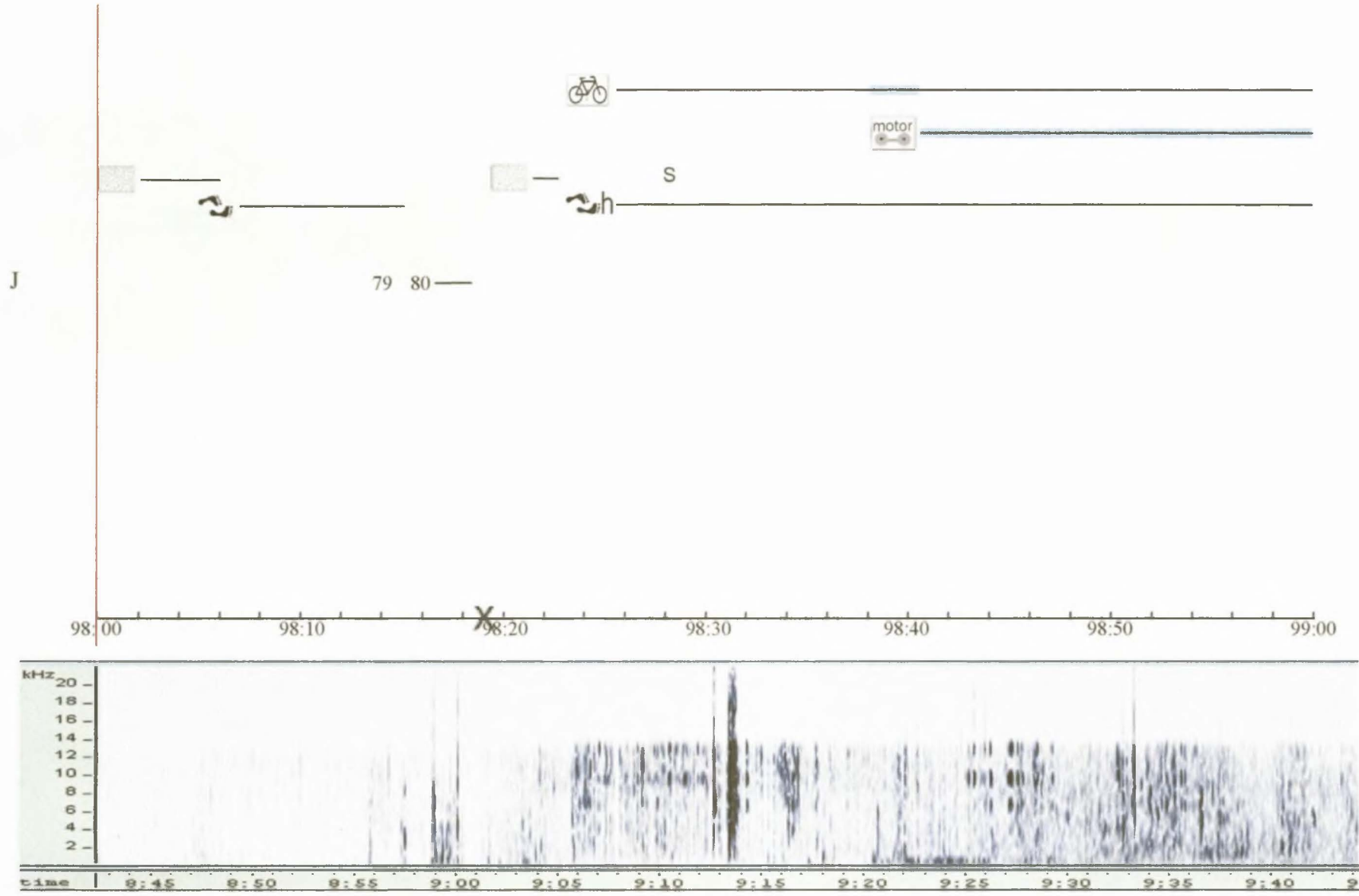
Hoofstuk 8 Minuut 98

No.	Tyd	Dialogoog
70.	97:00	D: Vir die van ons...wat kyk maar nie sien nie...
71.	97:17	D: Vir die van ons...
72.	97:22	D: Vir die van ons wat kyk, maar nie sien nie...
73.	97:28	D: Vir die van ons wat sy...
74.	97:32	D: ...verlossende genade nie...
75.	97:35	D: ...wil...
76.	97:37	D: Broer...asseblief.
77.	97:43	D: Broer Bothma!
78.	97:48	D: Verwyder asseblief die grapjas uit die kerk uit.



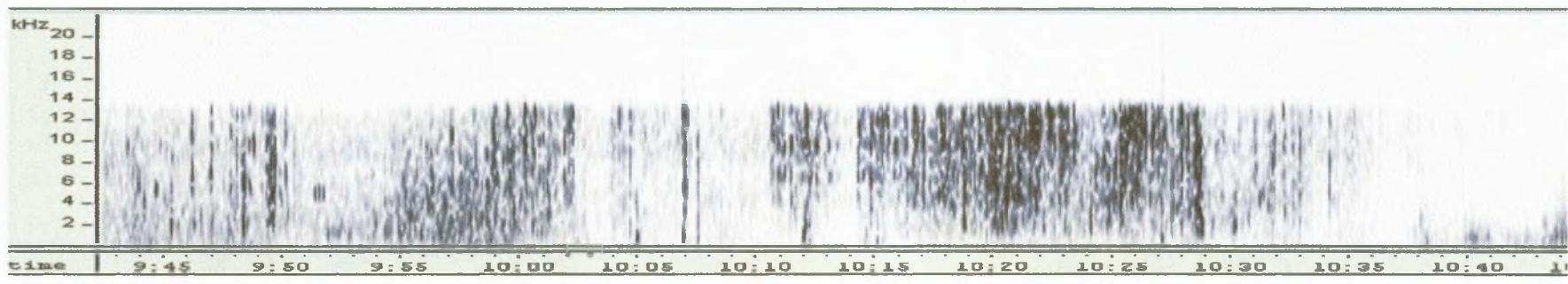
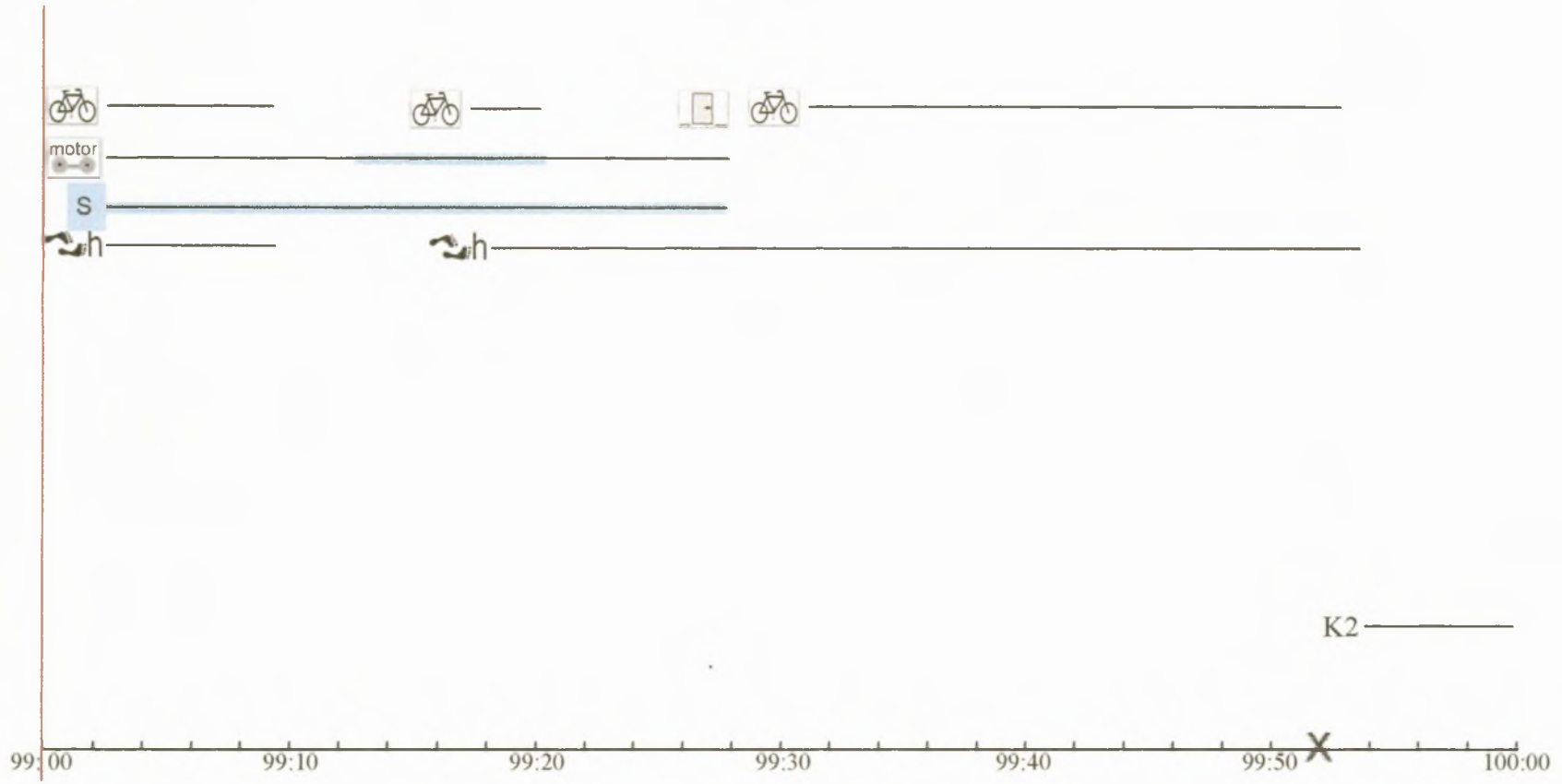
Hoofstuk 8 Minuut 99

No.	Tyd	Dialog
79.	98:13	J: Dominee.
80.	98:15	J: Dis hy! Dis die ou wat daai McDonald ou so teken.



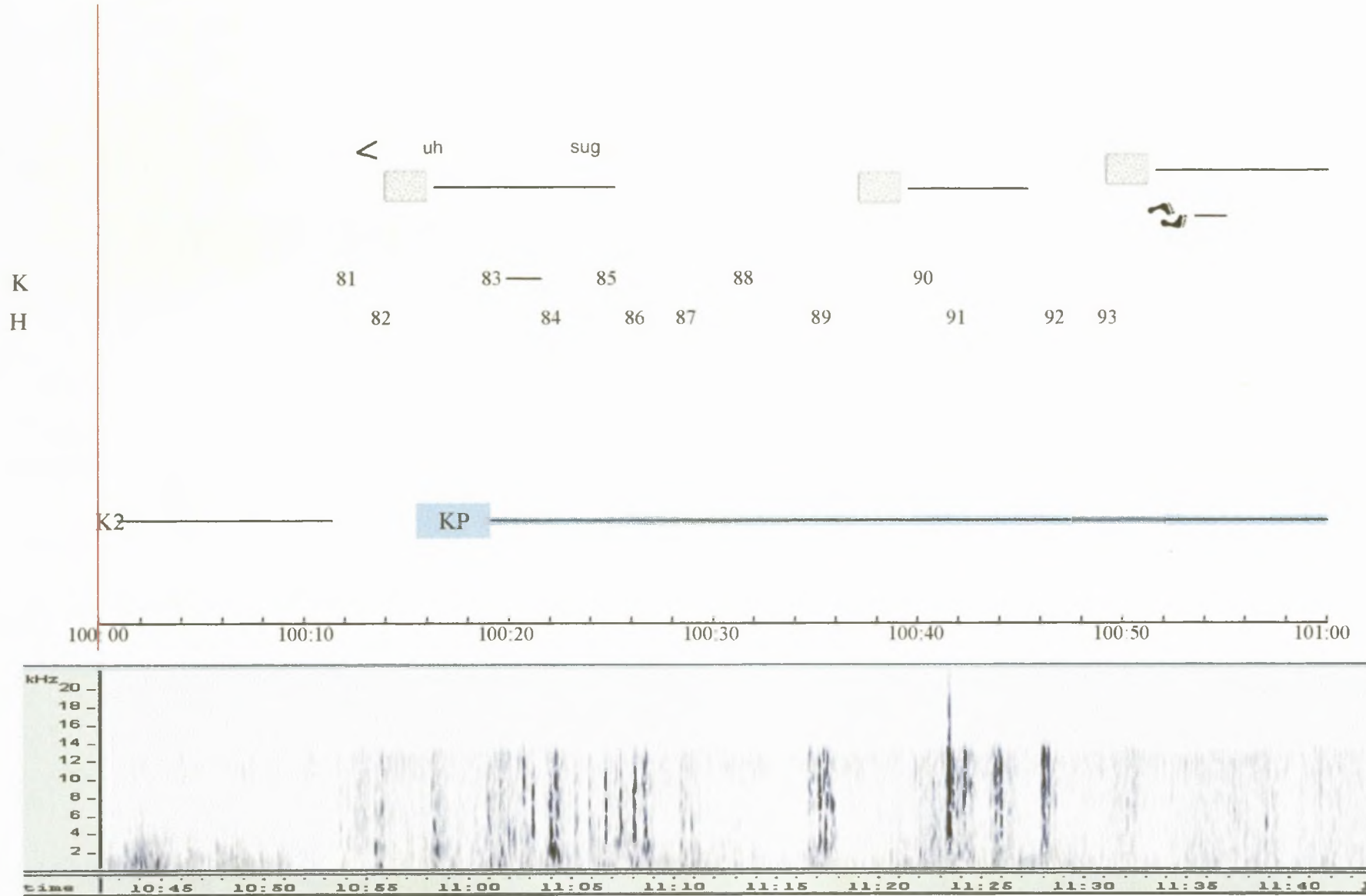
Hoofstuk 8 Minuut 100

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



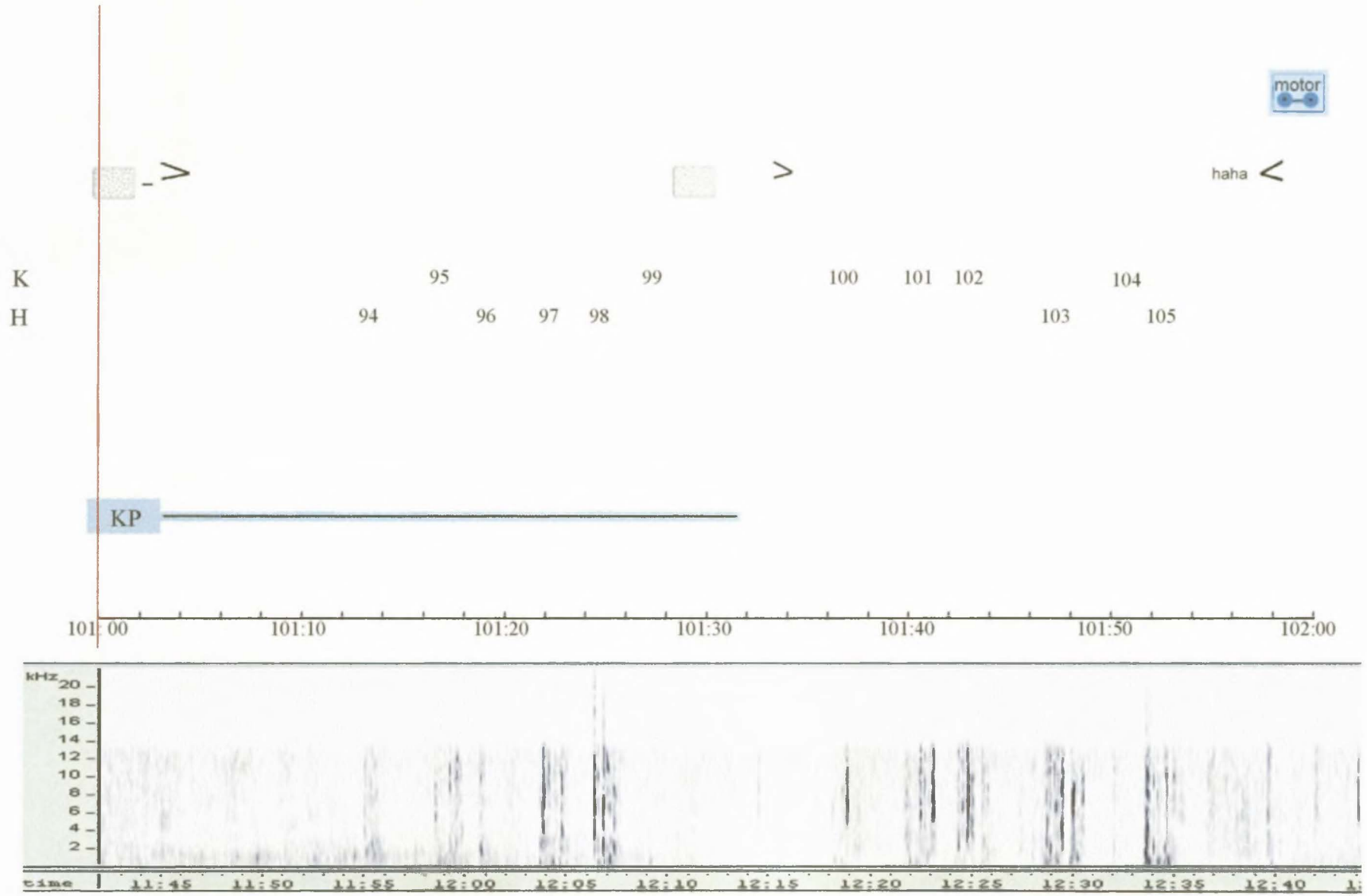
Hoofstuk 8 Minuut 101

No.	Tyd	Dialog
81.	100:11	K: Slaap jy?
82.	100:13	H: Hu-uh.
83.	100:18	K: Jy't nie dalk vir Boetie gewaar nie? Ek kry hom nêrens.
84.	100:21	H: Hy's seker die veld in.
85.	100:24	K: Daai kind is nooit meer by die huis nie.
86.	100:25	H: Los hom. Hy's gelukkig.
87.	100:28	H: Lê liever bietjie hier by my.
88.	100:31	K: En dan?
89.	100:34	H: Dan hou ek jou so bietjie vas.
90.	100:40	K: Ek moet gaan brood knie.
91.	100:41	H: Dis Sondag, Katrina. Kom tot rus.
92.	100:46	H: Net vyf minute.
93.	100:49	H: Kom.



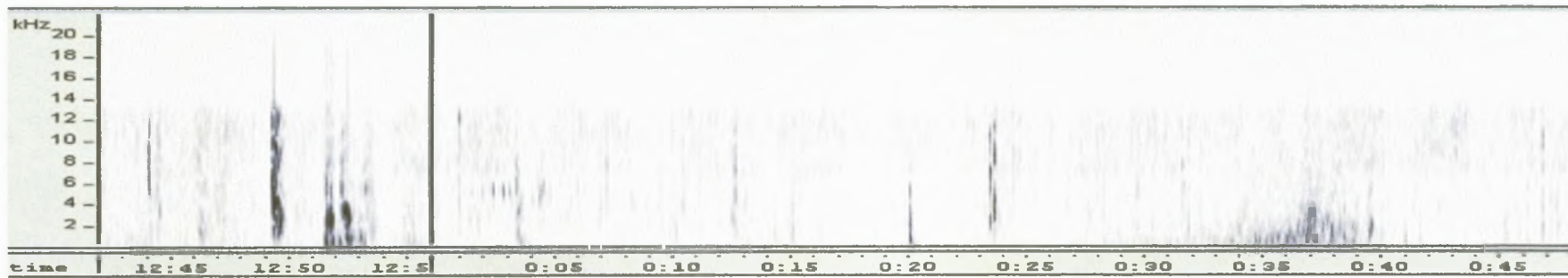
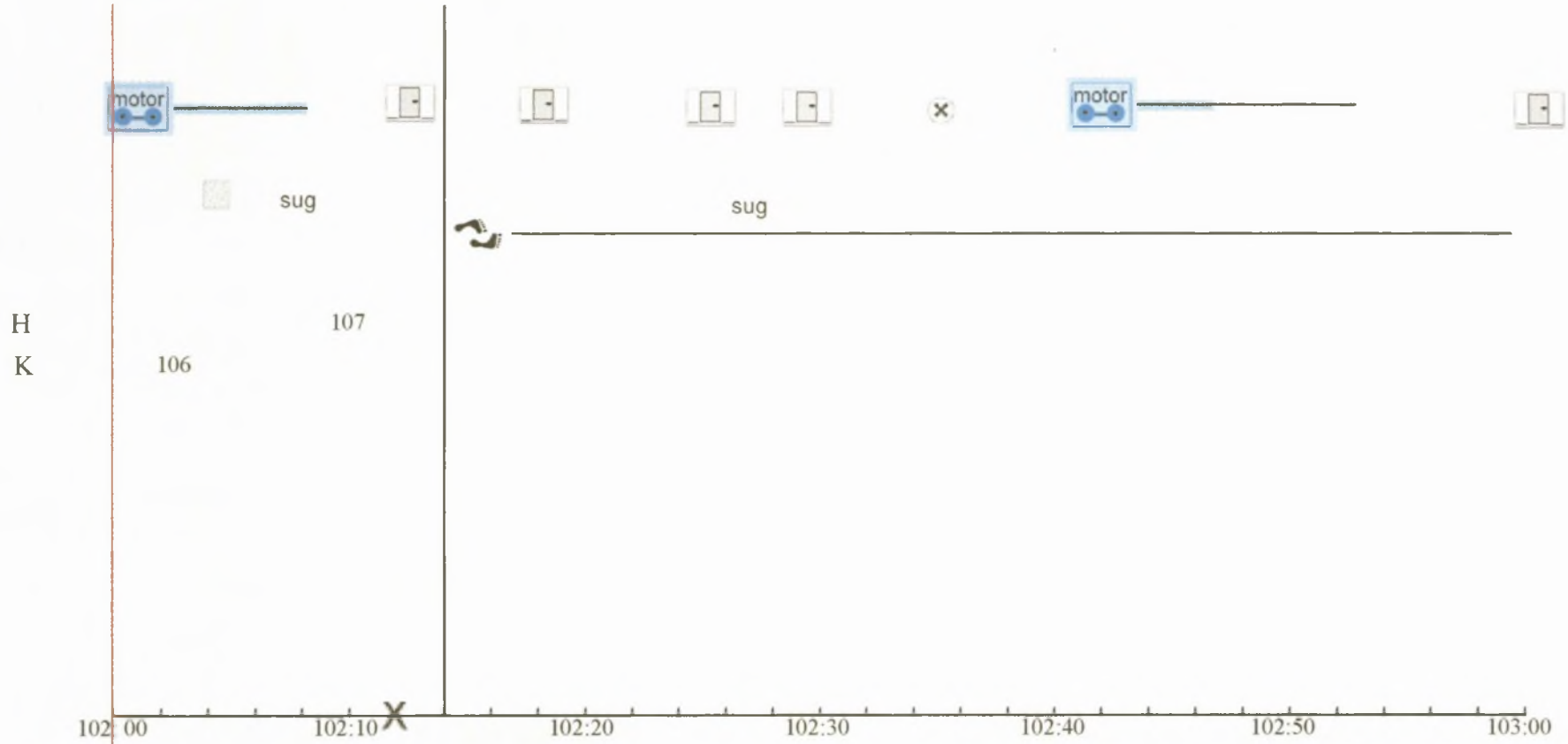
Hoofstuk 8 Minuut 102

No.	Tyd	Dialog
94.	101:13	H: So ja.
95.	101:16	K: Sy speel elke dag beter.
96.	101:18	H: Ja.
97.	101:21	H: Jy gee seker nie om as ek jou so...
98.	101:24	H: ...skelmpies op jou wang soen nie?
99.	101:27	K: Hu-uh.
100.	101:36	K: Die moeilikheid is...
101.	101:39	K: ...nes ek dink dis 'n wals...
102.	101:42	K: ...dan begin jy skielik te tango.
103.	101:46	H: Wel, as ek wals, as ons wals.
104.	101:50	K: Dan wat?
105.	101:51	H: Dan is jy dikmond omdat dit nie volmaan is nie.



