

Die gebruik van narratiewe kodes by die TV-drama: 'n steekproef

Salomi Louw
Departement Afrikaans
Universiteit van die Noorde
SOVENGA

Abstract

The use of narrative codes in TV drama: A test sample

*Even though TV drama makes use of genre-specific codes it always tells a story. In order to examine the Afrikaans teleplay, **The Horse Trader** (1982), narrative codes – as explicated by Genette (1980) and applicable to the linguistic narrative – are utilized. These narrative codes prove to be very useful in decoding the teleplay and systematising hierarchical elements.*

1. Inleiding

Telesiesdrama (teledrama) beskik oor spesifiek filmiese kodes, maar maak ook gebruik van kodes uit ander kunste sowel as algemene kulturele kodes: derhalwe is teledrama 'n konglomeraat van ander én eie kodes.

'n Ondersoek na telesiesdrama sal verskillende faktore moet behels, maar in hierdie bespreking word die klem gelê op die *narratiewe* aard van die teledrama en die manier waarop dit betekenisvol aan die ontvanger oorgedra word deur die visuele en ouditiese aspekte wat versend word: dit word direk beeldend oorgedra en nie (noodwendig) talig nie.

Elam (1980:29, 30) skryf dat wanneer iets visueel verduidelik, aangetoon of gedefinieer word, dit 'ostensie' is en oor die teateraangebieding sê hy:

Semiotization involves the *showing* of objects and events (and the performance at large) to the audience, rather than describing, explaining or defining them. This ostensive aspect of the stage 'show' distinguishes it, for example, from narrative (bedoelende *die talige teks* – SL) where persons, objects and events are necessarily described and recounted. ... The showing is emphasized and made explicit through indices, verbal references and other direct foregrounding devices, all geared towards presenting the stage spectacle for what it basically is, a 'display'.

Keuris (1994:197) sluit hierby aan en noem “'n (f)isiese voorstelling in die hier en nou” as een van die belangrike aspekte wat na vore kom wanneer ostensie ter sprake is in die teater.

Die gebeeldsende TV-drama speel ook in die ‘hier en nou’ af en maak, soos die teateropvoering, in die eerste plek gebruik van visuele middels om te ‘wys’ in plaas van om talig oor te dra. Hierdie ‘wys’ of vertoon van karakters, ruimte, ensovoorts, word bevestig, beklemtoon of selfs weerspreek deur dialoog en klankeffekte. Die gebeeldsende TV-drama is nie ’n gedrukte ‘teks’ waarna gekyk word nie, maar is beelde met klank; *ostensie* van gebeure, karakters en ruimtes wat deur fotografiese, elektroniese, ouditiewe en ander kodes oorgedra word.

Die ostentiewe aard van TV-drama moet egter nie net opties waargeneem word nie: daar moet ook serebrale verwerking of intellektuele ervaring wees waardeur die ontvanger van denotasie tot volwaardige persepsie en konnotasie vorder. Hierin word hy/sy in ’n groot mate gelei deur narratiewe kodes.

2. Narratiewe kodes en teledrama

Besprekings van teledrama, soos ook die geval is met analyses van film, lê groot klem op die *storie* wat aangebied word en Christian Metz, die filmiese semiotikus, konsentreer op die ‘narratiewe film’. Metz (1971) se ondersoek na narratiewe film het ’n groot invloed uitgeoefen op die narratologie in die algemeen. Dit is byvoorbeeld opvallend dat Genette die eerste hoofstuk van sy *Narrative Discourse* (1980) open met ’n aanhaling uit Metz en dan dié aanhaling gebruik as sy vertrekpunt vir ’n ondersoek na narratiewe aspekte in die prosa. In hierdie artikel vind die omgekeerde weer plaas en word Genette se narratiewe kodes gebruik om die televisieverhaal te ondersoek.

2.1 Narratiewe ‘handelingsvlakke’

Genette (1980:27) onderskei drie ‘handelingsvlakke’ vir die ondersoek van narratiewe diskoers:

I propose (...) to use the word *story* (*histoire* in die oorspronklike – SL) for the signified or narrative content (...), to use the word *narrative* (*récit* in Frans – SL) for the signifier, statement, discourse or narrative text itself, and to use the word *narrating* (*narration* in Frans – SL) for the producing narrative action and, by extension, the whole of the real or fictional situation in which that action takes place.