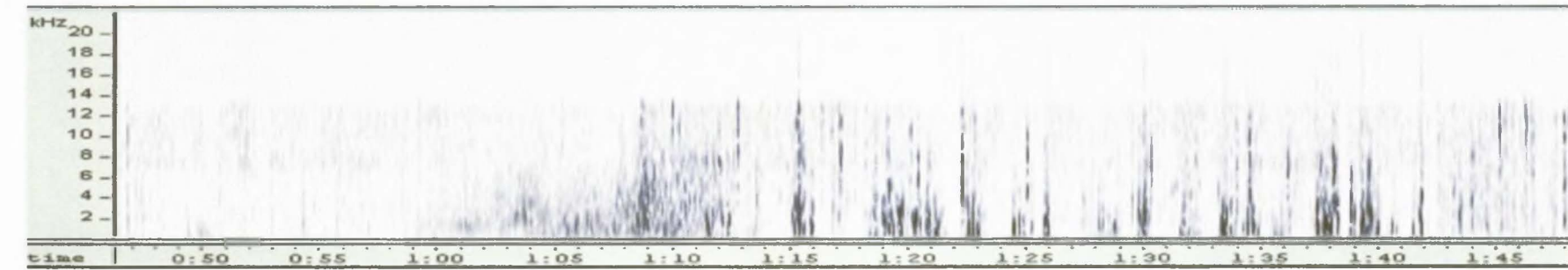
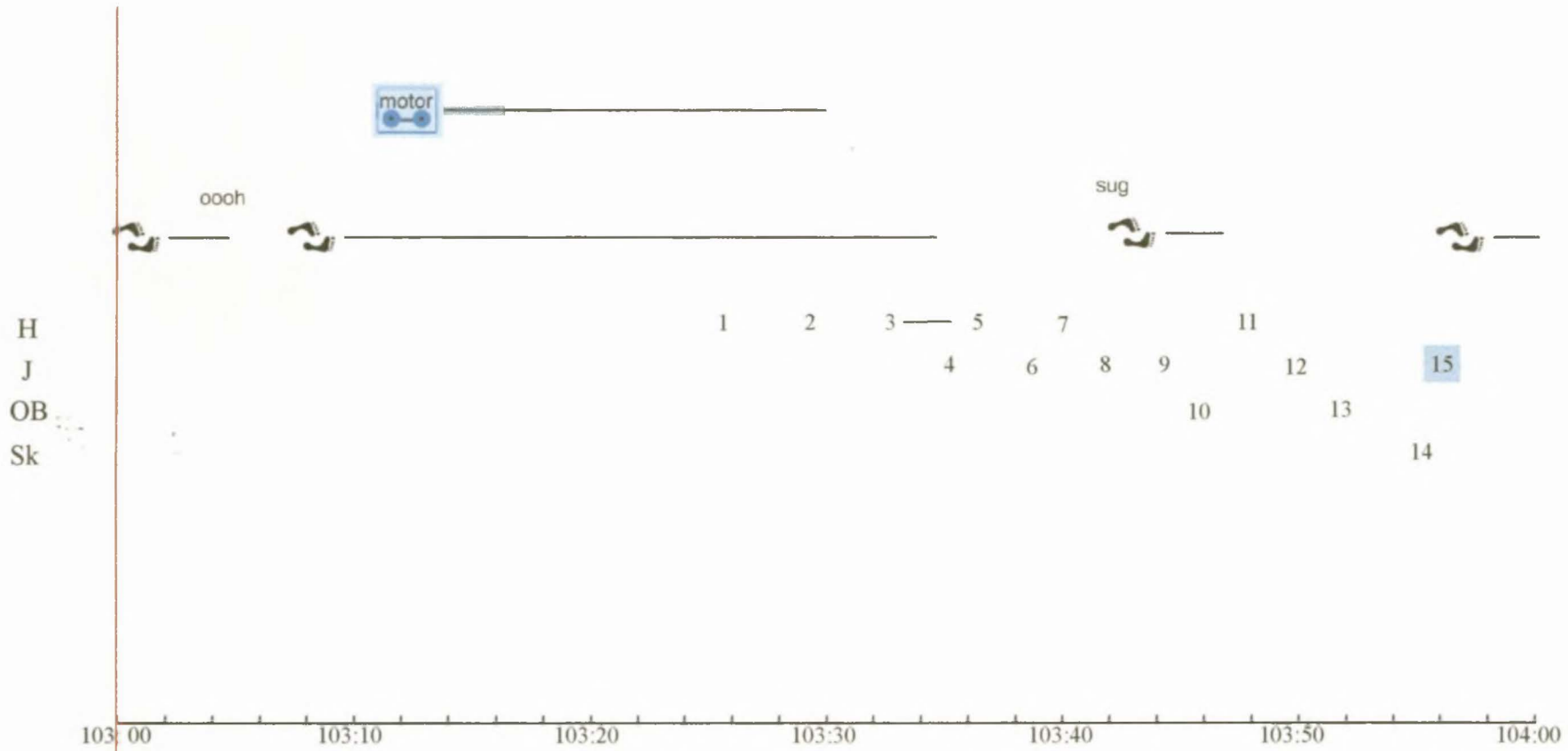
Hoofstuk 8 Minuut 103

No.	Tyd	Dialoog
106.	102:01	K: Hier's 'n kar.
107.	102:09	H: Twee-uur op 'n Sondagmiddag.



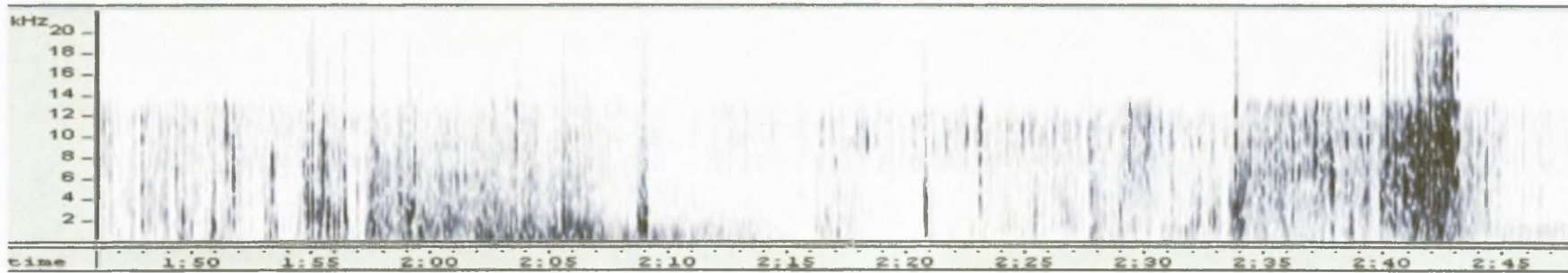
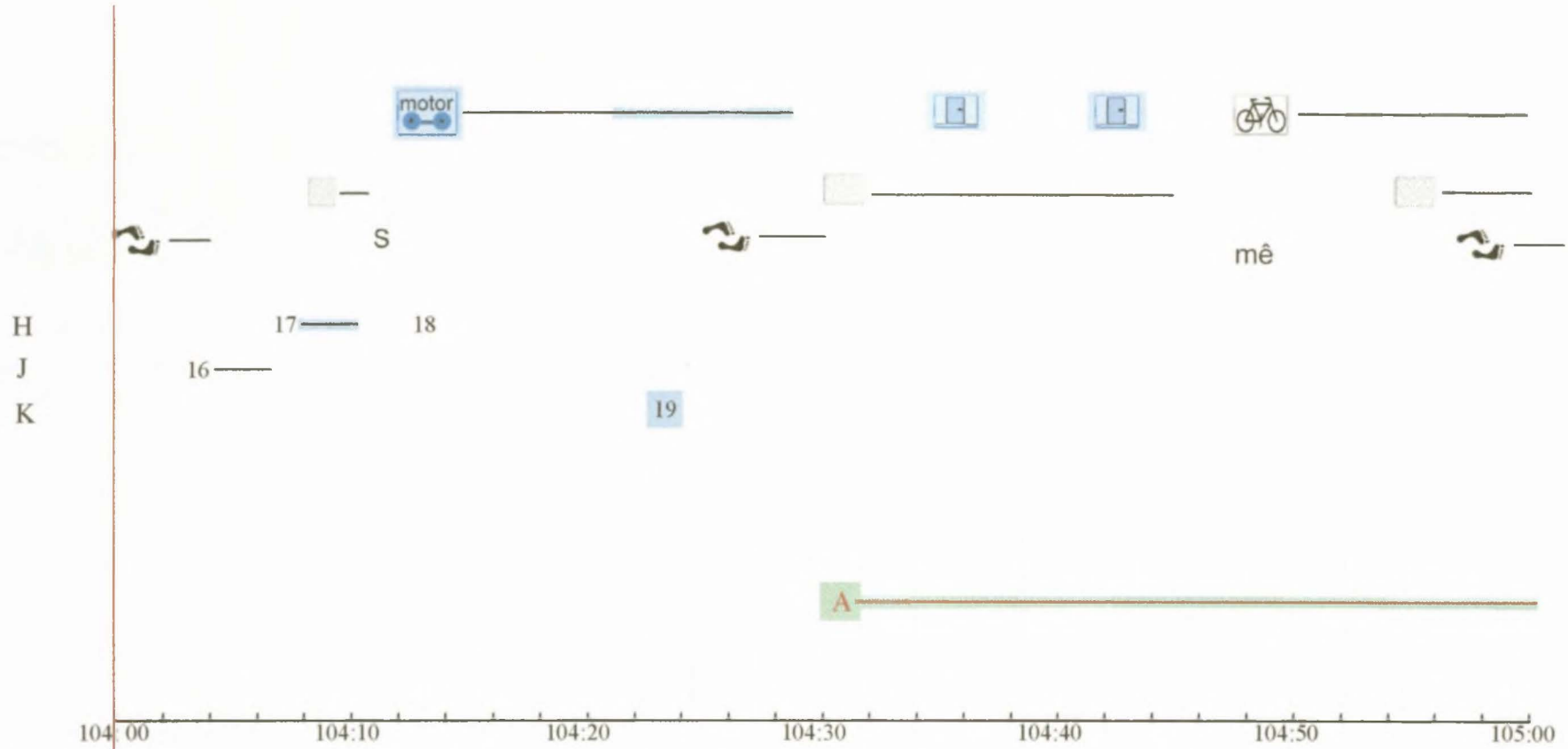
Hoofstuk 9 Minuut 104

No.	Tyd	Dialoog
1.	103:25	H: Ja? Kan ek iets vir julle doen?
2.	103:29	H: Ja, Jan Mol, ek vra.
3.	103:33	H: Wie gee julle die reg om op my eiendom te kom foeter met so spul gewere.
4.	103:35	J: Jou eiendom?
5.	103:36	H: Dis spoorweggrond hierdie.
6.	103:38	J: Waar's daai Beëlsebub?
7.	103:40	H: Wat se wat?
8.	103:41	J: Moenie vir jou dom hou nie, McDonald.
9.	103:44	J: Die rooineus.
10.	103:45	J: Die hanswors wat hier bly.
11.	103:47	H: Is julle nou in die bol gepik of wat? Watse hanswors?
12.	103:49	J: Vergeet hom. Hy mors net ons tyd.
13.	103:51	J: Reg, ons begin by die ou skuur. Sakkie, gaan julle manne dié kant om.
14.	103:55	Sk: Maak so.
15.	103:56	J: Ek vat dié kant.



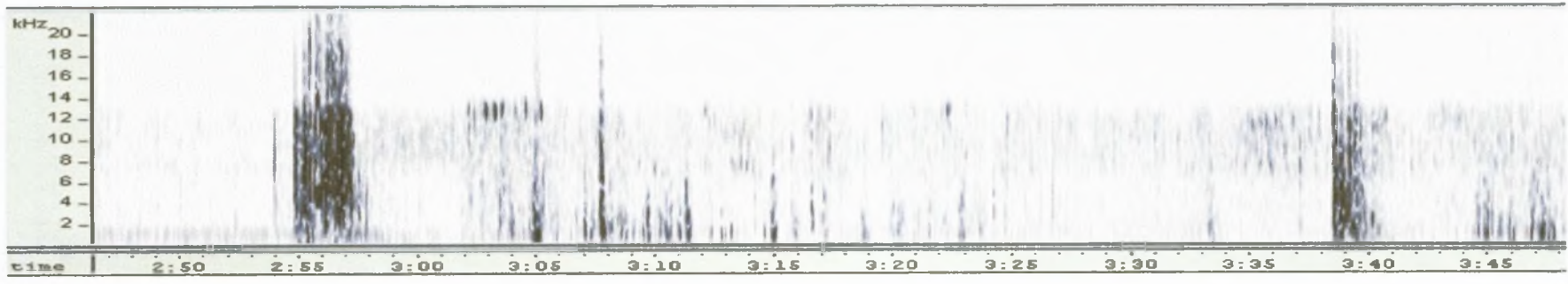
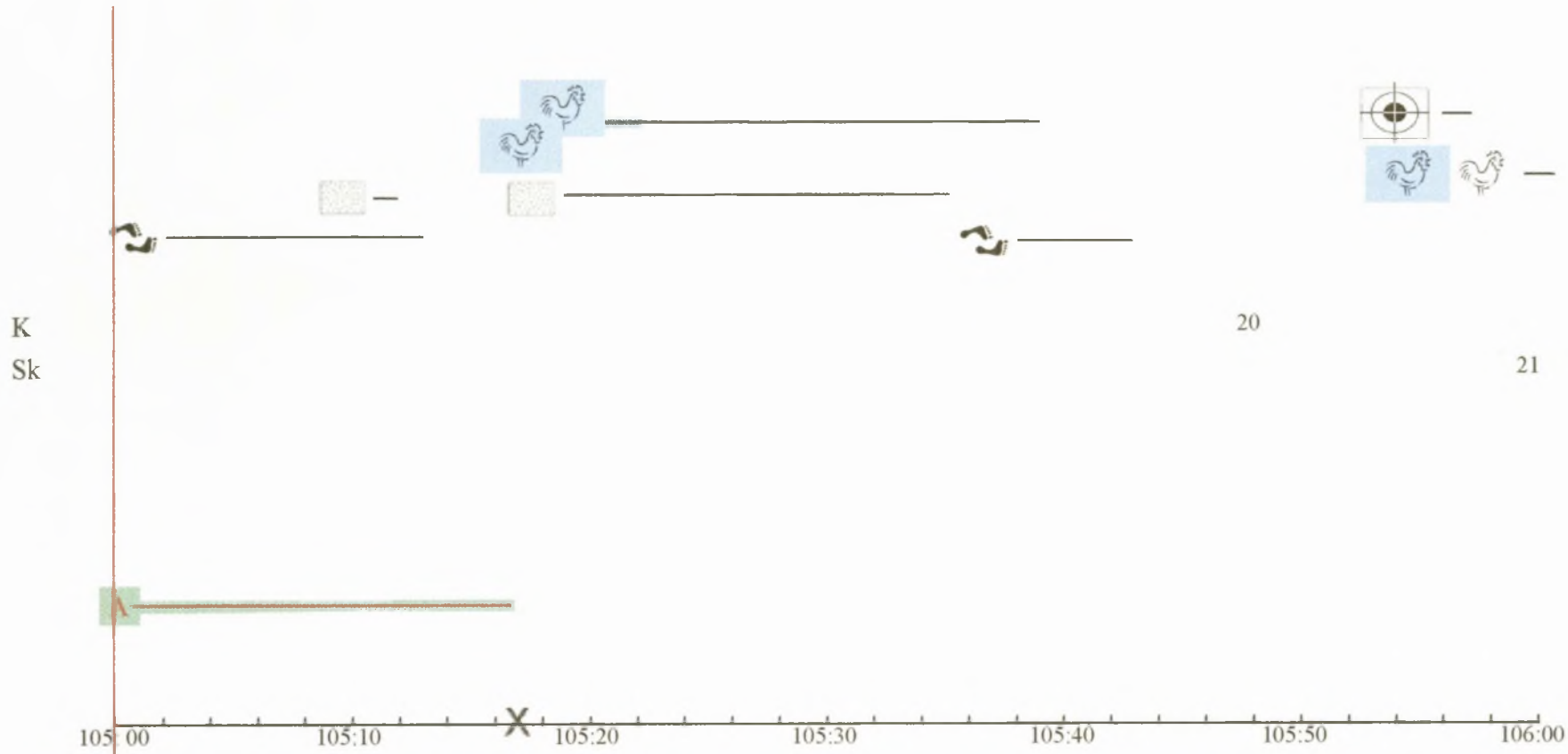
Hoofstuk 9 Minuut 104

No.	Tyd	Dialog
16.	104:03	J: Ek sê jou net een ding – vandag skiet ons om vrek te skiet.
17.	104:07	H: Skiet een skoot. Skiet net een skoot en kyk wat gebeur.
18.	104:12	H: Skiet een skoot!
19.	104:23	K: Willem?



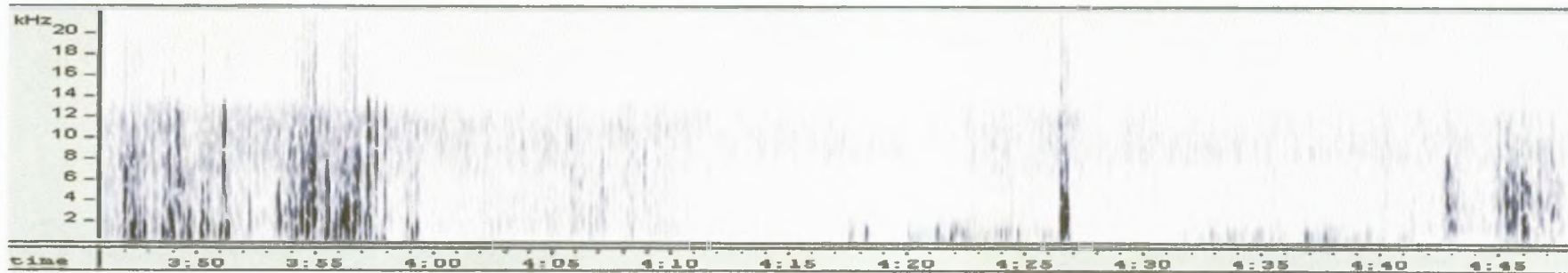
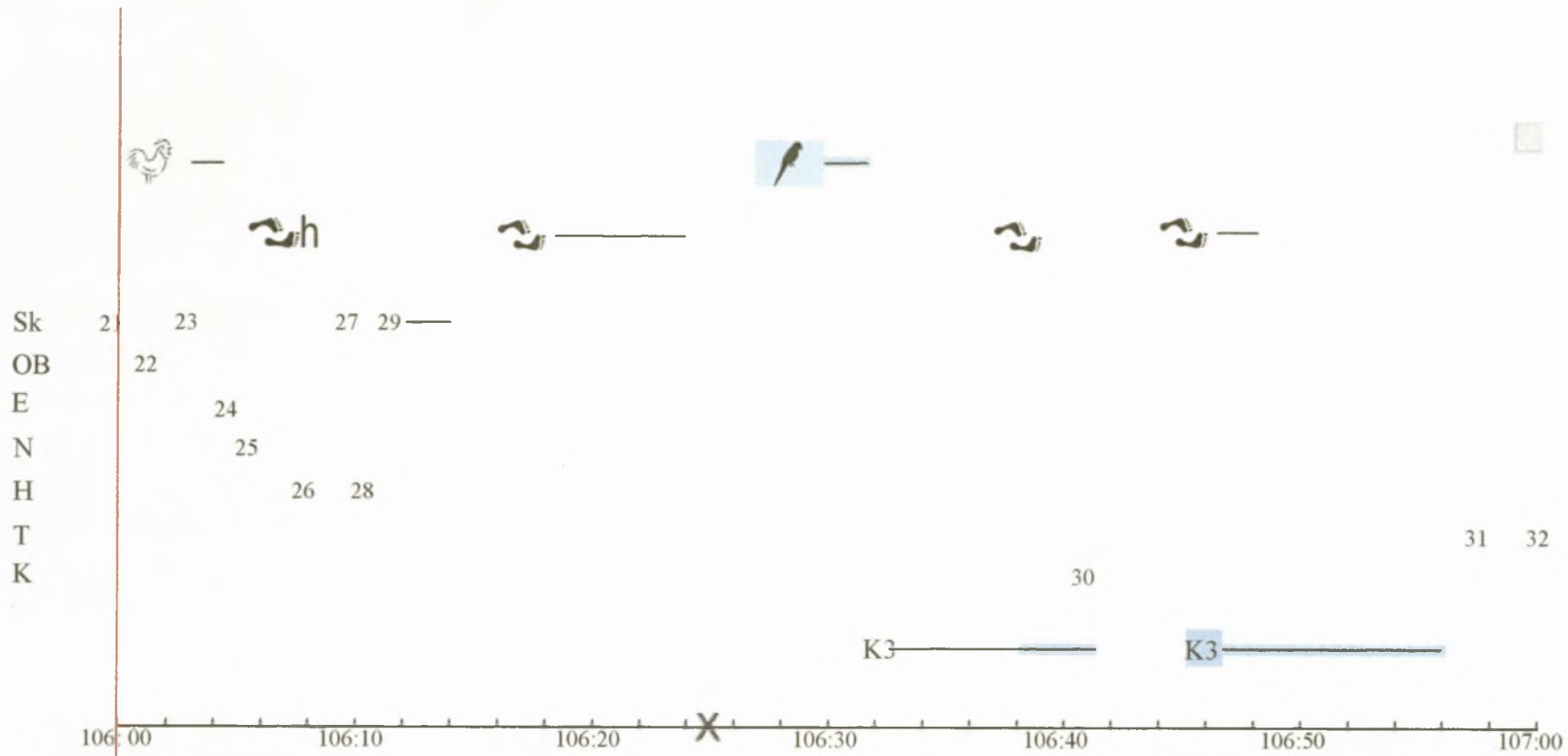
Hoofstuk 9 Minuut 106

No.	Tyd	Dialoog
20.	105:47	K: Willem?
21.	105:59	Sk: Wat was...



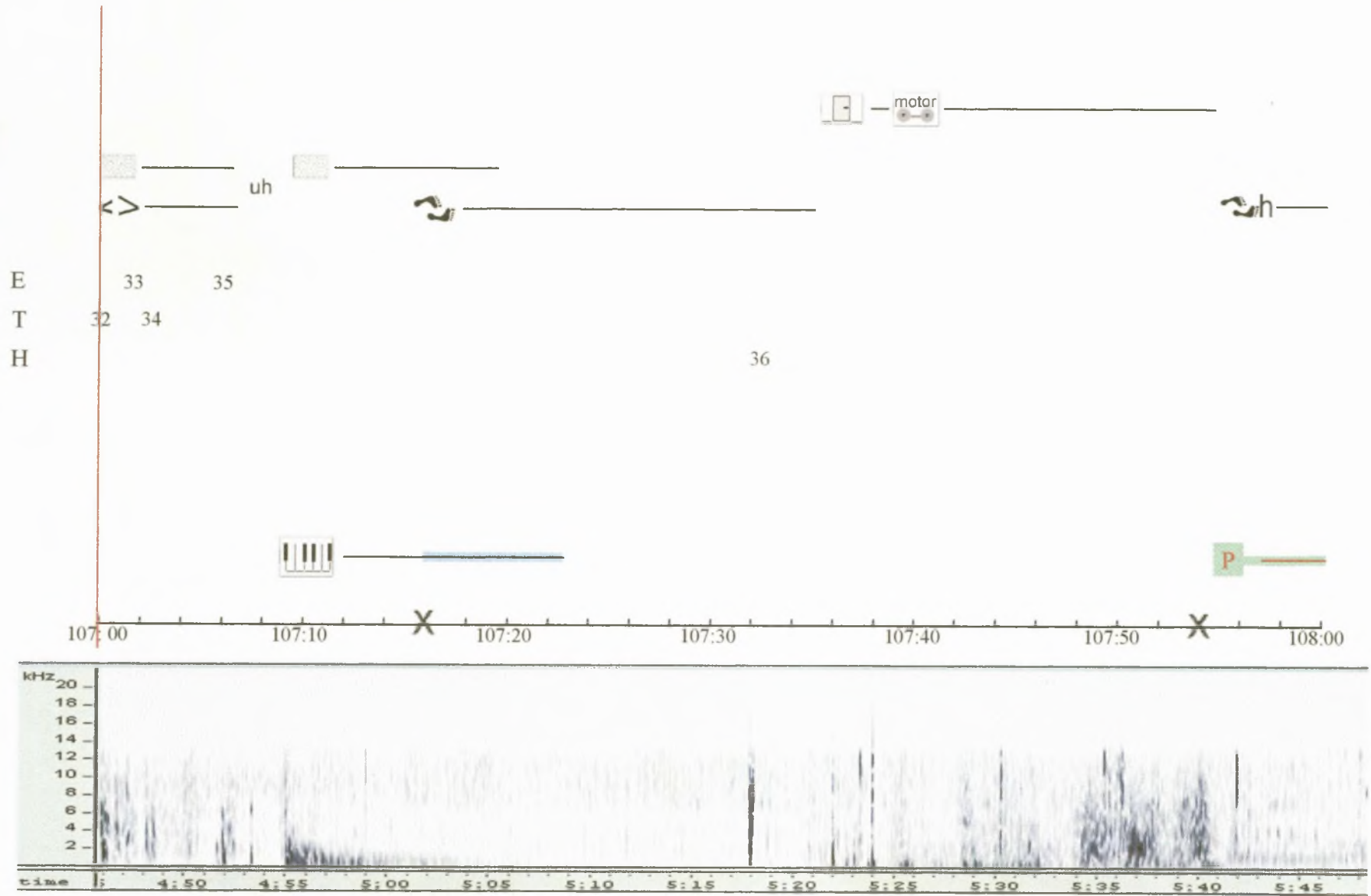
Hoofstuk 9 Minuut 107

No.	Tyd	Dialog
21.	106:00	Sk: ...dit?
22.	106:01	OB: Ek dag ek sien iets beweeg daar.
23.	106:02	Sk: Maar moenie sommer skiet nie, man.
24.	106:04	E: Nollie, wag!
25.	106:05	N: Jou pa is daar...
26.	106:07	H: Ek het jou verdomp gewaarsku.
27.	106:09	Sk: Die ding is gelaai, McDonald.\!
28.	106:10	H: Ek het jou gewaarsku!
29.	106:11	Sk: Dit was nie ek wat geskiet het nie. Dit was Bothma.
30.	106:40	K: Willem!
31.	106:57	T: Waar's hy?
32.	106:59	T: Ek vra...



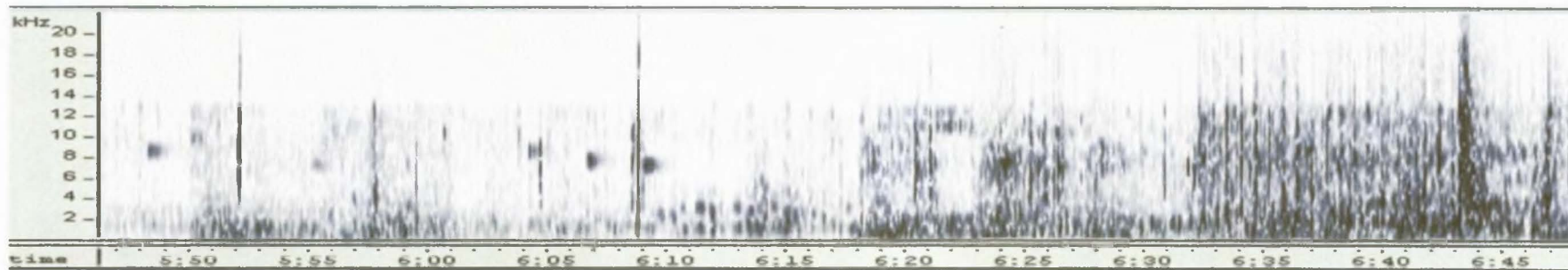
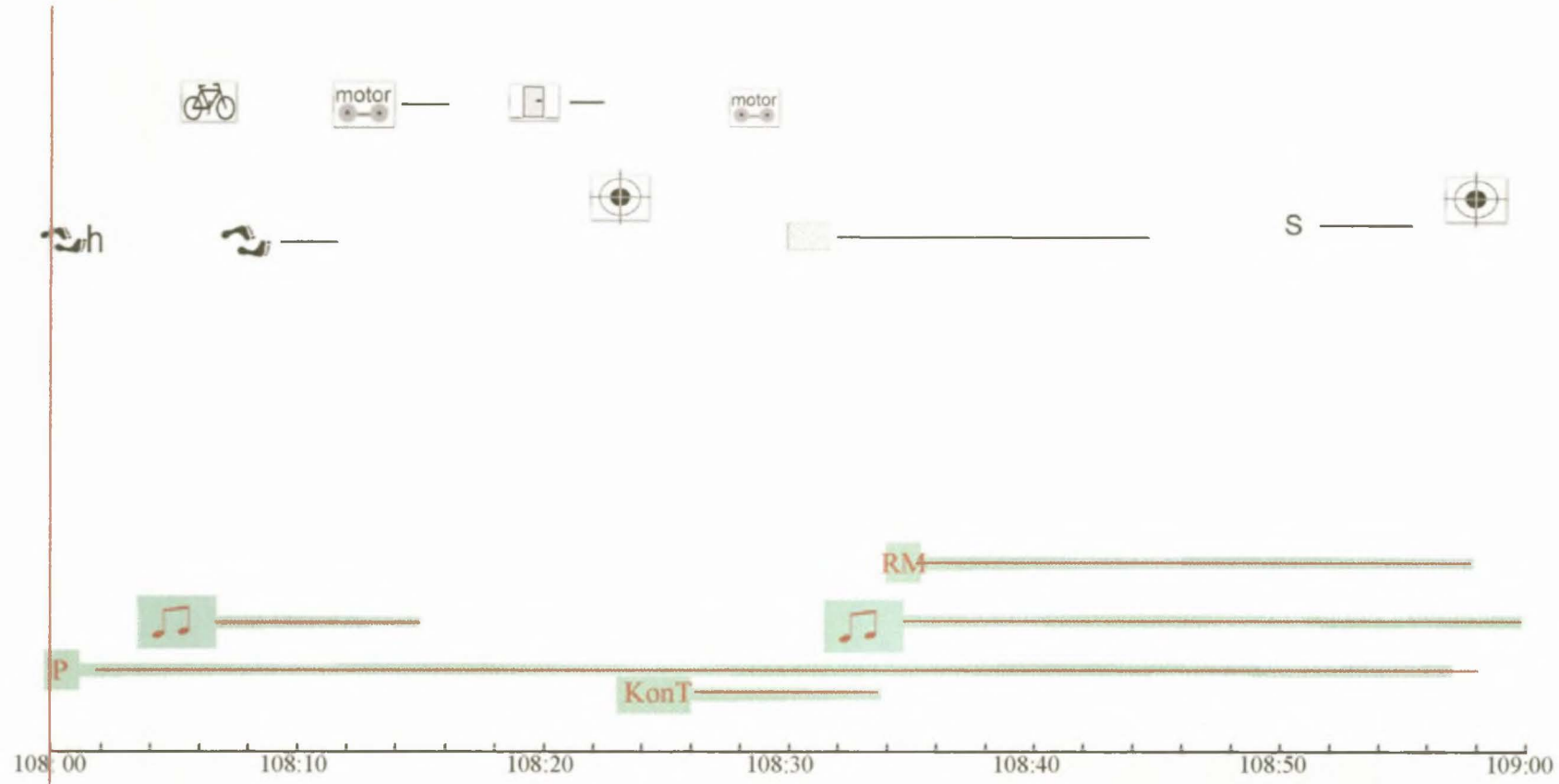
Hoofstuk 9 Minuut 108

No.	Tyd	Dialog
32.	107:00	T: ...jou!
33.	107:01	E: Wie?
34.	107:02	T: Die clown.
35.	107:05	T: Het hulle jou tong ook uitgesny?
36.	107:32	H: Dries!



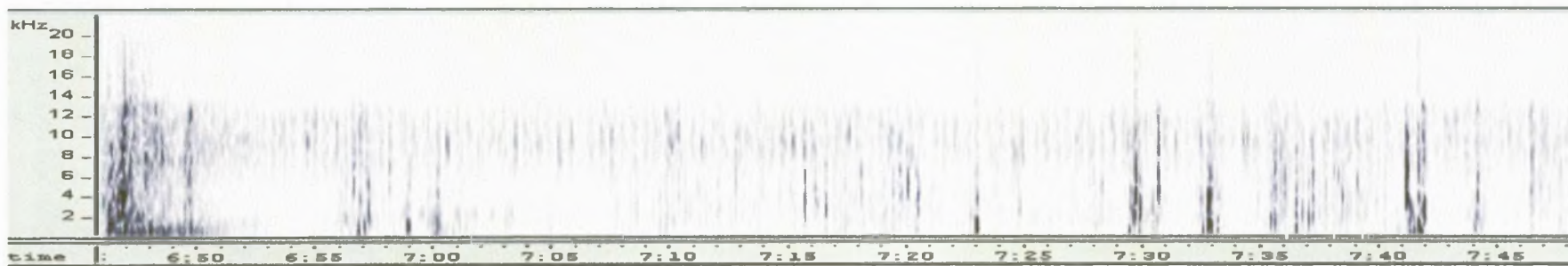
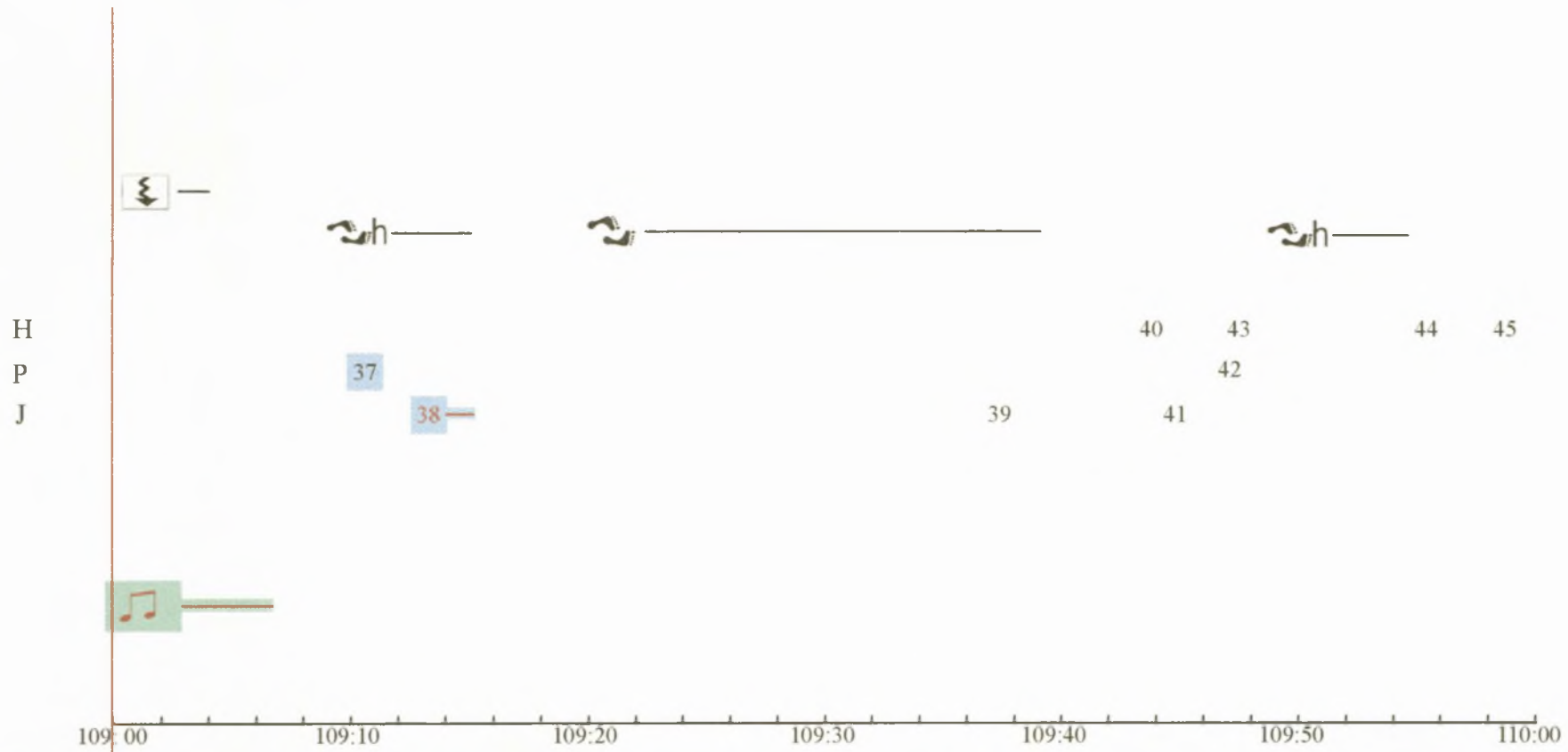
Hoofstuk 9 Minuut 109

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



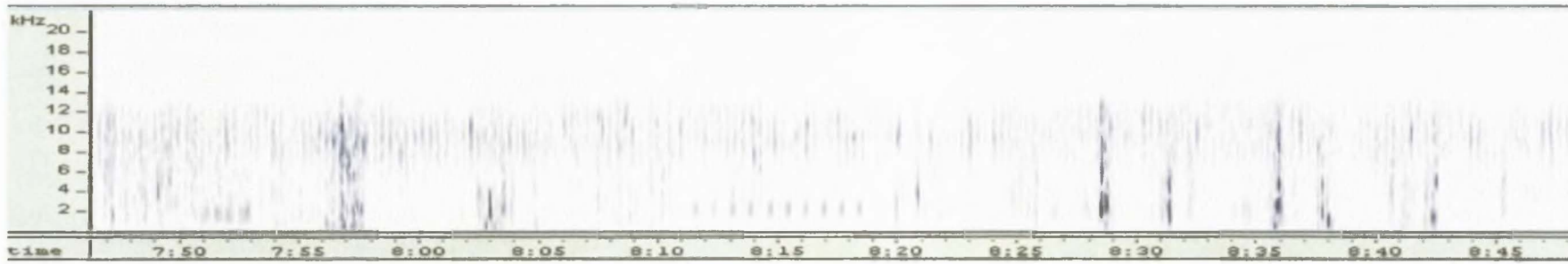
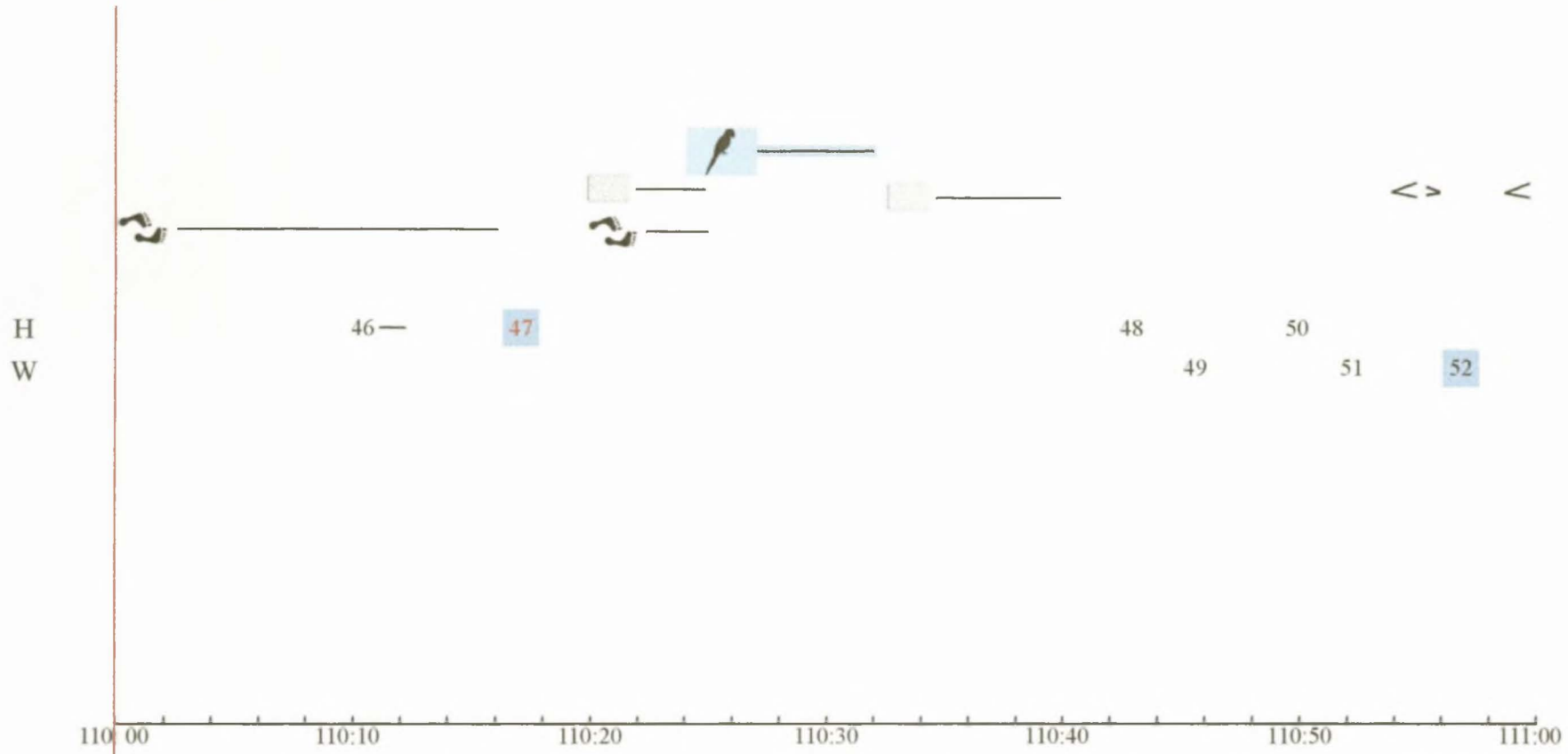
Hoofstuk 9 Minuut 110

No.	Tyd	Dialogoog
37.	109:10	P: Ek dink dit was 'n kopskoot.
38.	109:12	J: Toe maar. Dominee is aan ons kant.
39.	109:37	J: Gee pad daar.
40.	109:43	H: Wie't geskiet?
41.	109:44	J: Ek het geskiet.
42.	109:46	J: Gee pad daar of...
43.	109:47	H: of wat?
44.	109:55	H: Willem, swernoot. Kom hier.
45.	109:58	H: Kom hierso, Willem.



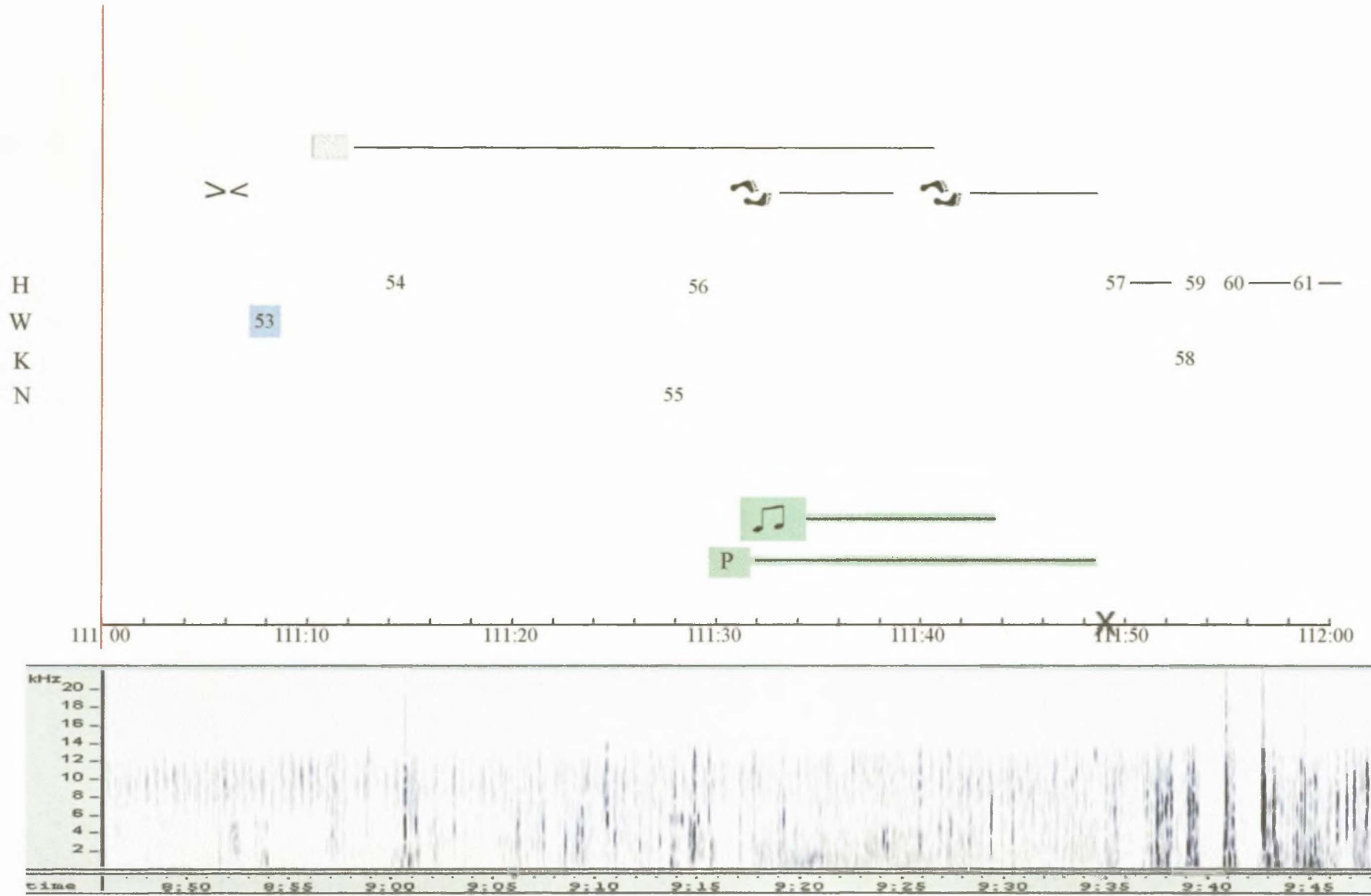
Hoofstuk 9 Minuut 111

No.	Tyd	Dialoog
46.	110:10	H: Kom Willem. Maak gou ons het nie heeldag tyd nie.
47.	110:16	H: Katrina, bly waar jy is!
48.	110:42	H: Wie's die?
49.	110:45	W: Manuel.
50.	110:49	H: Wat maak hy hier?
51.	110:51	W: Hy's my maat.
52.	110:56	W: Manuel.