In hierdie bespreking word ‘storie’ (*histoire*) en ‘verhaal’ (*récit*) gebruik ooreenkomstig Brink (1987:26) se vertaling van hierdie terme; ‘verhaal’ is ‘die

narratiewe teks self, die volgorde waarin die gebeure aan die ontvanger gebied word, die vlak waar daar 'n vertikale verdieping is deur byvoorbeeld die gebruik van metafore en waar kodes gebruik word om die ontvanger te lei tot die rekonstruering van die 'storie', dit wil sê die logiese, chronologiese of kousale rekonstruksie van die aangebode materiaal.

2.2 Aanbiedingstyd en -ruimte

Teledrama is basies, soos 'n taaltteks, 'n lineêre aanbieding van gebeurtenisse. Genette (1980:34) sê:

Like the oral or cinematic narrative, (written literary narrative) can only be 'consumed', and therefore actualized, in a *time* that is obviously reading time, and even if the sequentiality of its components can be undermined by capricious, repetitive, or selective reading, that undermining stops short of perfect analexia.

Tydens beeldsending (soos by 'n film wat in 'n teater vertoon word) kan die opvolging ("sequentiality") van die teledrama nié deur herhaling van gedeeltes of selektiewe 'lees' onderbreek word nie omdat die teledrama *in tyd* bestaan en onverbiddelek voortgaan. (Met 'n video-opname is dit 'n ander saak, aangesien hier 'teruggespoel' kan word.) Selfs as die ontvanger die kodes onmiddellik kan herken en/of plaas, is die leesproses – wat sakkadiese lees¹ en begrip insluit – heel anders as by die talige teks: elke skoot (wat uit 'n verskeidenheid raampies saamgestel is) bevat 'n magdom inligting wat *in ruimte* vertolk moet word voordat die ontvanger 'n basis het vir die volgende skoot of sekvens wat opvolgend *in tyd* aangebied word.

Die inligting wat 'in ruimte' aangebied word, is direk *ostentief* deurdat dit elemente (uit)wys of vertoon, waardeur dit ook verskil van die talige teks wat net 'n 'illusie van mimeuse' skep in die vertelproses. Van die prosa sê Genette (1980:164): "(I)n contrast to dramatic representation, no narrative can 'show' or 'imitate' the story it tells", want "language signifies without imitating". Mimese in woorde, sê hy, "can only be mimesis of words. Other than that, all we have and can have is degrees of diegesis".

1 Sakkadiese lees: die fisiologiese persepsie wat deur flikkerende of verspringende oogbeweging geregistreer word.

3. 'n Steekproef aan die hand van *Die perdesmous* (1982)

3.1 Die 'storie' van die perdesmous, Sias Vlok

Die ongetroude Sias Vlok, wat reeds talle oortredings teen sy naam het, kom op 'n plaas aan om perde aan Mabel ('n weduwee) te verkoop. Sy hou hom onder valse voorwendel by haar aan huis, waar hy deur Mason (Mabel se skoonseun) beledig word. Mabel oorreed Vlok om met haar te trou. Op hulle troudag tart Mason hom, waarop Vlok hom slaan en in 'n waterkrip gooi.

Na die troue gaan die prokureur (Greyling) deur die boedel en vind 'n skuld-bewys van Mason vir £1000, wat deur laasgenoemde ontken word. Mabel lieg ook dat sy en Mason geen ooreenkoms het dat hy op die plaas kan aanbly nie en sy vertel dat sy lankal sukkel om van hom ontslae te raak. Vlok dagvaar Mason en verloor die saak. Vlok verloor ook 'n saak teen 'n veehandelaar en verloor sy vertroue in die regstelsel.

Vlok konfronteer Mason wat draad span op die plaas en 'n klag van aanranding word teen hom gelê – 'n insident wat daartoe lei dat Vlok gevangenisstraf ('harde arbeid') moet uitdien. Terwyl hy in die tronk is, raak Mabel van sy besittings ontslae en probeer van hom skei, waarop hulle van tafel en bed geskei word.

Nadat hy uit die tronk ontslaan is, kom Vlok weer op sy voete. Intussen het Willie ('n blanke plaaswerker) sowel as Ester (sy susterskind) by Vlok aangesluit.