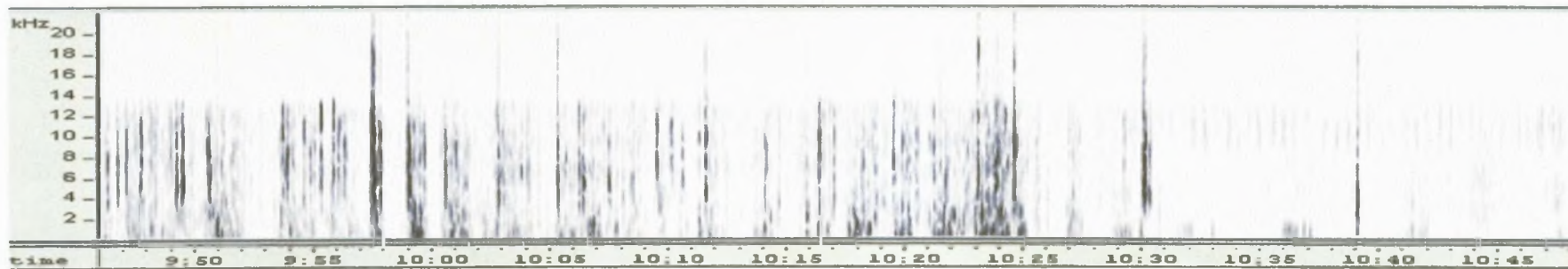
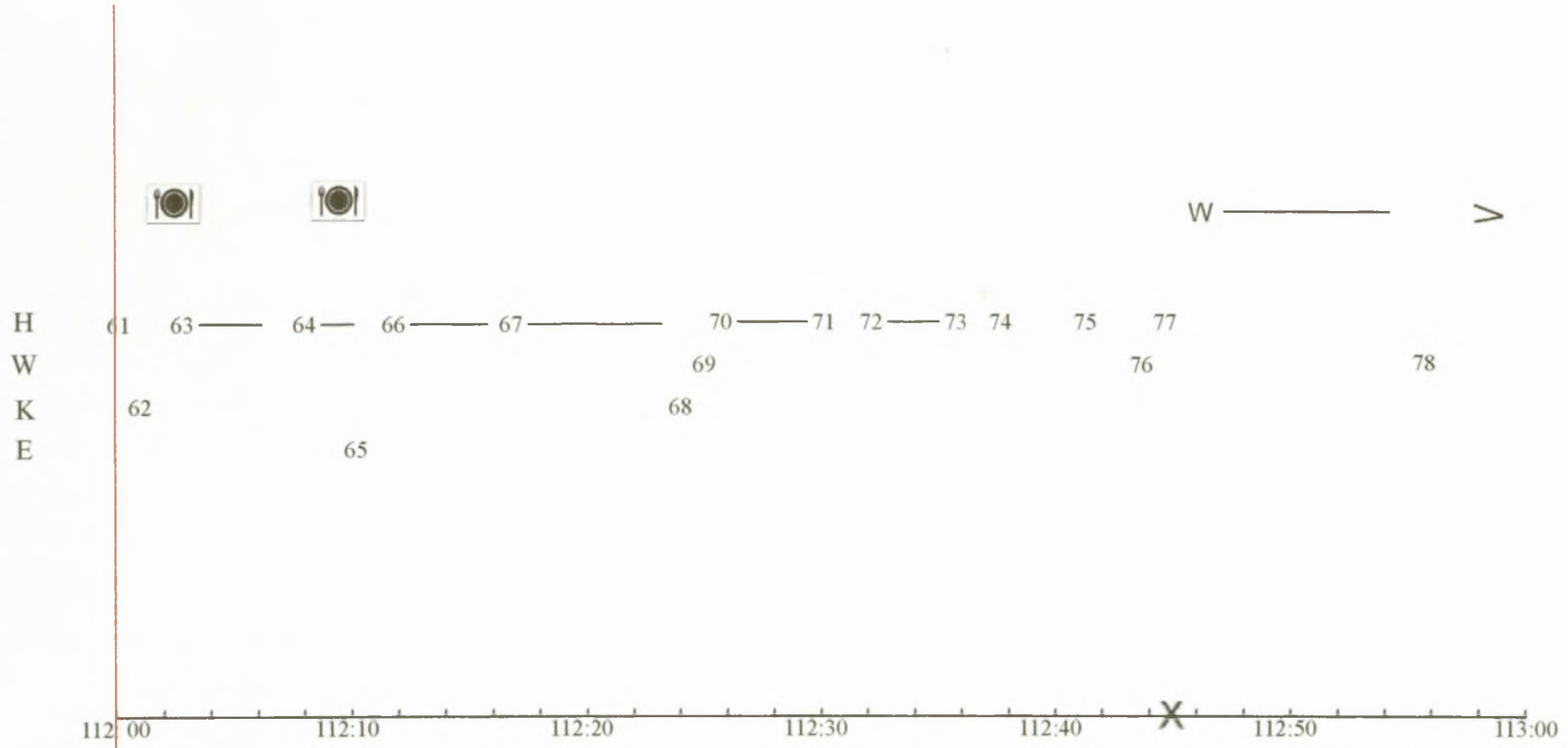
Hoofstuk 9 Minuut 112

No.	Tyd	Dialog
53.	111:07	W: Manuel.
54.	111:14	H: Dè, wat julle speelgoed.
55.	111:27	N: Dè, ek sal hom vat.
56.	111:28	H: Toe maar. Kom, Willem.
57.	111:49	H: Wie dink hulle is hulle? Ek meen, wie die moer dink hulle is hulle?
58.	111:52	K: Hendrik.
59.	111:53	H: Nee, ek vra.
60.	111:54	H: Ons pla niemand. Ons sukkel aan op ons eie manier.
61.	111:58	H: En ek laat verdomp niemand my rondneuk met 'n...



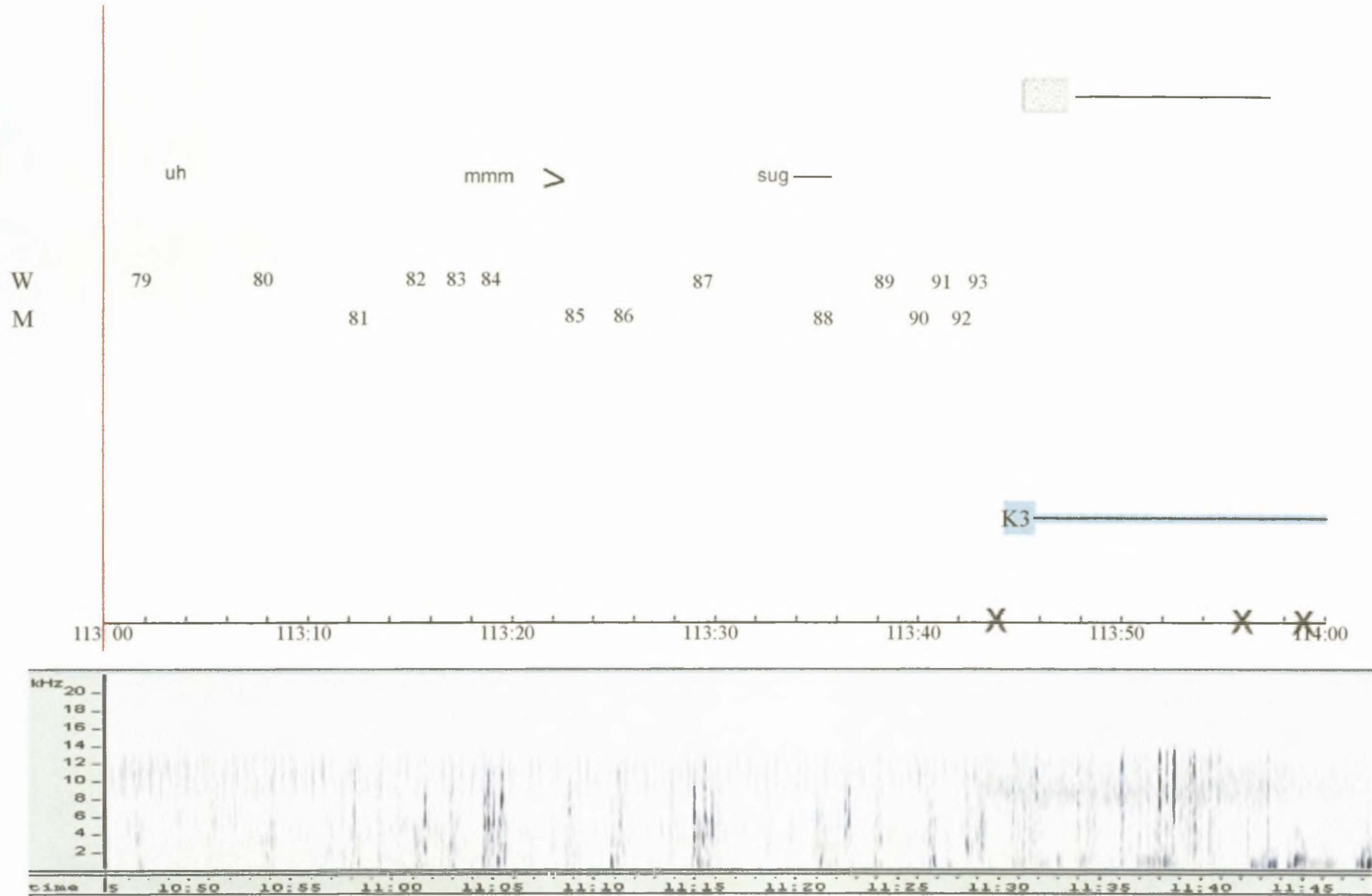
Hoofstuk 9 Minuut 113

No.	Tyd	Dialog
61.	112:00a	H: ... spul mausers nie.
62.	112:00b	K: Dis hoekom ek sê: gaan polisie toe.
63.	112:02	H: Ag man. Die polisie is saam met hulle. Ek het gesien daai dag toe die polisie hier was.
64.	112:07	H: Hulle verstaan g'n niks van ons af nie.
65.	112:10	E: Pa, ons is nie só ingewikkeld nie.
66.	112:11	H: Presies! Ons is maar net mense. Wat ons dinge op ons eie manier doen.
67.	112:16	H: Maar daar's 'n groot wêreld daar buitekant, my kind, wat sê: Julle doen dit soos ons almal dit doen of ons maak ons mausers leeg op julle.
68.	112:23	K: Sê hy al iets?
69.	112:24	W: Hy slaap.
70.	112:25	H: Ek is Hendrik McDonald. En ek mag ek wees.
71.	112:29	H: En jy mag Emma wees.
72.	112:31	H: En ma mag ma wees. En Willem mag Willem wees.
73.	112:35	H: En Nollie Kemp is Nollie Kemp en klaar.
74.	112:37	H: Ons het die reg om ons te wees met al ons skete en al.
75.	112:41	H: Of wat sê jy, Willem?
76.	112:43	W: En Manuel is my maat.
77.	112:44	H: Presies!
78.	112:55	W: Manuel, kan jy my hoor?



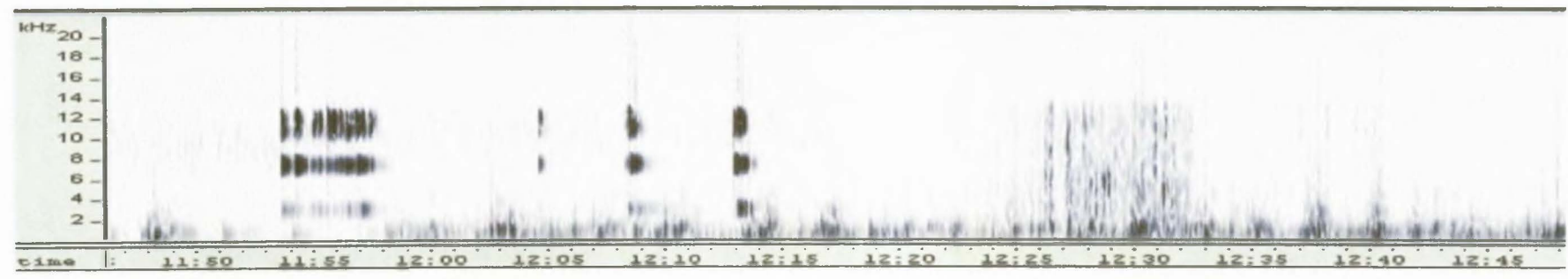
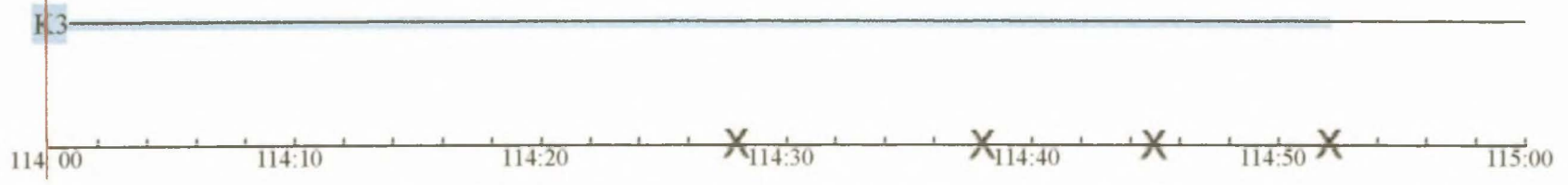
Hoofstuk 9 Minuut 114

No.	Tyd	Dialog
79.	113:01	W: Hoekom lag jy nie?
80.	113:07	W: Hoekom praat jy nie?
81.	113:12	M: Ek's bang.
82.	113:15	W: Moenie bang wees nie.
83.	113:16	W: Ek's hier.
84.	113:18	W: Ons kan speel ek's baie sterk.
85.	113:23	M: Jy is sterk.
86.	113:25	M: Baie, baie sterk.
87.	113:29	W: Kom ons speel nou weer iets anders.
88.	113:34	M: Vra vir Emma om vir ons te speel.
89.	113:37	W: Klavier?
90.	113:39	M: ...mmm...
91.	113:40	W: Sal dit help?
92.	113:41	M: ...mmm...
93.	113:42	W: Goed.



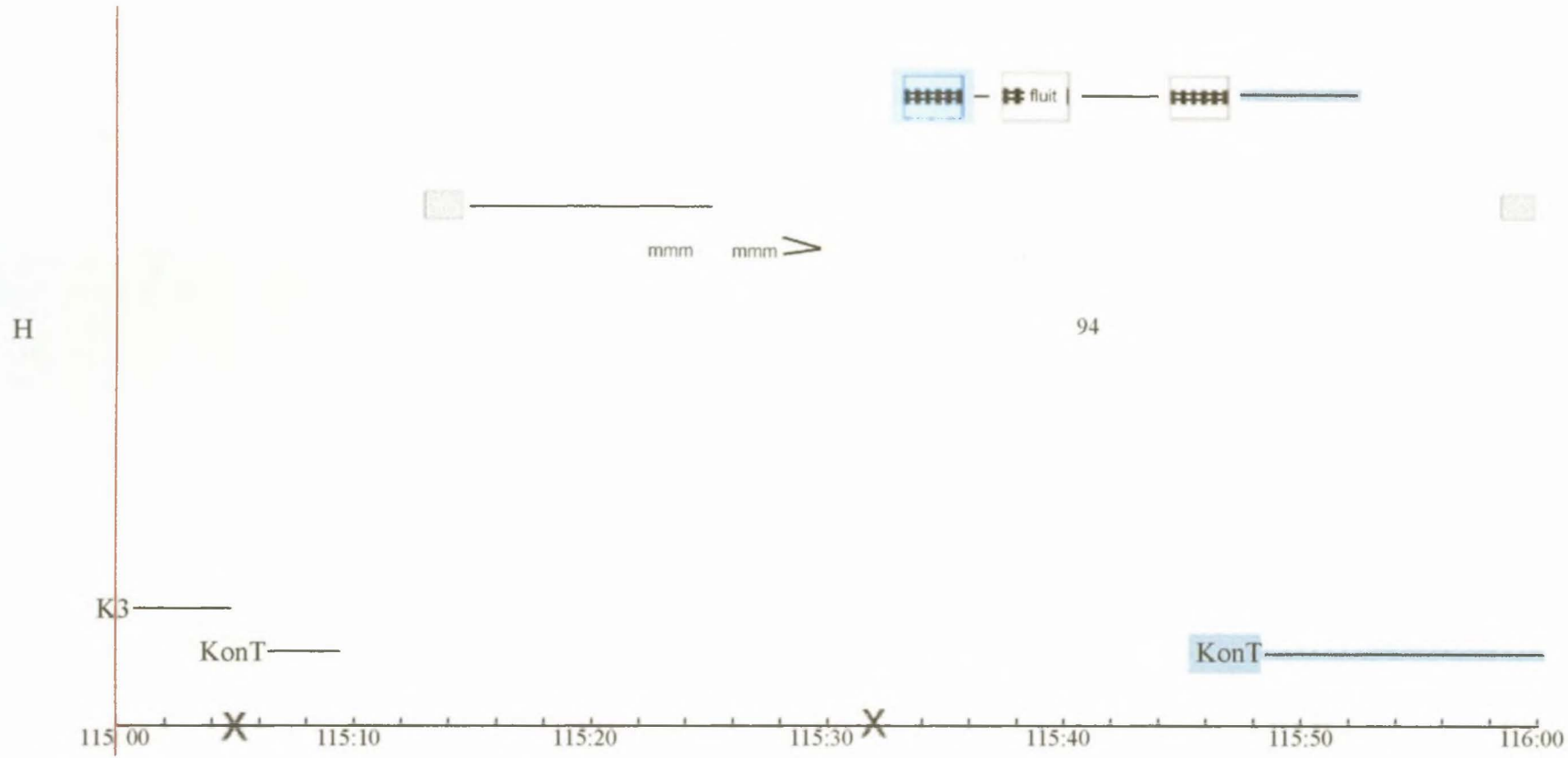
Hoofstuk 9 Minuut 115

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



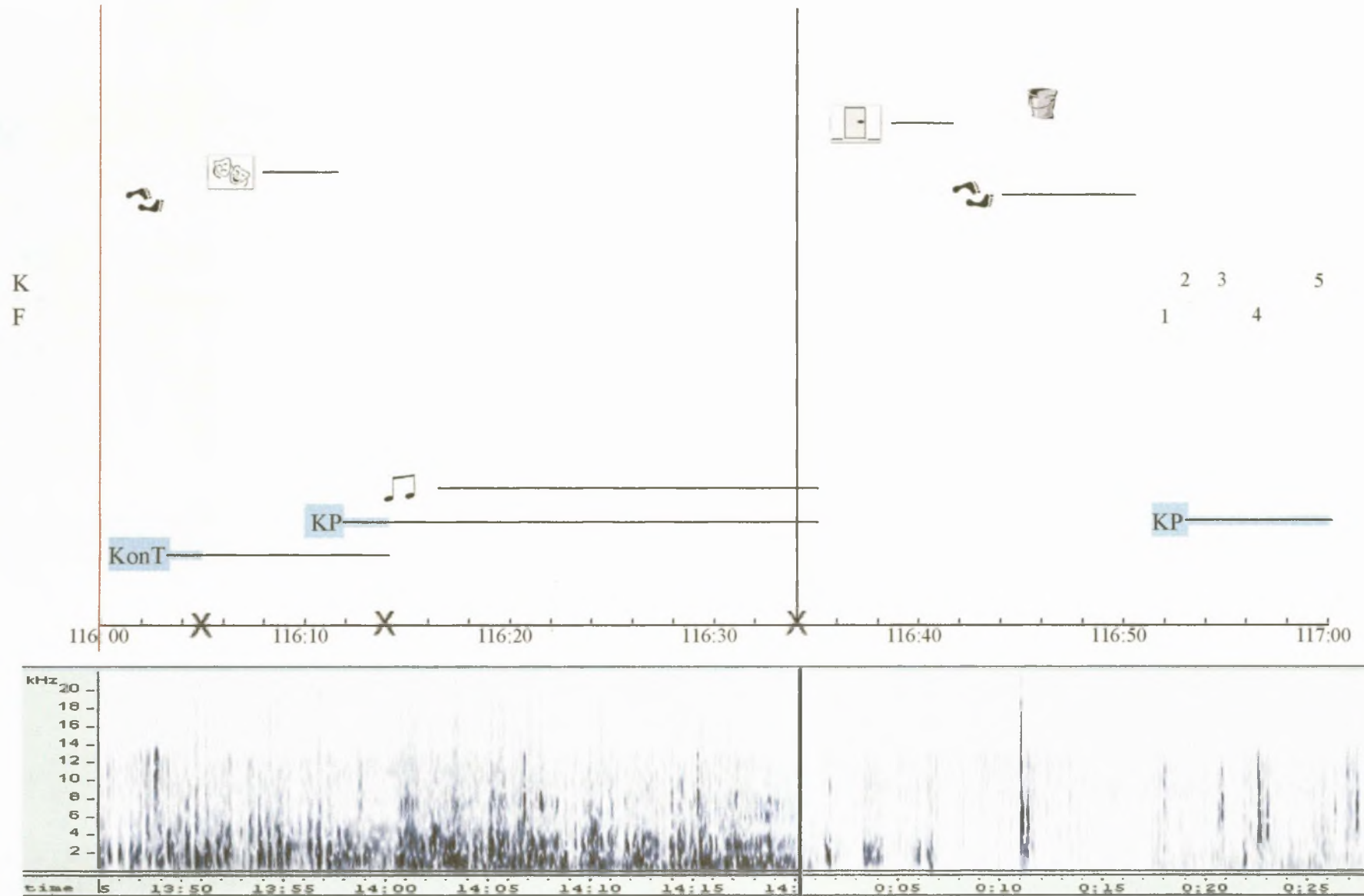
Hoofstuk 9 Minuut 116

No.	Tyd	Dialog
94.	115:40	H: Hè!



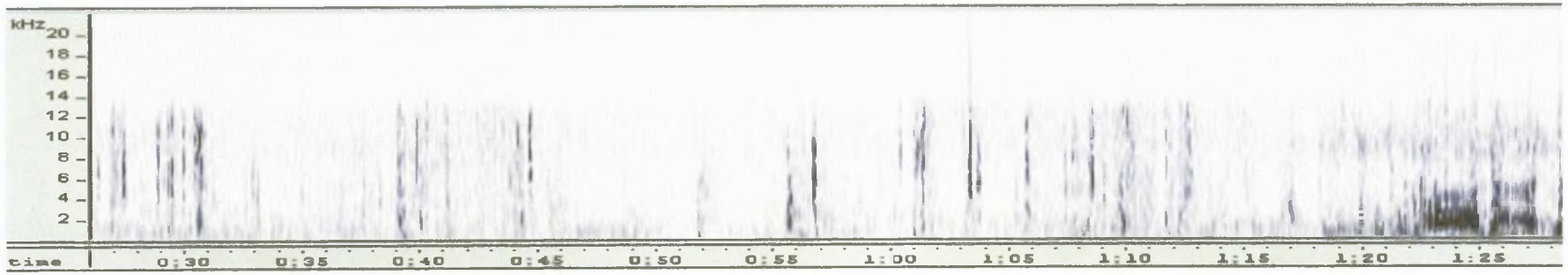
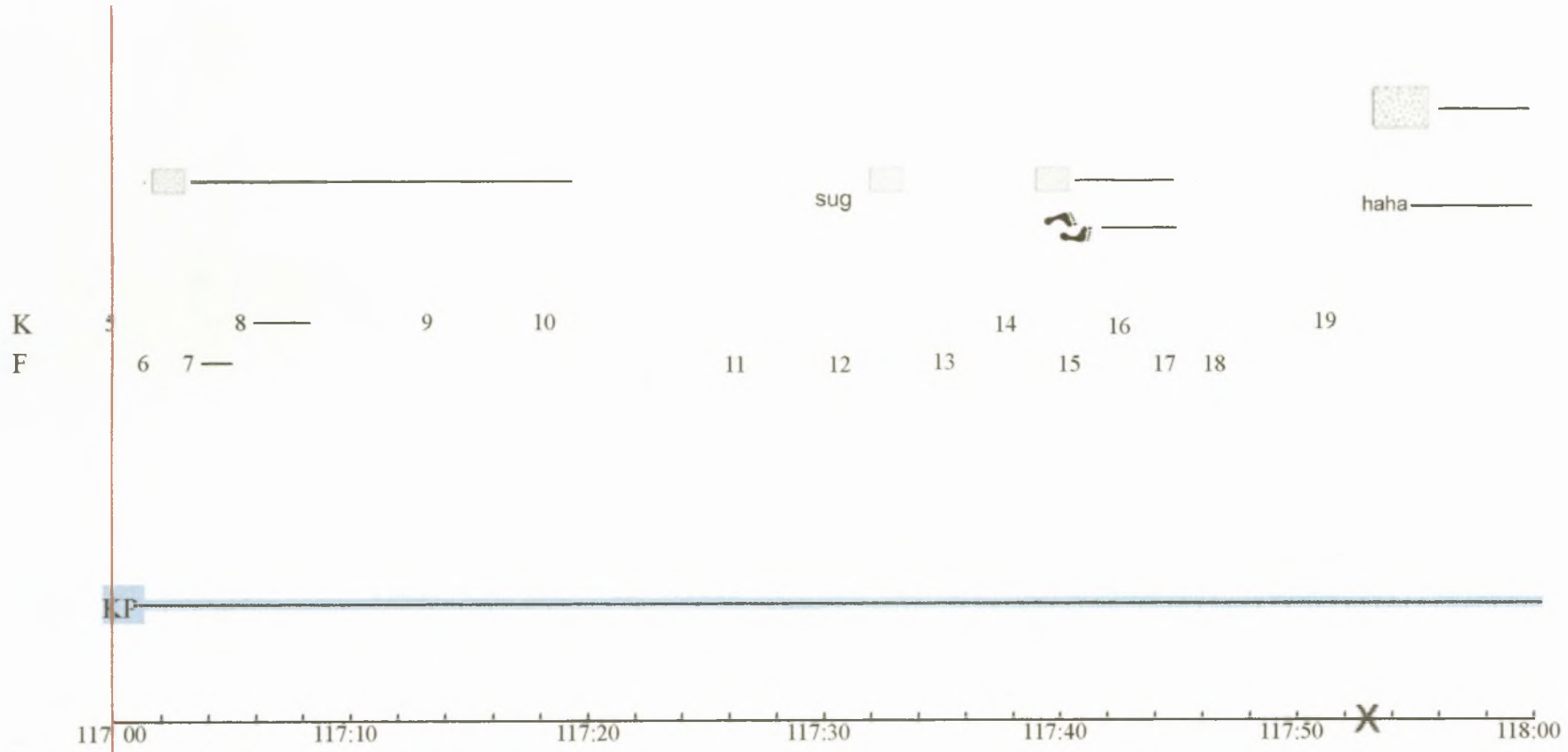
Hoofstuk 10 Minuut 117

No.	Tyd	Dialoog
1.	116:52	F: Middag, Katrien.
2.	116:53	K: Middag.
3.	116:54	K: Lank laas gesien.
4.	116:56	F: Ja, ek was bietjie besig gewees.
5.	117:58	K: Jy moet ophou om goed aan te dra...



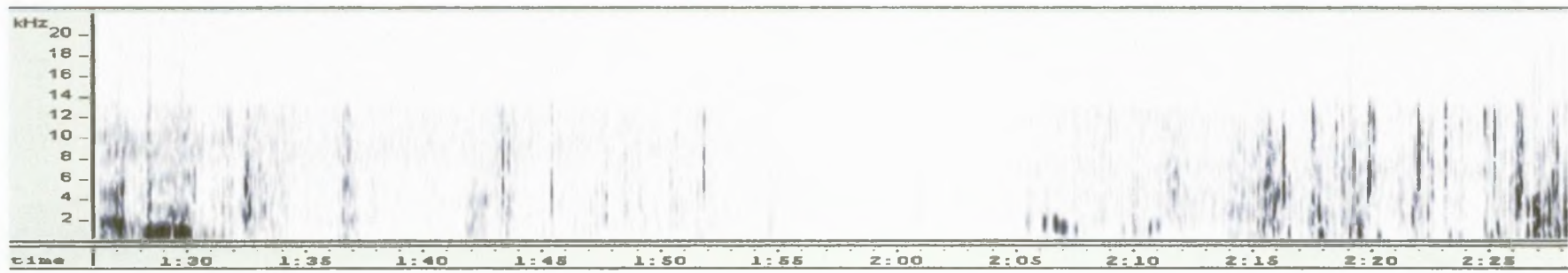
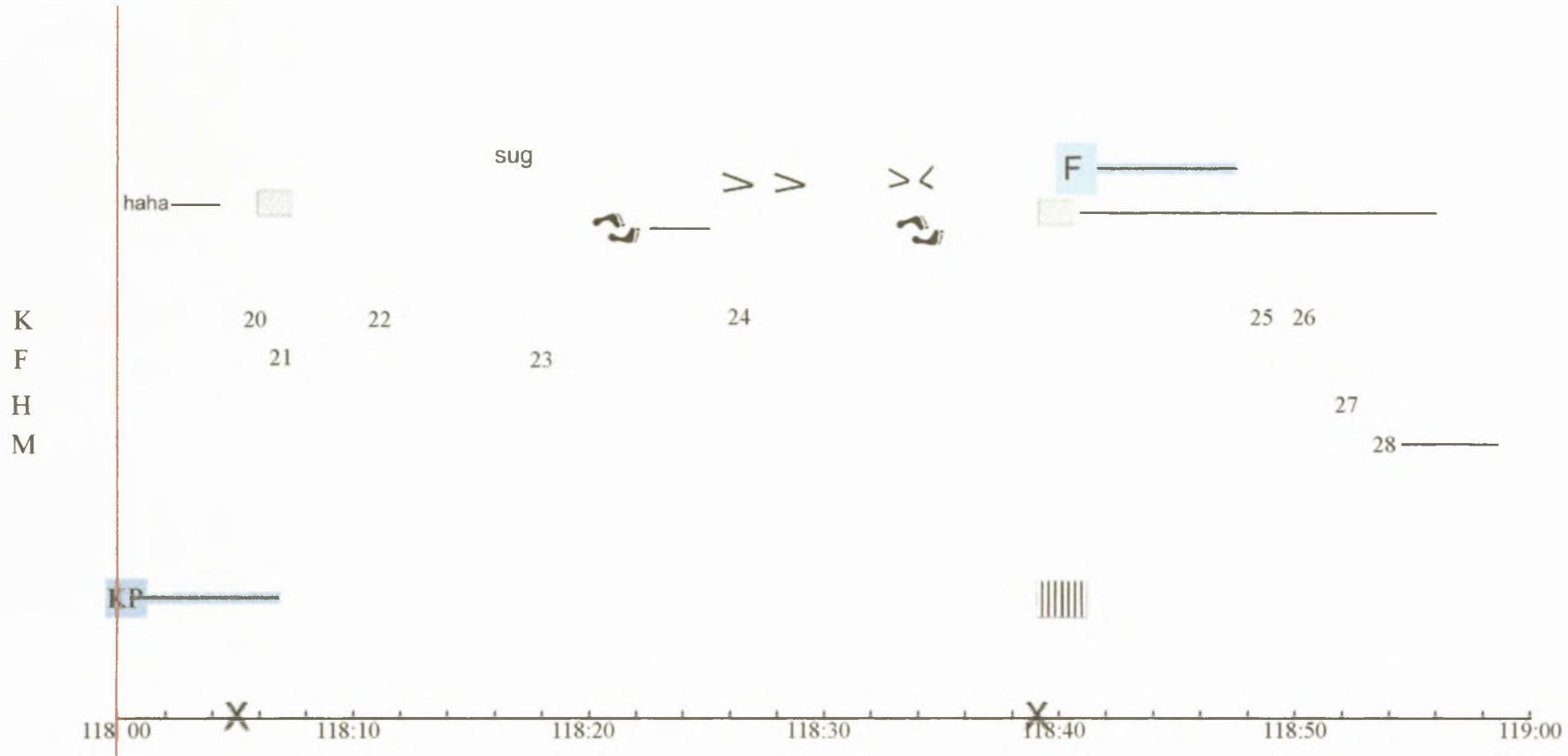
Hoofstuk 10 Minuut 118

No.	Tyd	Dialog
5.	117:00	K: ...dra, Frans.
6.	117:01	F: Ag, dis niks.
7.	117:03	F: Ek's op pad dorp toe, as jy dalk iets nodig het...
8.	117:05	K: Dankie, ek het niks nodig nie.
9.	117:13	K: Ek...ek maak gou hierdie mandjie leeg.
10.	117:17	K: Dis pragtige appels.
11.	117:26	F: Katrien...
12.	117:30	F: Uh...ek weet nie hoe om dit te sê nie, maar 'n...
13.	117:34	F: ...ek bly hier weg oor...
14.	117:37	K: Oor al die stories?
15.	117:40	F: Nee.
16.	117:42	K: Ek hoor hulle het aan jou ook geslaan.
17.	117:44	F: Ja, wat.
18.	117:46	F: Katrien, ek ...mmm...
19.	117:50	K: Liewer nie, Frans.



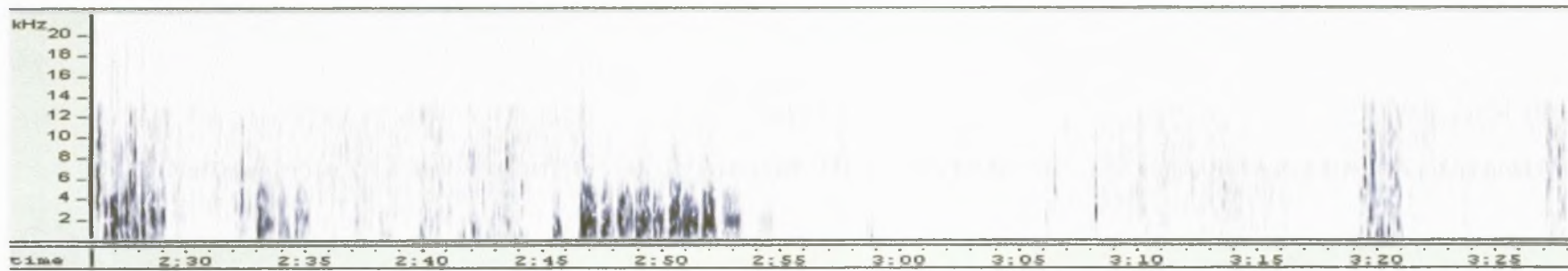
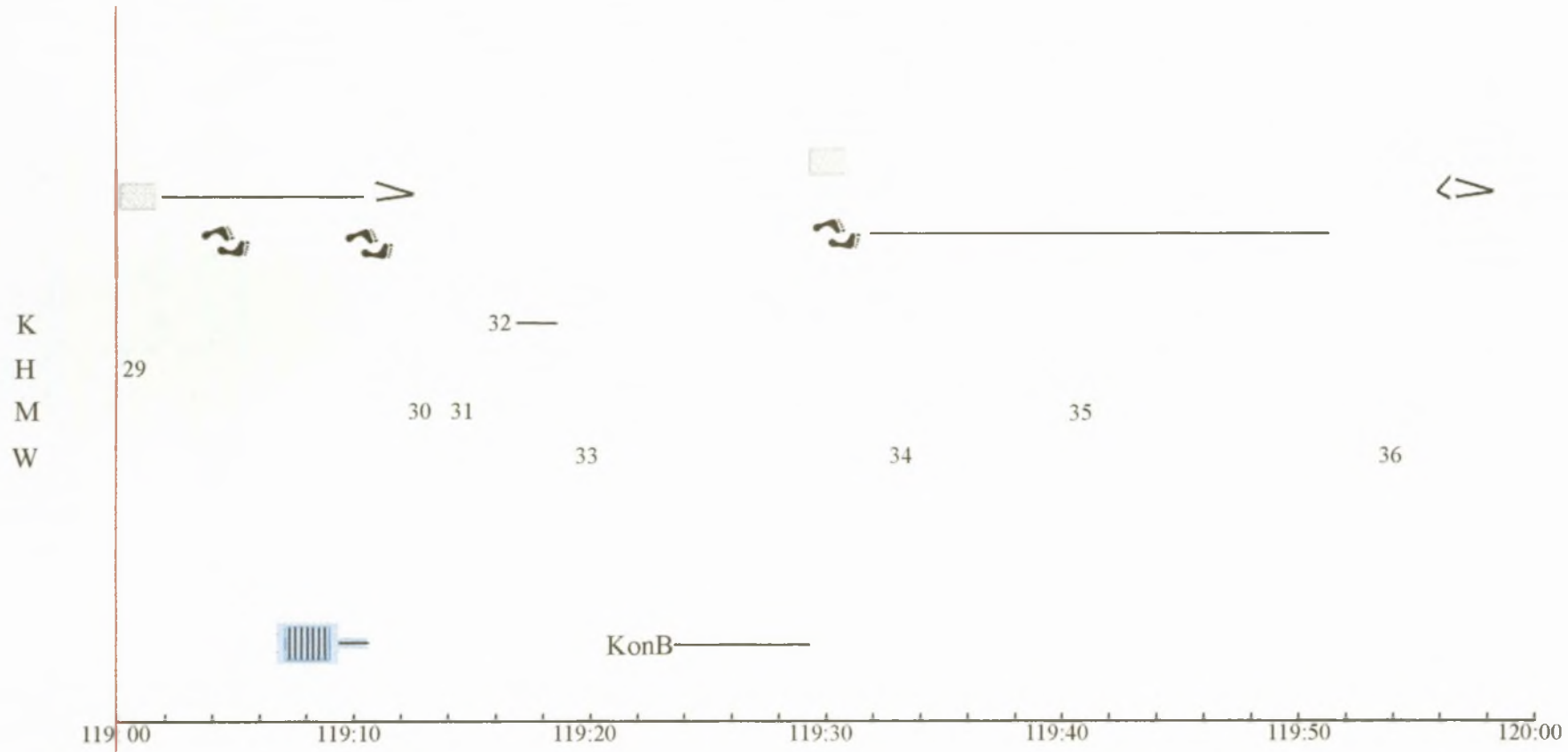
Hoofstuk 10 Minuut 119

No.	Tyd	Dialog
20.	118:05	K: Willempie praat weer.
21.	118:06	F: Ek weet.
22.	118:10	K: Hy práát.
23.	118:17	F: Ek's bly.
24.	118:26	K: Frans...
25.	118:48	K: Ek weet nie of jy die regte ding doen nie, Manuel.
26.	118:50	K: Jy's ver van gesond af.
27.	118:51	H: Nee, hy't miere, dis wat hy het.
28.	118:53	M: Once a clown, always a fool. Ek mis die ou tent. Ek weet nie hoekom nie.



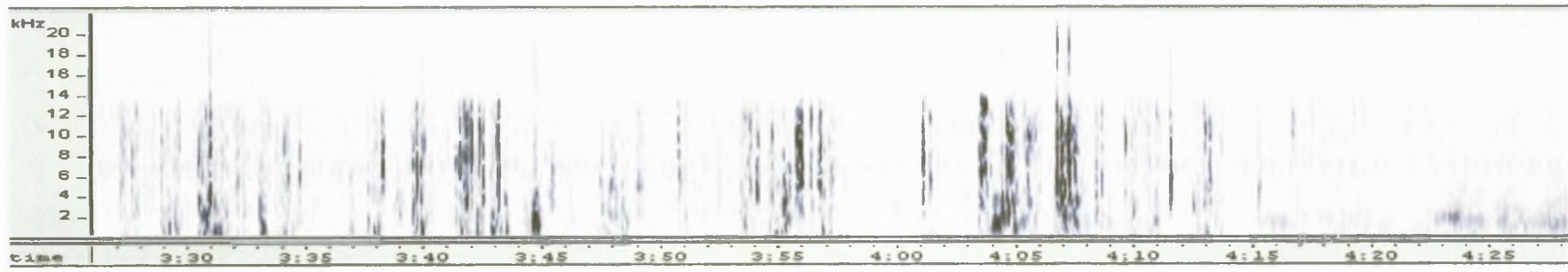
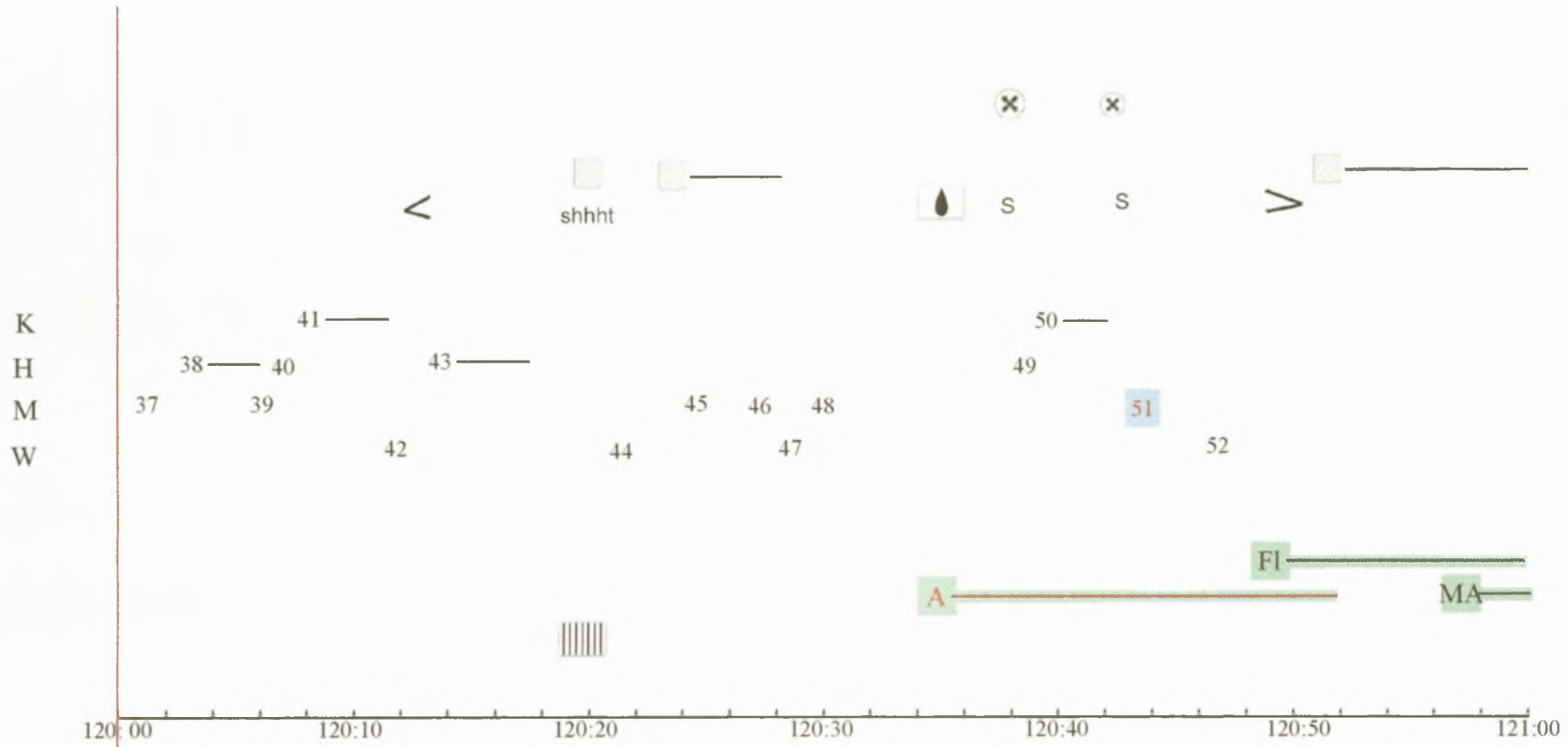
Hoofstuk 10 Minuut 120

No.	Tyd	Dialog
29.	119:00	H: Wel, al wat ek weet: hierdie hingsels gaan wragtig nie weer breek nie.
30.	119:12	M: Dankie, Hendrik.
31.	119:14	M: Baie, baie dankie.
32.	119:15	K: Hierdie broek het gate op plekke wat 'n broek liever nie gate moet hê nie.
33.	119:19	W: Manuel.
34.	119:33	W: Wat nou?
35.	119:40	M: Nee, niks.
36.	119:53	W: Jy't vir my gesê lag is beter as huil.



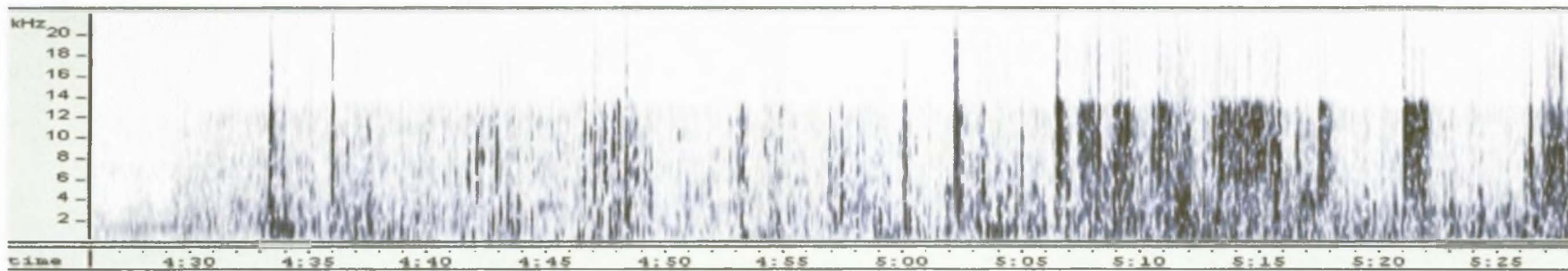
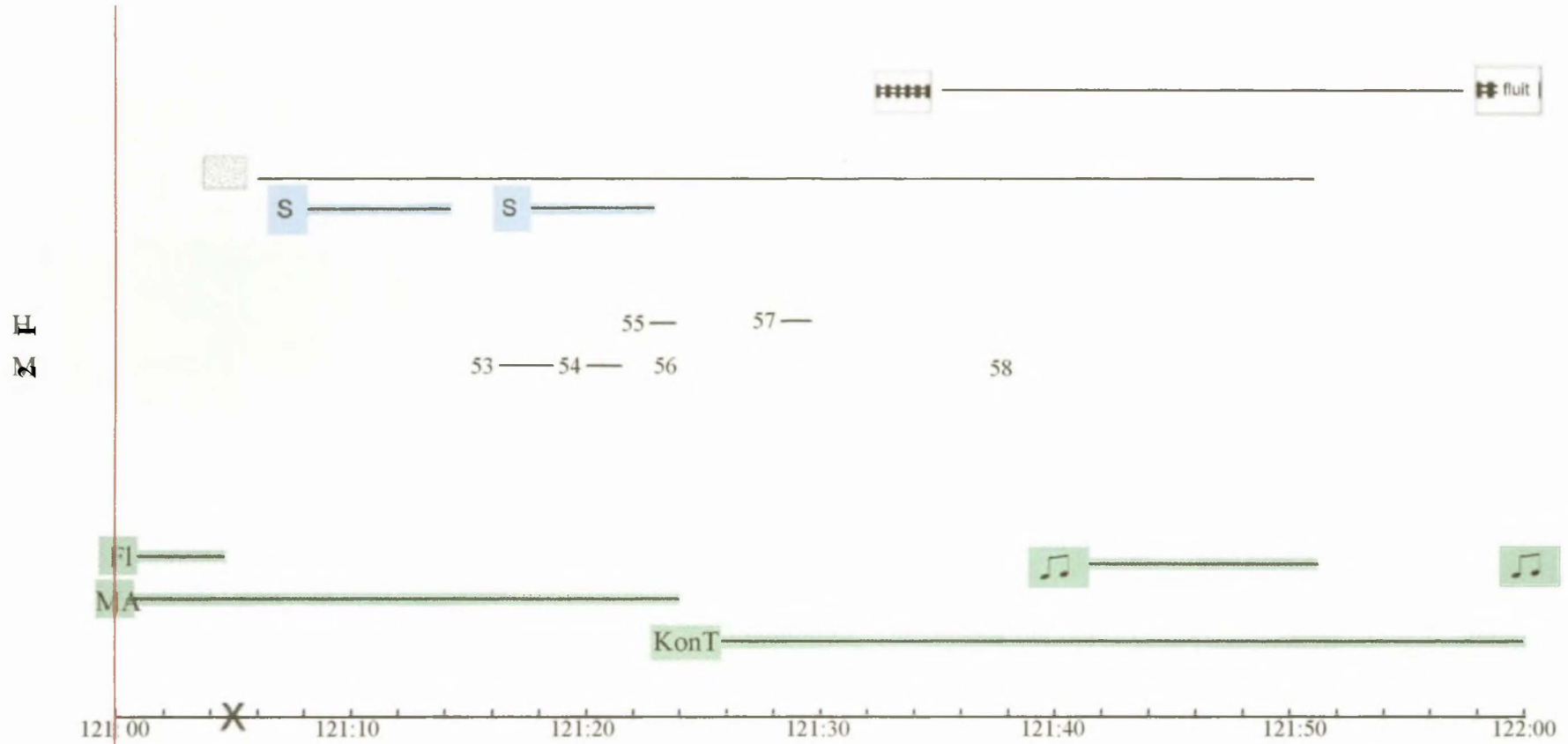
Hoofstuk 10 Minuut 121

No.	Tyd	Dialogoog
37.	120:00	M: You've been so good for me.
38.	120:02	H: Quit, wat praat hy. Jy't hierdie kind se tong losgeknoop.
39.	120:05	M: Wie – ek?
40.	120:06	H: Ja.
41.	120:07	K: Jy het die paljas op hom gesit. Op ons almal.
42.	120:11	W: Wat's 'n paljas?
43.	120:13	H: Dis om te toor, my kind. Dis om goeters wat verkeerd is weer reg te toor.
44.	120:21	W: Kom ons teken vir jou 'n gesig, wat nie huil nie.
45.	120:24	M: Dis 'n plan.
46.	120:27	M: Teken 'n hanswors.
47.	120:28	W: Of 'n volmaan wat lag.
48.	120:29	M: ...is die...is dieselfde ding.
49.	120:38	H: Al weer, verdomp.
50.	120:39	K: Maak of jy nie hoor nie. As jy vloek en skree gaan hulle aanhou.
51.	120:43	M: Dis nog 'n rede hoekom ek moet gaan.
52.	120:46	W: Shhht! Ek kan nie teken as jy praat nie.