Met beloftes van omkoopgeld lewer Ester en Willie getuienis teen Vlok, waarvolgens hy gedagvaar word in 'n saak van bloedskanie met Ester. Vlok dreig Mabel en Willie oor die saak wat voorlê en hulle vlug. Die volgende oggend gaan Vlok om met hulle te gaan praat; Ester waarsku hulle telefonies en hulle kruip weg op Lategan se solder. Vlok soek hulle by Lategan se huis en word deur Ferreira (die plaasvoorman) gekonfronteer, waarop hy skote vuur op Ferreira wat 'n klag van poging tot moord teen hom lê. Lede van die plaaslike polisiemag kom bestel 'n dagvaarding aan Vlok op hierdie aanklag, maar hy weier om dit te aanvaar en skiet op hulle. Polisieversterkings word uit die Kaap aangevra. Ester ontken dat sy enigiets met die klag van bloedskanie te doen gehad het, maar die ontvanger word onder die indruk gebring dat sy wêl meegewerk het aan sodanige klag (saam met Willie) ter wille van finansiële gewin.

Vlok laat kom sy prokureur om sy sake af te handel, 'n verklaring af te neem waarin hy vertel hoe almal saamgespan het om hom tot 'n val te bring en om sy testament in orde te kry. Terwyl Greyling by Vlok is, bel eers Willie om te sê dat as Vlok vir hom £1000 gee, hy nie teen hom sal getuig nie; daarna bel Mason

met inligting oor Ester se verraad, Willie se huigelagtigheid, en oor Mabel se optrede. Hy vertel Vlok waar Mabel bly. Wanneer die prokureur vertrek, keer die polisie hom voor omdat hulle dink dat Vlok saam met hom sal probeer wegkom.

Polisieversterkings daag op om Vlok te gaan arresteer. Willie moet as gids optree omdat hy Vlok se plaas ken.

Intussen wil Mason van sy skoonma weet wie die plaas gaan erf. As sy sê dat sy haar testament gaan verander sodat haar seun en nie Mason se vrou nie dit kry, belowe Mason vir Willie geld om Vlok te laat deurkom dorp toe met die bedoeling dat Vlok Mason se skoonma om die lewe moet bring voordat sy die testament kan verander.

Die polisie neem stelling in op Vlok se plaas. Terwyl Vlok gereed maak om homself te verdedig, vlug Ester en hy skiet haar plat. Hy skiet ook vyf polisie-manne dood. Willie vlug.

Vlok ry dorp toe om vir Mabel te soek en skiet langs die pad op vyf mense wat in sy pad kom; drie van hulle sterf. Op die dorp skiet hy vir Mabel waar Mason haar verplig het om te sit en wag, maar omstanders wat nie by die saak betrokke is nie, laat hy vrygaan. Vlok sit dan vir Mason, wat gevlug het, agterna, bring sy motor tot stilstand en skiet hom. Vlok word deur drie polisiemanne gewond. Hy gebruik sy laaste koeël om selfmoord te pleeg.

'n Hofondersoek volg waarin Vlok (nadoods) skuldig bevind word op talle klagte van moord en poging tot moord. Terwyl die saak aan die gang is, is 'n onderhoudvoerder/joernalis met 'n kamera in die hofgang besig om met die getuies te gesels in 'n poging om die storie te rekonstrueer en agter die waarheid te kom, waaruit die 'verhaal' voortspruit.

Na afloop van die saak gaan almal huis toe, met Ester – wat letsels van die skietery oorgehou het – as 'n ryk vrou omdat sy al Vlok se besittings geërf het.

Die 'verhaal' (*récit*) lyk egter heeltemal anders as die 'storie', aangesien die volgorde van gebeure totaal versnipper word deur die rekonstruksie vanuit getuienis in die hofgang na afloop van Vlok se dood: uit terugflitse, terugflitse uit terugflitse en uit toekomsflitse. Objektiewe fokalisering deur 'n ekstradiëgetiese verteller vind ook plaas.

3.2 Verteller/aanbieding

Geen verhaal kan aangebied, uitgebeeld, oorgedra of vertel word sonder dat 'n vertelinstansie (verteller) aan die roer van sake is nie.

'n Verteller is altyd “tegnisch gezien” (Bal, 1978:17) verantwoordelik vir die verhaal wat aangebied word, en word geïdentifiseer op grond van die vraag: “Wie praat/vertel?”, en miskien by teledrama ook, “Wie doen (is verantwoordelik vir) die aanbieding?”. Die antwoord by die beeldverhaal is merendeels ‘die kamera’ (vgl. Genette, 1980:187).