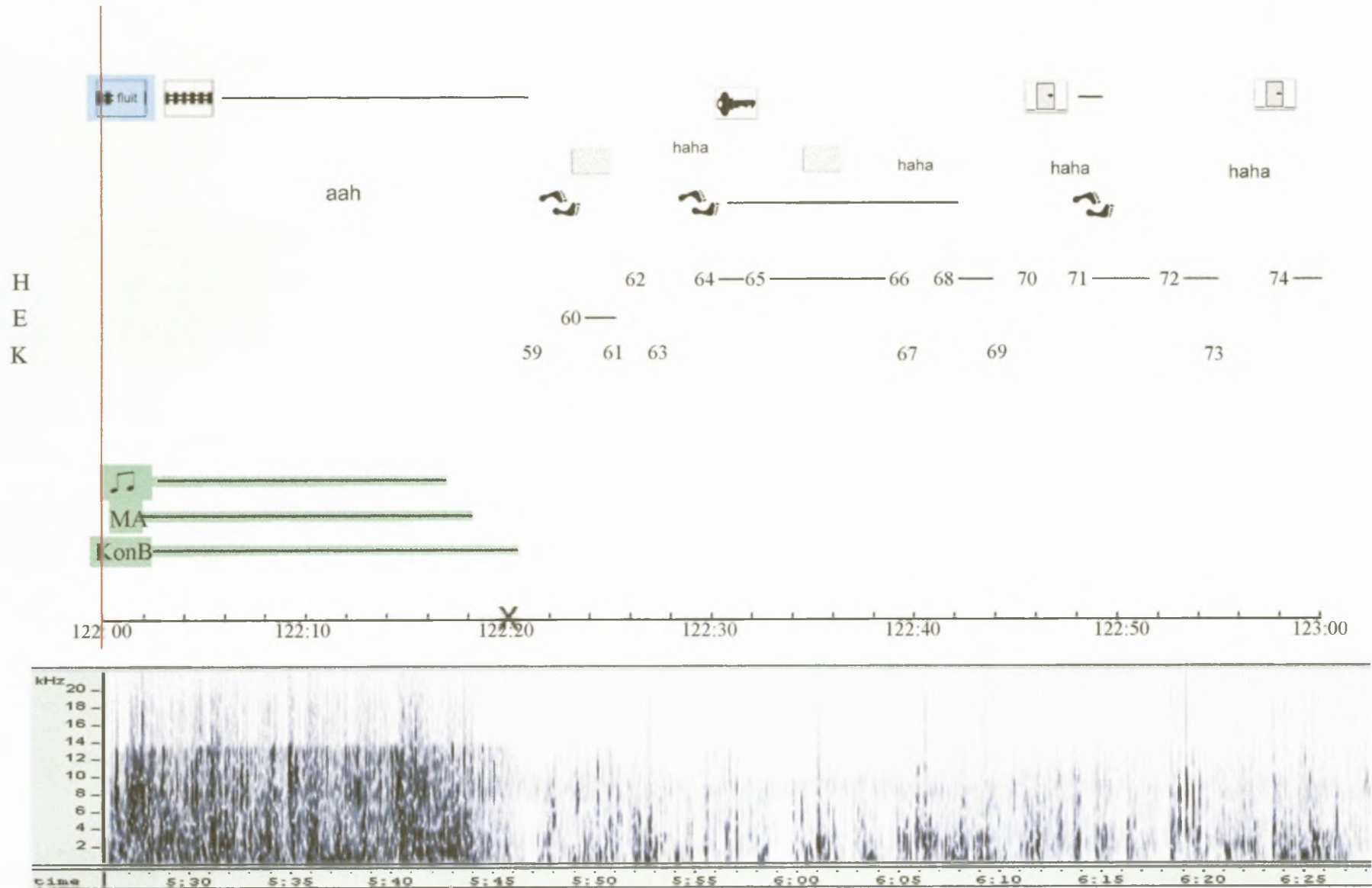
Hoofstuk 10 Minuut 122

No.	Tyd	Dialog
53.	121:15	M: Nee, dis Willem s'n. Hy gaan speel en hy gaan lag. Né, Willem!
54.	121:28	M: You must always laugh. En jy moet oefen. You must practise.
55.	121:21	H: Wag wag wag wag. Hier's jou toorgoed.
56.	121:23	M: Dankie, dankie.
57.	121:27	H: Hier kom hulle. Kom, kom. Kom die trein gaan.
58.	121:37	M: Skuwa kuwa.



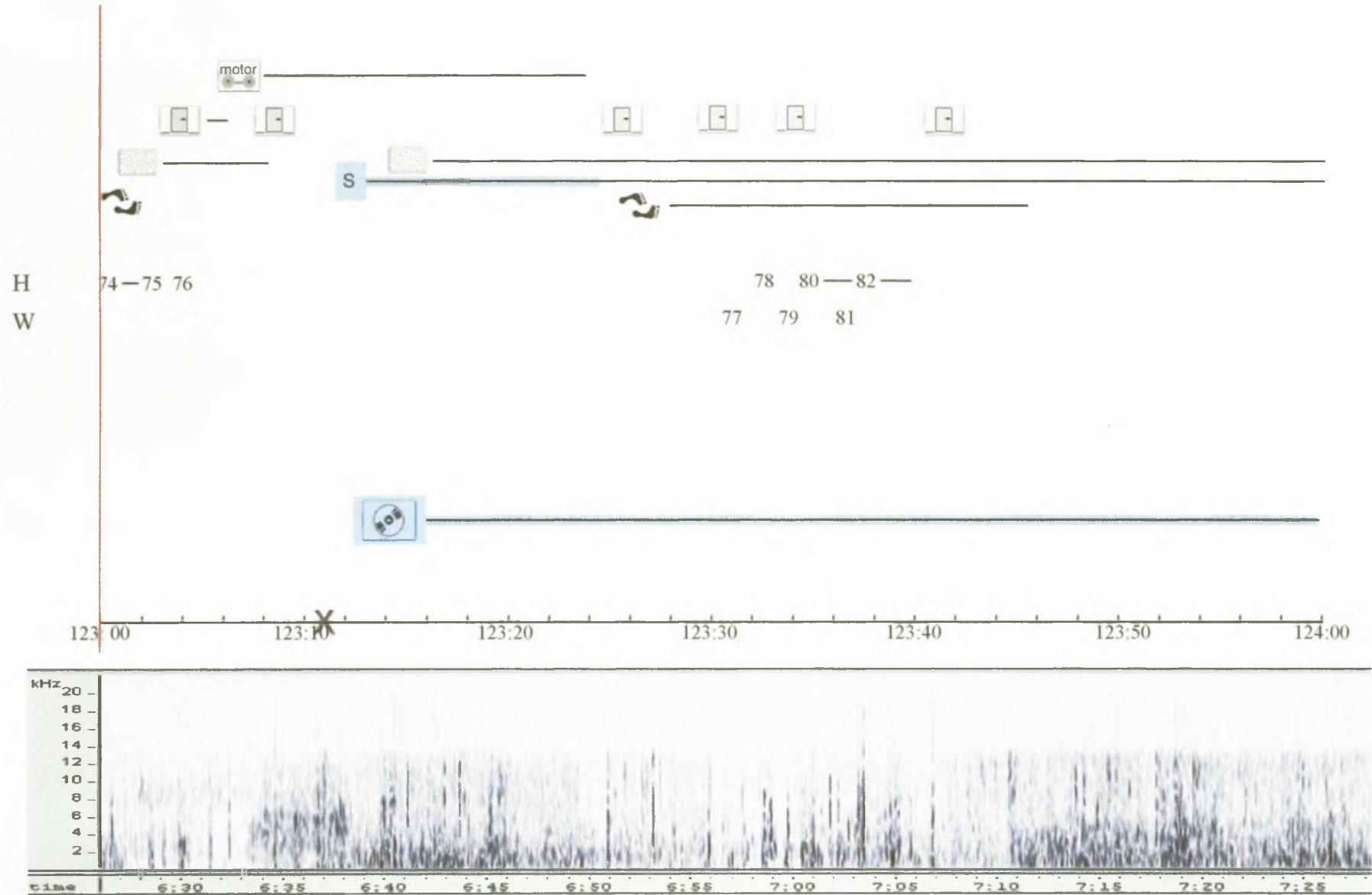
Hoofstuk 10 Minuut 123

No.	Tyd	Dialogoog
59.	122:20	K: Jong, lyk ek nie bietjie soos 'n tert nie.
60.	122:22	E: Ma kan nie soos 'n tert lyk nie, al smeer ons ma vol jam.
61.	122:25	K: Maar dis 'n bietjie oop hierso.
62.	122:26	H: Demmit, maar jy's mooi!
63.	122:27	K: Dankie!
64.	122:29	H: Willem. Sluit toe.
65.	122:32	H: Oh a...With what shall I compare thee, my dear beloved, but with the morning dew...
66.	122:38	H: Onthou jy, Katrina?
67.	122:39	K: Ja! Jy's stuitig, Hendrik!
68.	122:40	H: But with the morning dew...but with the morning dew...
69.	122:43	K: ...on dark petals of the rose
70.	122:45	H: On dark petals of the rose...
71.	122:47	H: Onthou jy? Quit, dis lank gelede...maar dis ok nie so lank gelede nie...
72.	122:52	H: Thy lips sweet tulips of twilight...
73.	122:54	K: Nee, dis heeltemal 'n ander gedig daai...
74.	122:57	H: Ja, lag jy maar. Oe..vanaand is die aand wat die manne...



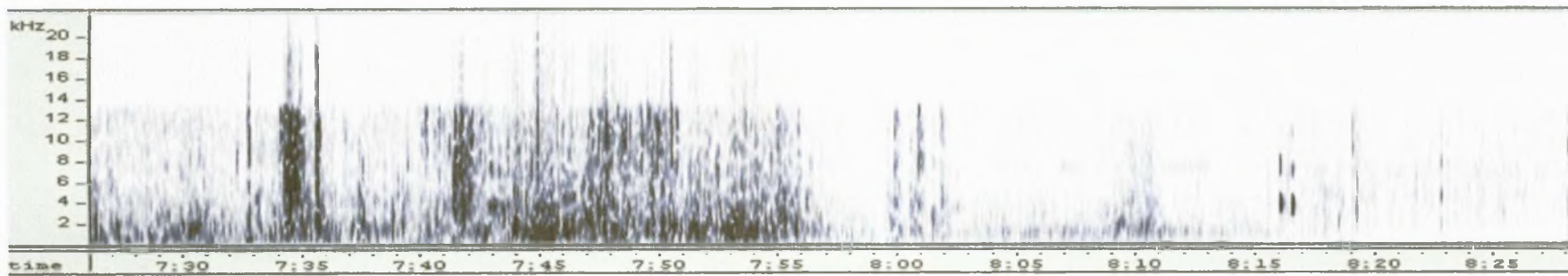
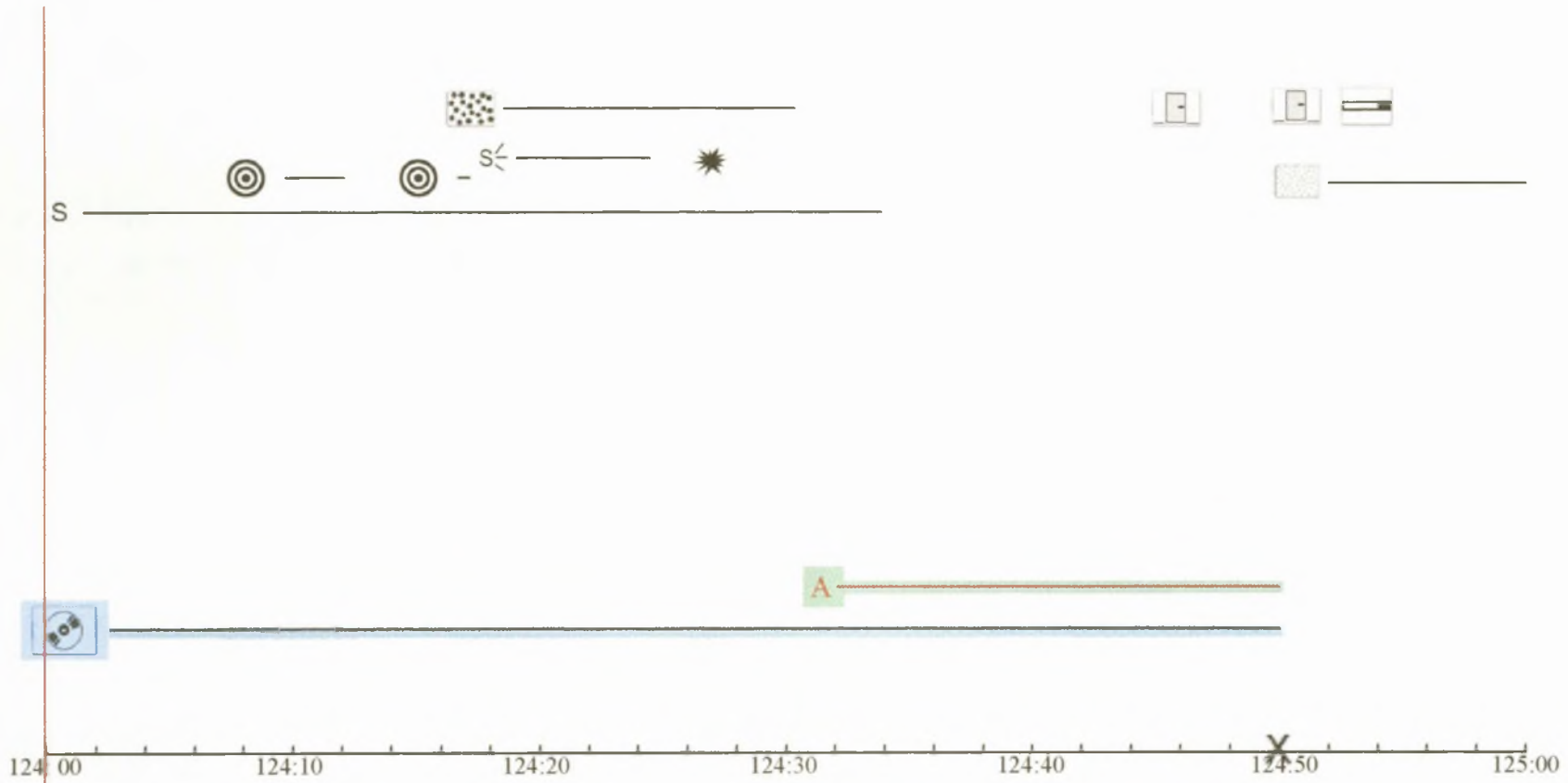
Hoofstuk 10 Minuut 124

No.	Tyd	Dialoog
74.	123:00	H: ...gaan vuis slaan oor jou.
75.	123:02	H: Klim Willem.
76.	123:03	H: Nollie.
77.	123:30	W: Ja pa?
78.	123:32	H: Onthou ons gaan nie vir jou soek nie.
79.	123:33	W: Ja pa.
80.	123:34	H: Tienuur kom jy kar toe en kom slaap. Jy gehoor?
81.	123:36	W: Ja.
82.	123:37	H: Julle twee... gedra vir julle.



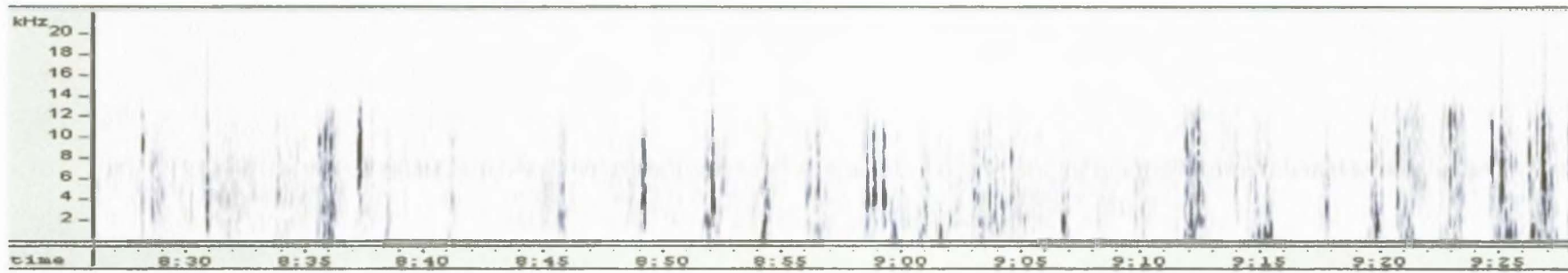
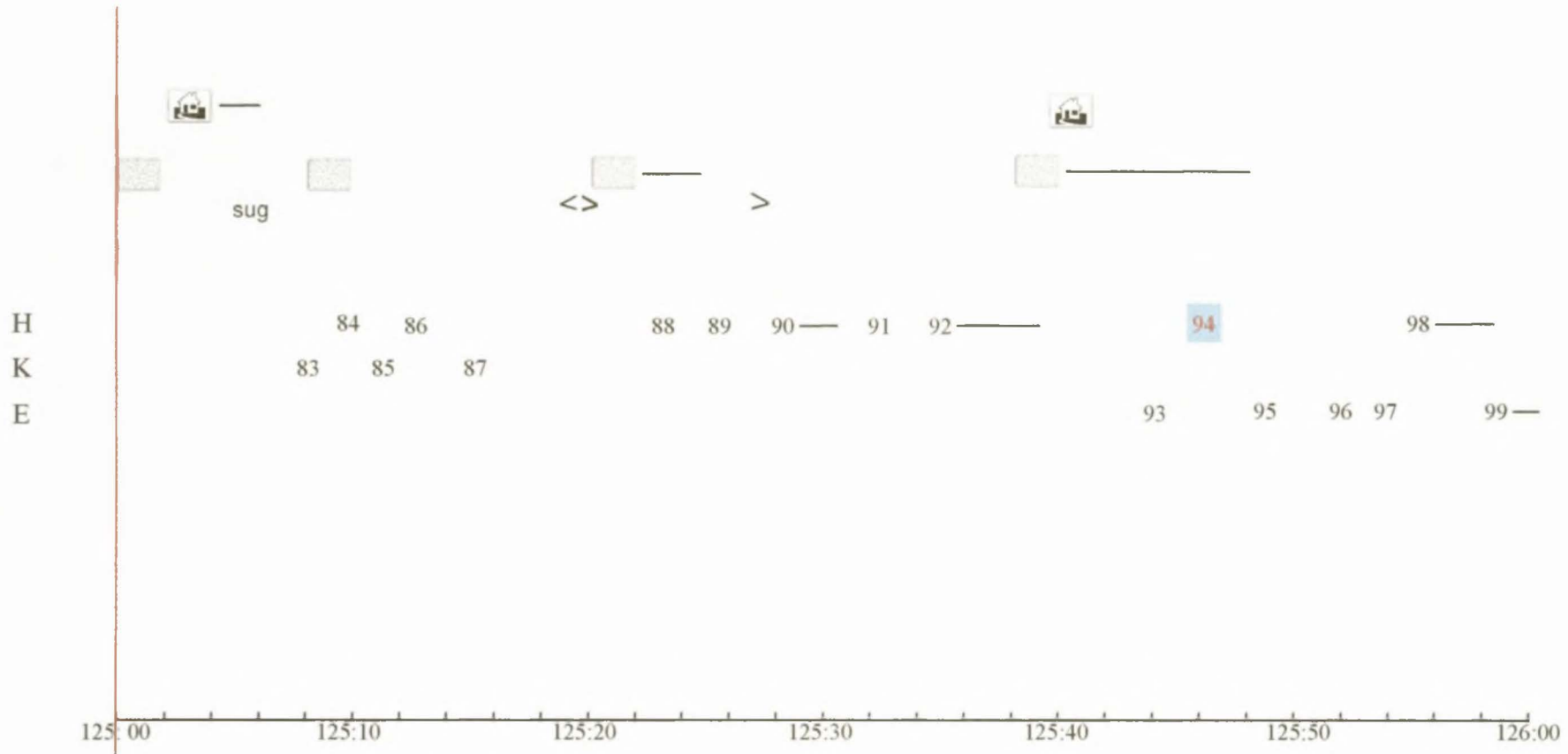
Hoofstuk 10 Minuut 125

No.	Tyd	Dialoog
------------	------------	----------------



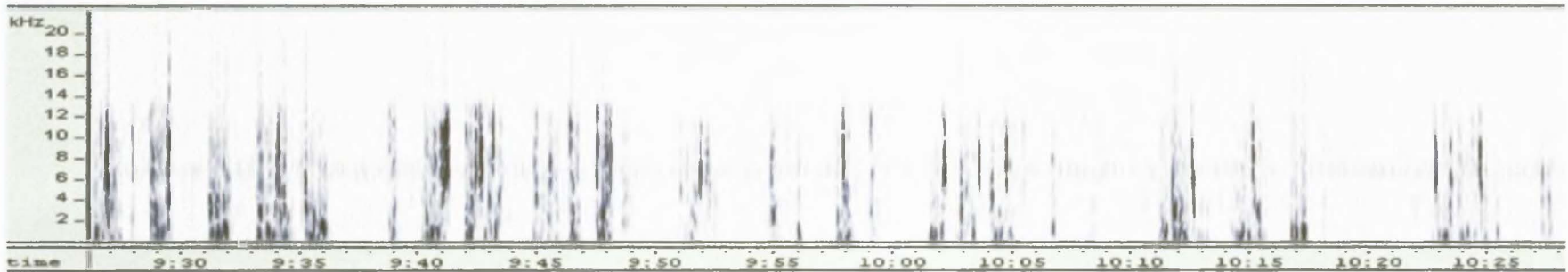
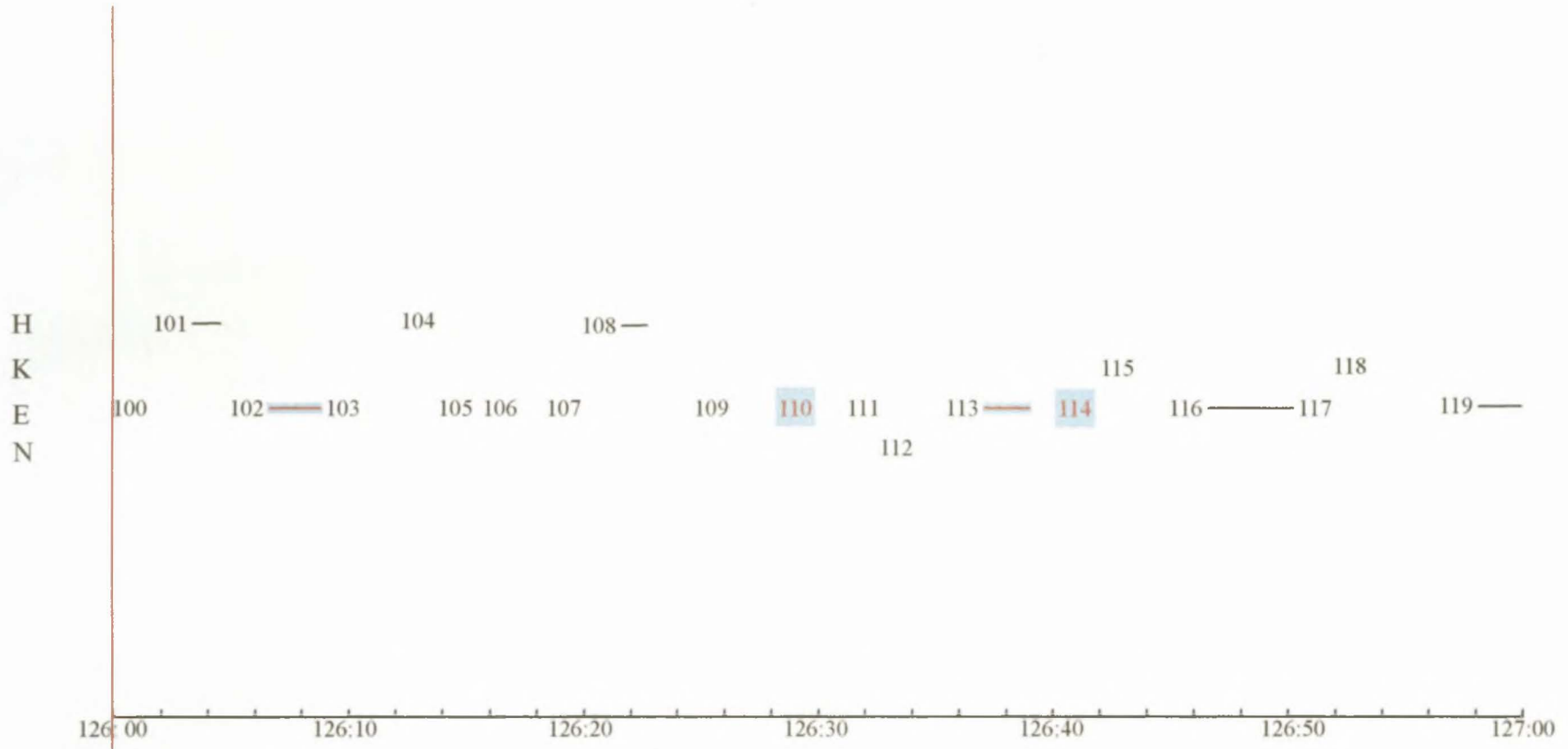
Hoofstuk 10 Minuut 126

No.	Tyd	Dialogoog
83.	125:08	K: Nag, almal.
84.	125:09	H: Nee, Katrina. Waar gaan jy?
85.	125:10	K: Ek gaan slaap.
86.	125:12	H: Nee.
87.	125:14	K: Nou wat dan?
88.	125:23	H: Ons...
89.	125:25	H: ...ons kry ons skoon.
90.	125:28	H: Nollie. Sit 'n plaat op.
91.	125:32	H: Ons was ons. Ons trek aan.
92.	125:34	H: Emma, loop maak jou mooi. Ons sal iets uitdink. Ons gaan nie slaap nie... ons sal iets uitdink.
93.	125:43	E: Ek moet wat?
94.	125:45	H: Jy't gehoor wat ek gesê het.
95.	125:48	E: Ek moet my loop mooimaak!
96.	125:51	E: Om te wat?
97.	125:53	E: Om te wat?
98.	125:55	H: Ons gaan net aan, Emma. Ons maak of niks gebeur het nie.
99.	125:58	E: Dis al wat ons doen heelyd. Ons maak of niks gebeur het nie.



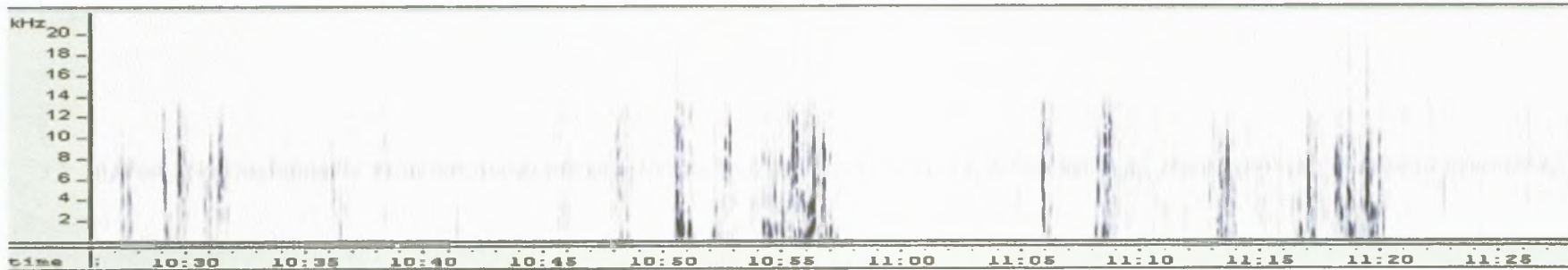
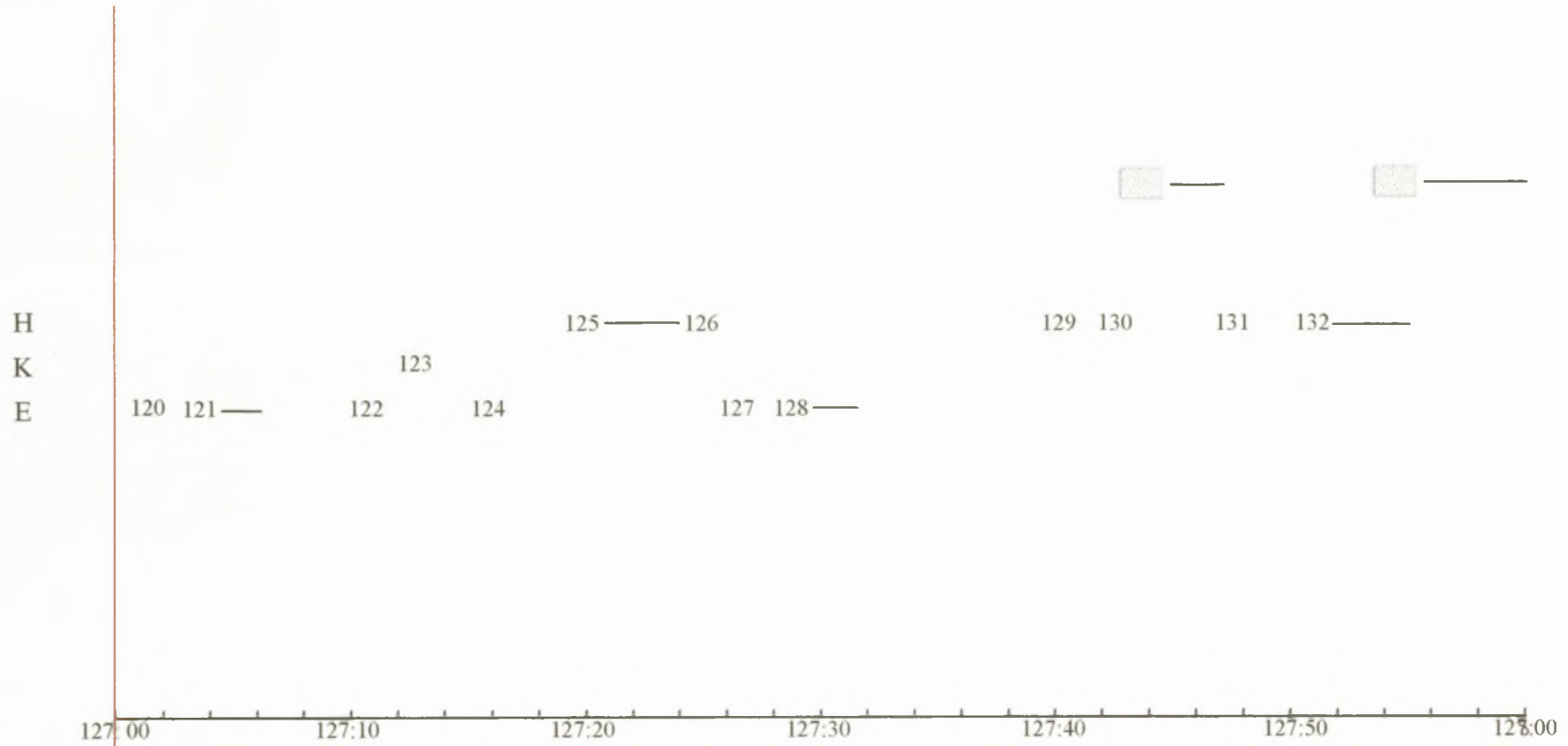
Hoofstuk 10 Minuut 127

No.	Tyd	Dialoog
100.	126:00	E: Ons maak of niks gebeur het nie.
101.	126:02	H: Wat? Wil jy weer op 'n hoop loop sit?
102.	126:05	E: Kyk hoe lyk ma. Lyk dit vir pa of niks gebeur het nie?
103.	126:09	E: Kyk hoe lyk ons almal.
104.	126:12	H: Emma!
105.	126:14	E: Hulle verwilder ons soos...
106.	126:15	E: ...melaatses van die dans af weg.
107.	126:18	E: Maar ons moet maak of niks gebeur het nie.
108.	126:20	H: En wat doen jy? Jy hol in die veld in.
109.	126:25	E: Hoekom sit ons op hierdie gat-stasietjie, Pa?
110.	126:28	E: Ek vra - hoekom?
111.	126:31	E: Oordat niks gebeur het nie?
112.	126:32	N: Emma...
113.	126:35	H: Ma loop bedags en tjank agter die huis, maar sy dink niemand sien haar nie.
114.	126:40	E: Hoekom?
115.	126:42	K: ...Emma.
116.	126:45	E: Willem maak twee jaar lank nie sy mond oop nie, maar almal moet maak of niks gebeur het nie.
117.	126:50	E: Hoekom pa?
118.	126:52	K: Emma...
119.	126:56	E: Ons gaan nooit weer maak of niks gebeur het nie, Pa.



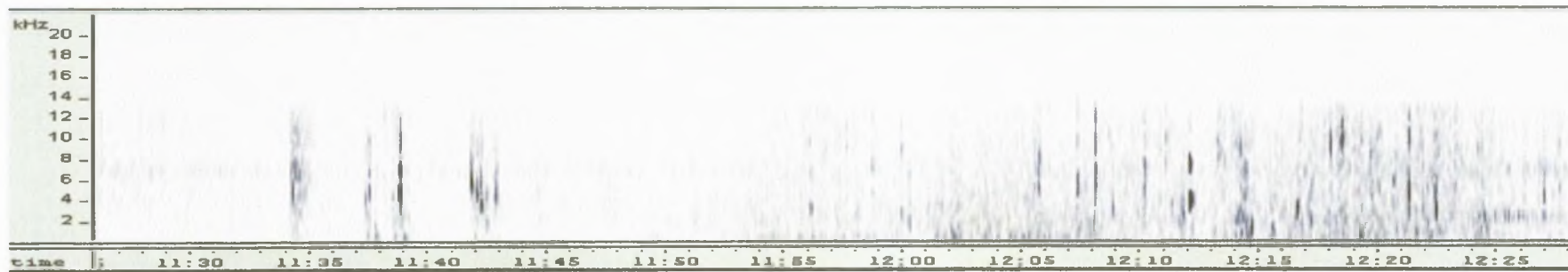
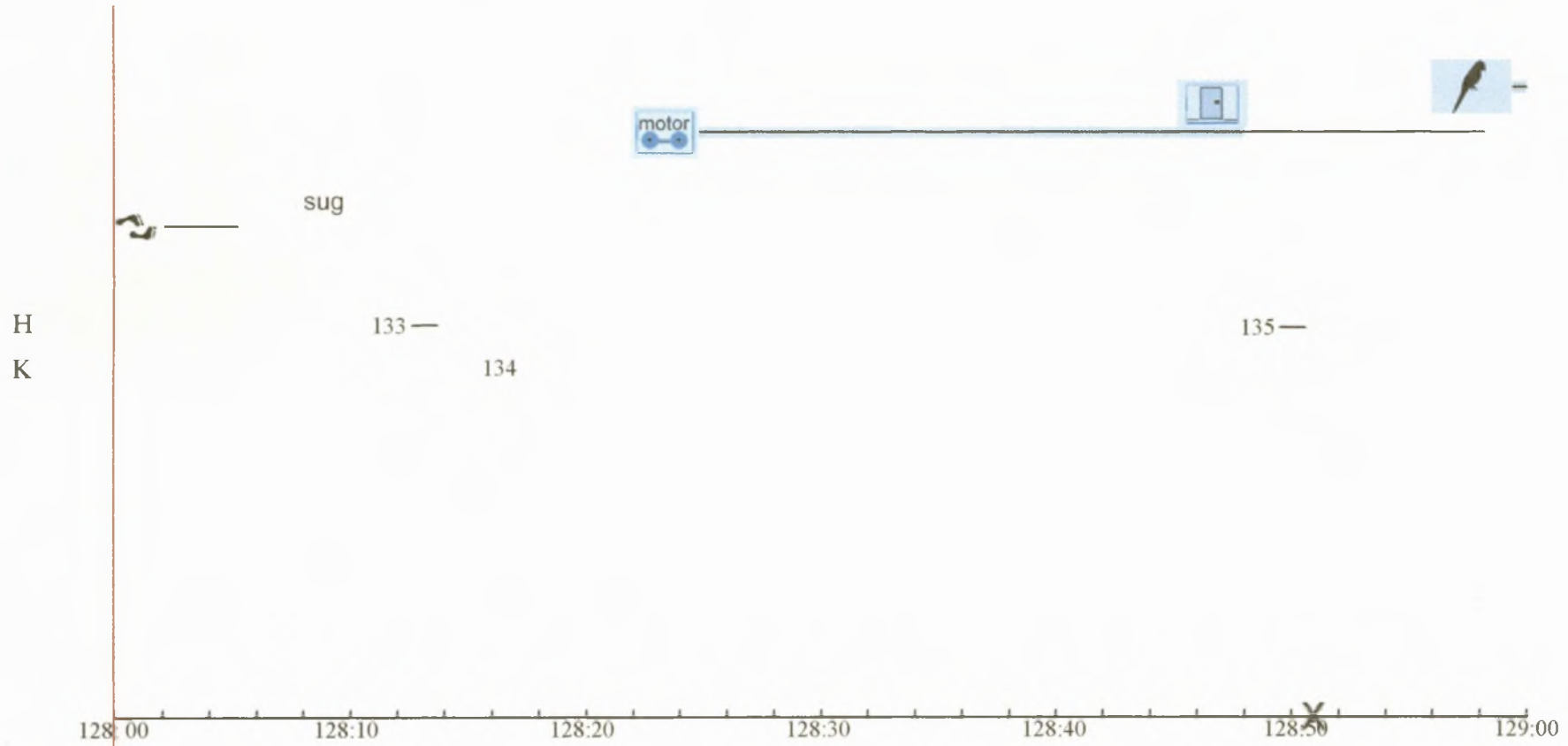
Hoofstuk 10 Minuut 128

No.	Tyd	Dialog
120.	127:00	E: Ons gaan praat.
121.	127:02	E: Ons gaan oor ais praat. Al maak dit hoe seer.
122.	127:10	E: Ons gaan praat ma...
123.	127:12	K: ...ja.
124.	127:15	E: Pa?
125.	127:19	H: Ek praat. Ek praat heelyd.
126.	127:24	H: Ek's al een wat praat!
127.	127:26	E: Oor nonsens, ja.
128.	127:28	E: Pa praat aanmekaar oor nonsens sodat ons nie oor die regte goed hoef te praat nie.
129.	127:39	H: Ons kan praat.
130.	127:42	H: Ons kan praat oor vanaand.
131.	127:47	H: Ek's 'n bok vir praat.
132.	127:50	H: Ons maak ons skoon, ons trek ons aan en ons kom sit hier en ons praat.



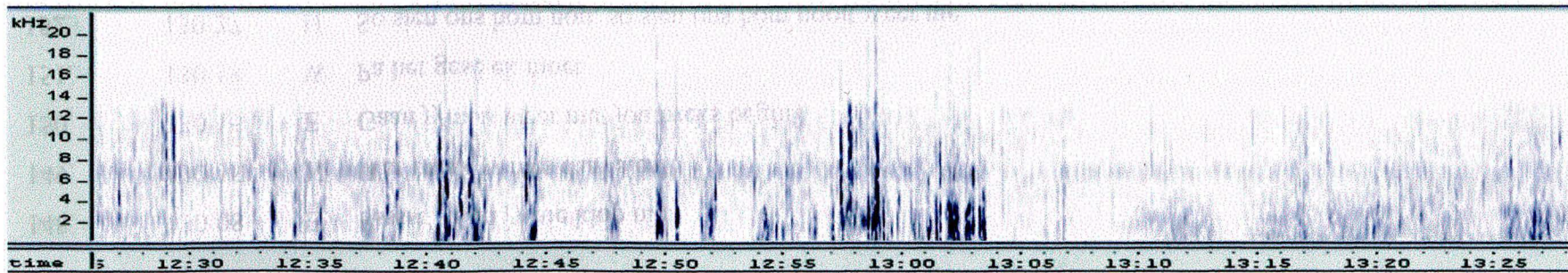
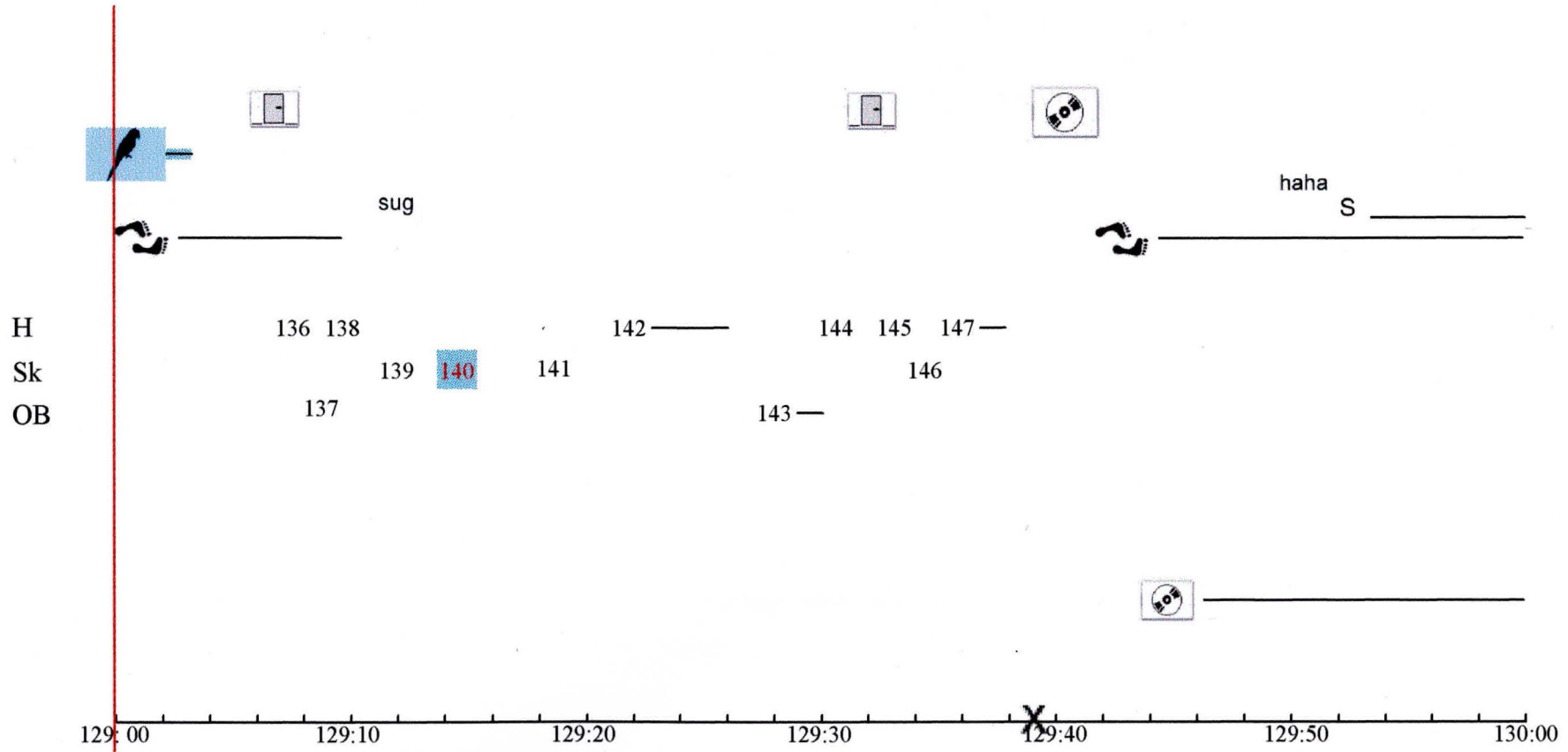
Hoofstuk 10 Minuut 129

No.	Tyd	Dialog
133.	128:11	H: Sy's 'n kind. Sy verstaan nie.
134.	128:15	K: Dis juis oordat sy begin verstaan.
135.	128:48	H: Bly in die huis, Katrina. Julle almal.



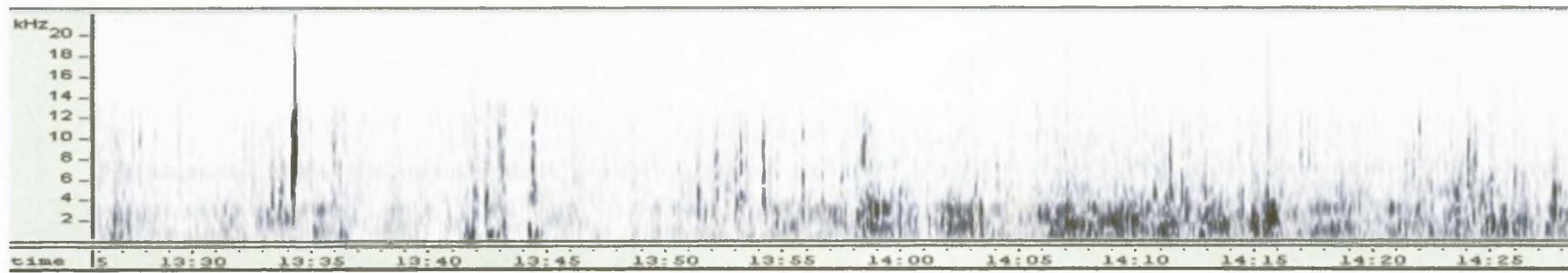
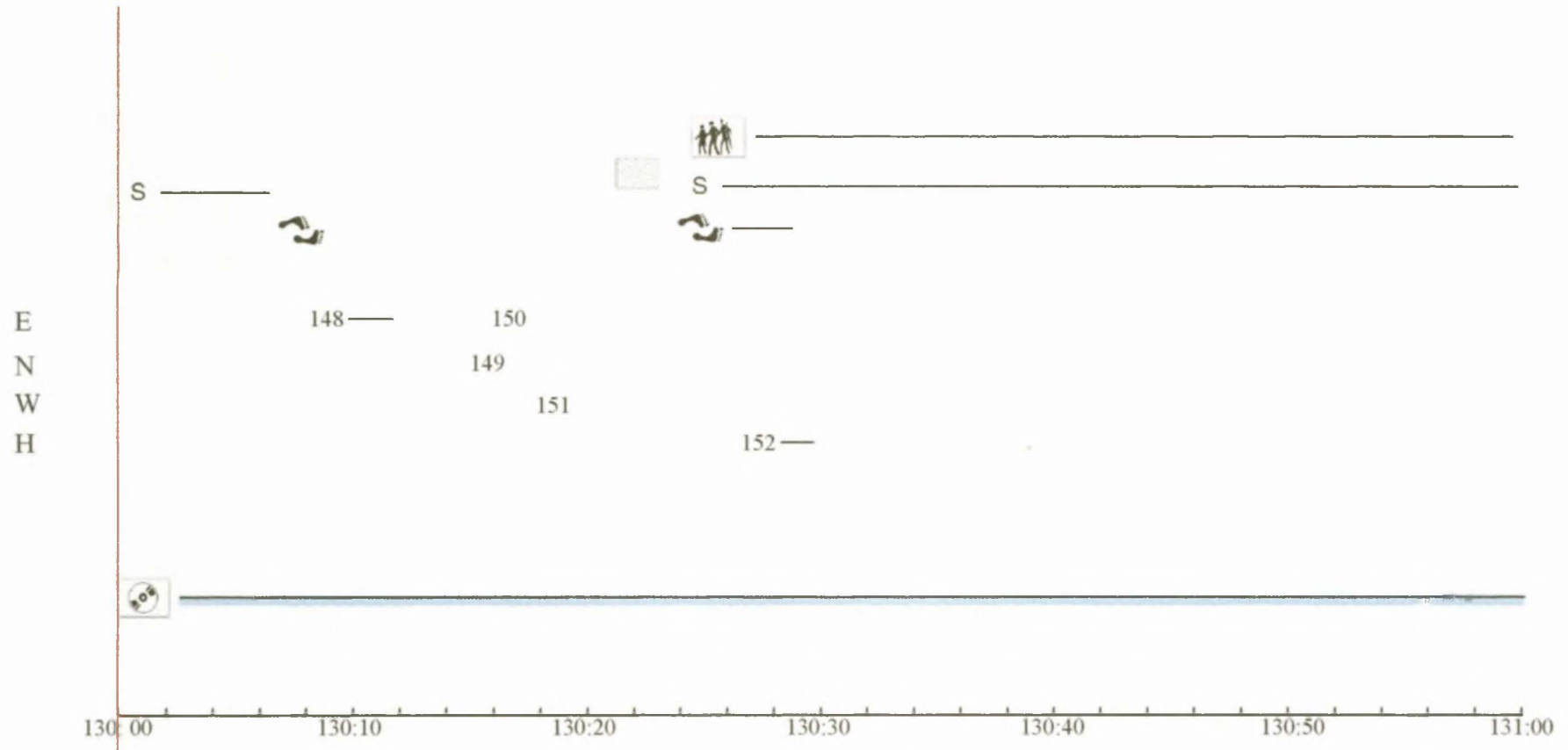
Hoofstuk 10 Minuut 130

No.	Tyd	Dialogoog
136.	129:07	H: Naand.
137.	129:08	OB: Naand, Hendrik.
138.	129:09	H: Kan ek help?
139.	129:11	Sk: Man, hoor hierso. Ons uh..
140.	129:14	Sk: ...ons het maar net gekom om te sê ons is jammer oor daai spul.
141.	129:18	Sk: Dit was nie nodig nie.
142.	129:21	H: Ou uh...ag, wat. Kyk, ons makeer niks.
143.	129:27	OB: Die mense het begin ry daar anderkant. Die dans is in sy kanon in.
144.	129:30	H: Dan nou man, kom in. Kom sit.
145.	129:32	H: Ek wou nou net 'n knertsie gooi.
146.	129:34	Sk: Die vrouens wag in die kar.
147.	129:35	H: Nee, maar bring hulle in. Bring hulle, bring hulle...



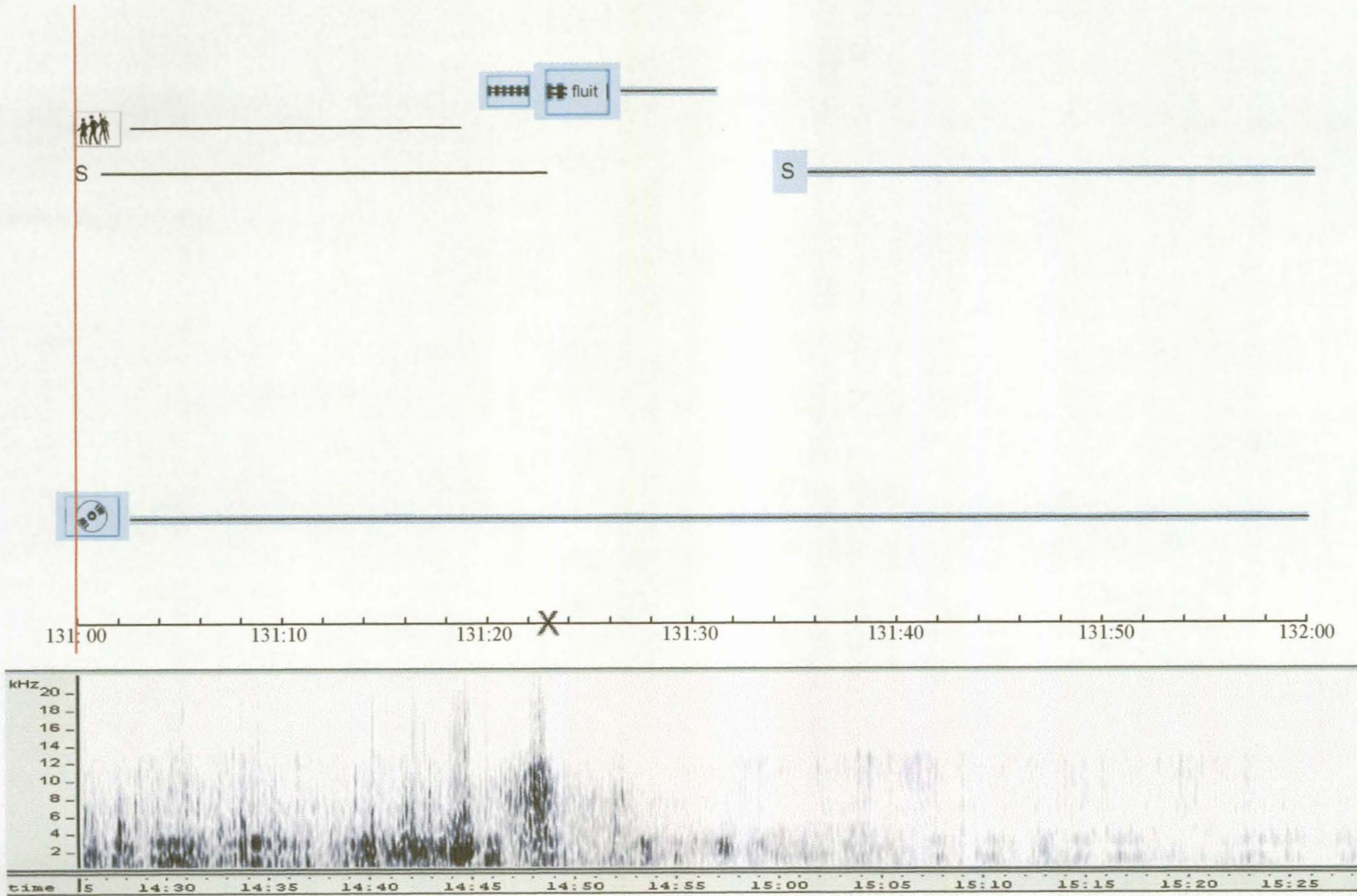
Hoofstuk 10 Minuut 131

No.	Tyd	Dialog
148.	130:08	E: Pssst! Kan jy nie klop nie.
149.	130:15	N: Wat maak jy met daai eier?
150.	130:16	E: Gaan jy nou weer met jou trieks begin?
151.	130:18	W: Pa het gesê ek moet.
152.	130:27	H: So sien ons hom nou, so sien ons hom nooit weer nie.



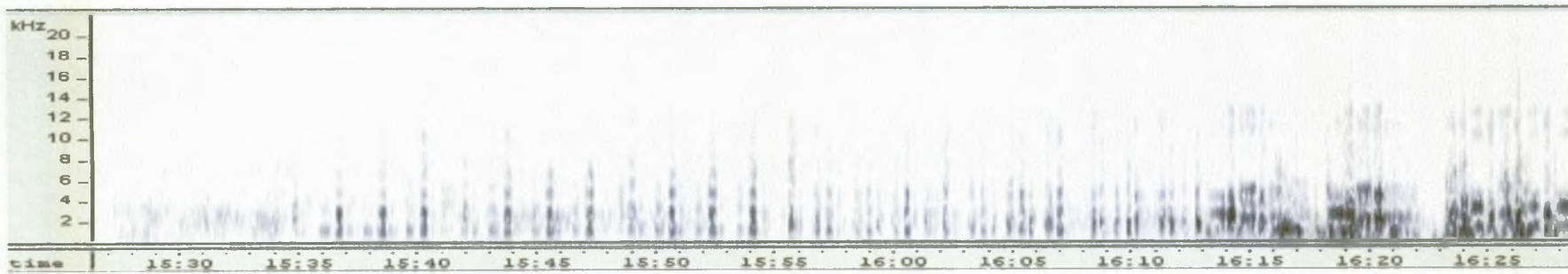
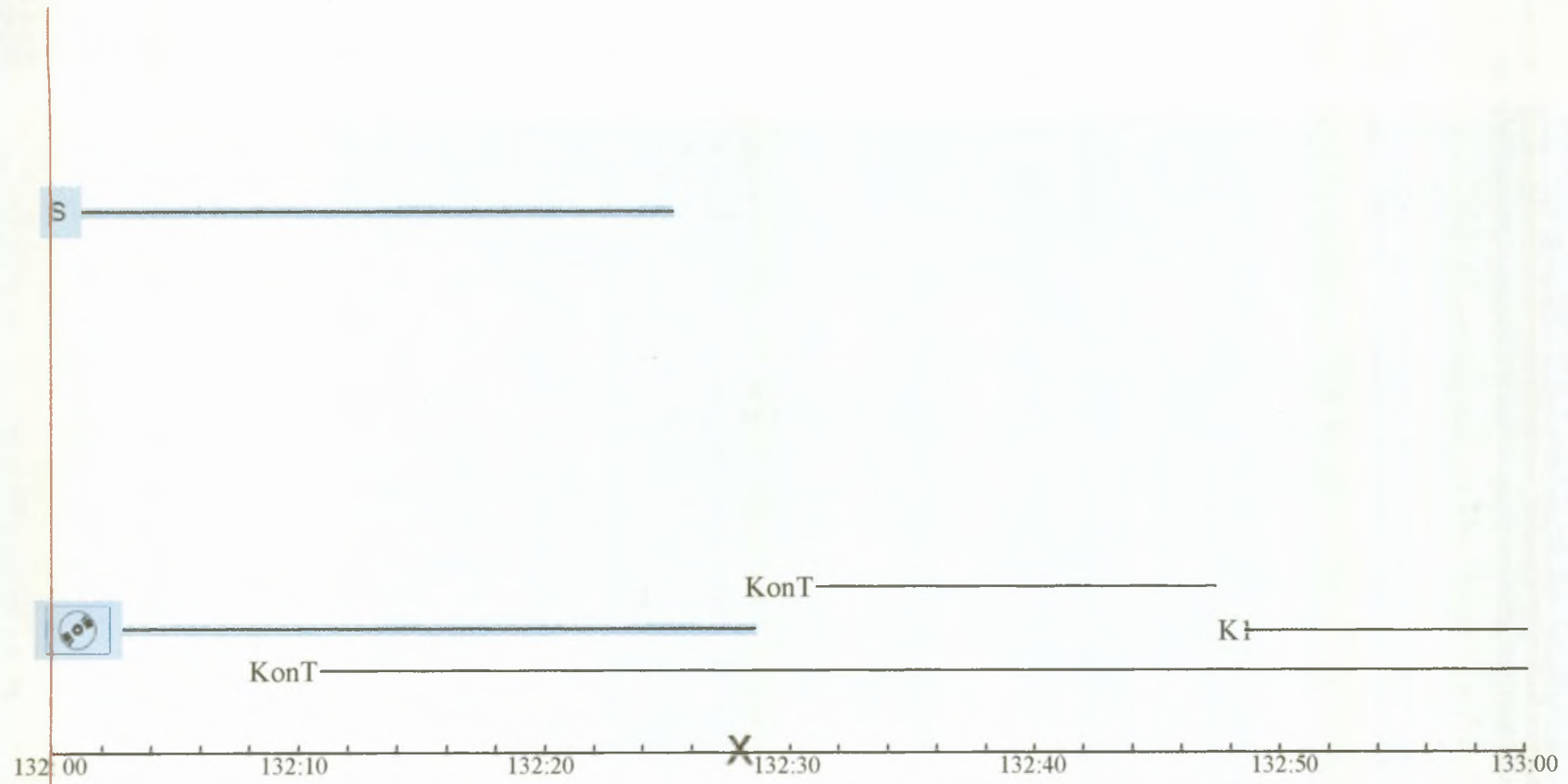
Hoofstuk 10 Minuut 132

No.	Tyd	Dialog
-----	-----	--------



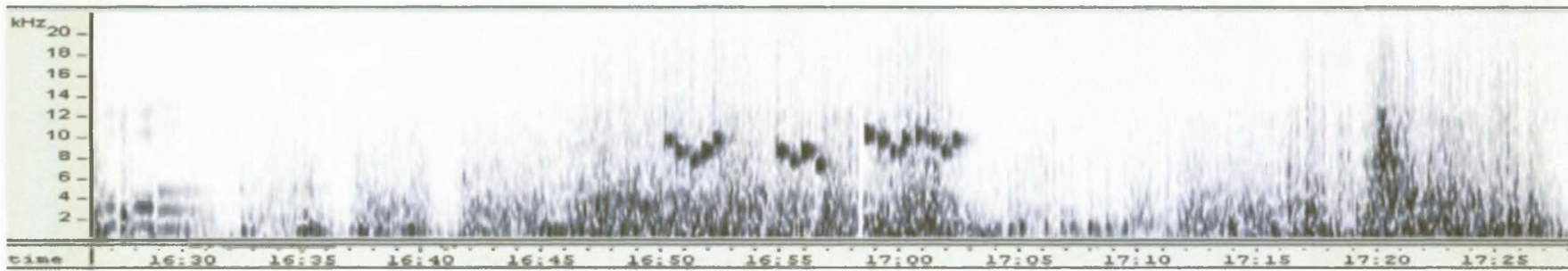
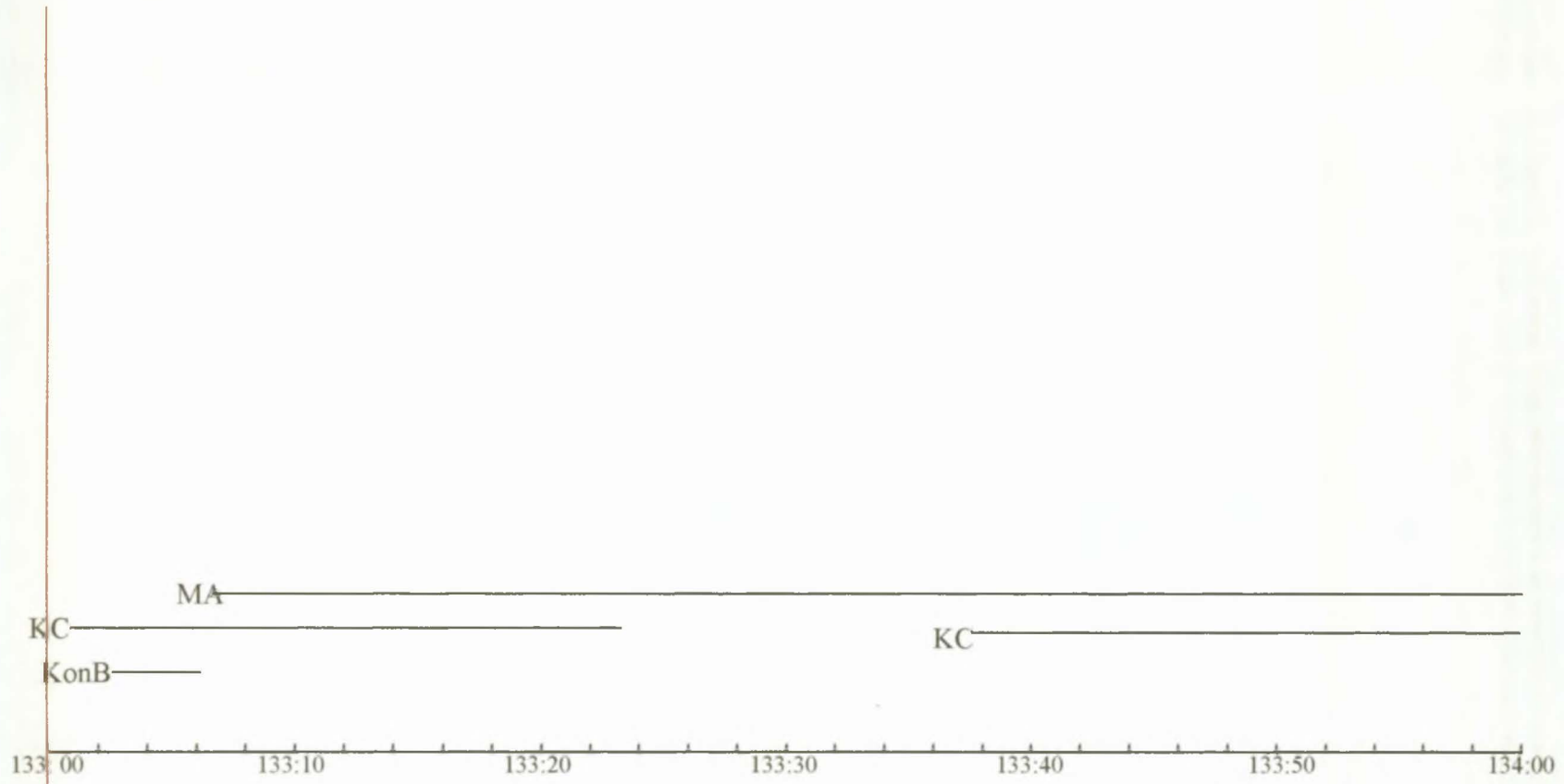
Hoofstuk 10 Minuut 133

No.	Tyd	Dialog
-----	-----	--------



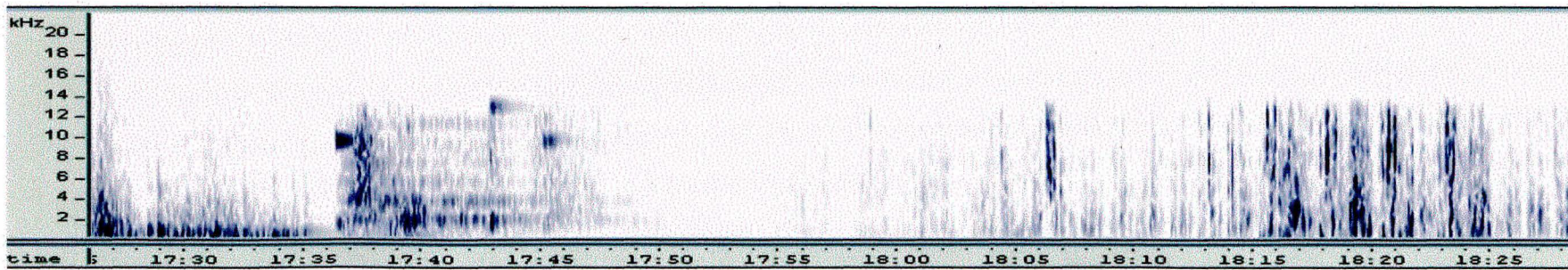
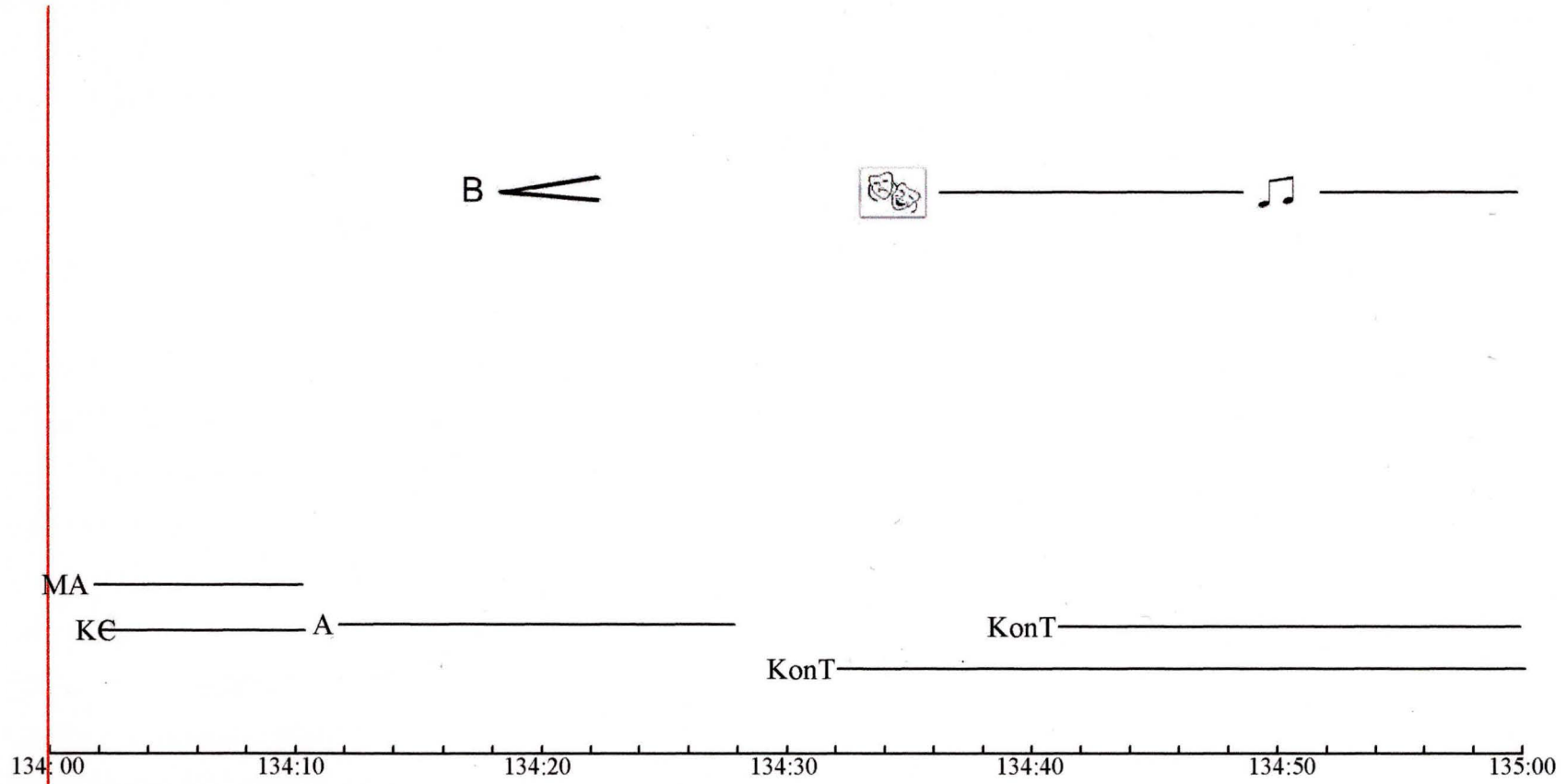
Hoofstuk 10 Minuut 134

No.	Tyd	Dialog
-----	-----	--------



Hoofstuk 10 Minuut 135

No.	Tyd	Dialog
-----	-----	--------



Hoofstuk 10 Minuut 136

No.	Tyd	Dialogoog
-----	-----	-----------