3.3 Ekstradiëgetiese verteller

'n Verteller is altyd op 'n vlak ‘hoër’ as die verhaal wat aangebied word; hy is ‘buitekant’ die storie soortgelyk aan die ou benaming van ‘alomteenwoordige verteller’; hy is ‘ekstern’ tot die verhaalgegewe (en kan by teledrama/film as die ‘kamera’ benoem word), en is dus 'n ekstradiëgetiese verteller. 'n Ekstradiëgetiese verteller van die primêre verhaal kan nie optree in sy eie vertelling nie: “The narrating instance of a first narrative is ... extradiegetic by definition” omdat “any event a narrative recounts is at a diegetic level immediately higher than the level at which the narrating act producing this narrative act is placed” (Genette, 1980:229, 228). Die instansie verantwoordelik vir die primêre vertelling vertel ekstradiëgeties 'n verhaal en, omdat hy nie 'n karakter in die verhaal is nie, kan hy as heterodiëgeties² benoem word, buite die storielyn. So 'n ekstradiëgetiese verteller is verantwoordelik vir die openingskote van *Die perdesmous* met die toneel waar Vlok op Mabel se plaas aankom – hierdie verteller is onbetrokke by die verhaal.

3.4 Heterodiëgetiese verteller

Die verhaalvlak waarop die verteller optree, definieer sy ekstra- of intradiëgetiese aard terwyl sy verhouding tot die storie bepaal of hy hetero- of homodiëgeties³ is (Genette, 1980:248). 'n Interne verteller kan in teledrama (eksplisiet) optree, heeltemal heterodiëgeties wees en van buite die beeld en buite die verhaal inligting vertel om die gebeure te ‘plaas’ ten opsigte van tyd, ruimte, agtergrond, ensovoorts, en sy beskrywing of kommentaar is bykomend tot of ter vestiging van die *mise-en-scène* (letterlik: ‘dit wat op die toneel geplaas word’). So 'n heterodiëgetiese verteller is klankmatig (nooit beeldmatig nie) daar slégs ter wille van die eksposisionele inligting en plasing, net soos die ‘Aankondiger’ in Louw se radiodrama, *Dias* (1972). Omdat hy nooit toetree tot die ‘verhaal’ nie, maar

2 *Heterodiëgeties* – nie betrokke by die verhaal nie; as buitestaander van die verhaalgebeure; nie 'n karakter in die verhaal nie. Hierdie vertellertipe meng nie in met die verhaalgebeure nie; hy bly op 'n afstand en verhuuld, sodat die verhaal ongehinderd sy loop kan neem. Waar hierdie verteller ‘intradiëgeties’ is, vertel hy binne die verhaalinkleding van iets waarby hy nie self betrokke is/was nie.

3 *Homodiëgeties* – 'n homodiëgetiese verteller is 'n karakter in die verhaal wat oorgedra word.

onaangeraak deur die gebeure buite die diëgese bly, staan hy bekend as 'n Buitestem. In *Thicker than Water* (Hofmeyr, 1986) lig so 'n Buitestem ons aan die begin in oor die langdurige droogte in die Karoo en die watervete tussen die bewoners van die aangrensende plase voordat die verhaal sy loop neem en ons die Buitestem nie weer hoor nie.

Die inligting wat deur 'n Buitestem oorgedra word, kan baie keer ook grafies aangebied word as byskrifte by 'n beeld of teen 'n spesifieke agtergrond. Waar die Buitestem gebruik word, is dit 'n direkter en 'n ostentiewe aanbod van inligting en dit hou die voordeel in dat die dialoog *in tyd* gelewer word; die ontvanger kan in tyd hoor wat gesê word. Grafiese materiaal bestaan in ruimte maar nie in reële tyd nie; gewoonlik is die sekvens waarin die woorde op die skerm verskyn, van té korte duur vir iemand wat teen 'n normale spoed lees om volledig te kan inneem.

3.5 Homodiëgetiese verteller

'n Ander tipe vertellerstem (benewens die Buitestem) wat eksplisiet optree in teledrama, is homodiëgeties. Hy kan 'n rol vervul *in* die diëgese, maar is nie (noodwendig) *in* beeld nie; met ander woorde: die dialoog word nie in beeld gegeneer nie en hoef nie sinchronies te wees nie. Hierdie verteller se posisie ten opsigte van die vertelhandeling en ook die verhaalvlak (sy status as 'karakter' in die verhaal) kan verander, sodat ons persepsie verander en die medium (die tegniek van vertelling) opvallend is – 'n faktor wat vervreemding veroorsaak. Die STEM (van die joernalis) wat in *Die perdesmous* optree, kom aanvanklik voor as synde 'n interne heterodiëgetiese verteller; maar dié verteller se posisie ten opsigte van verhaalbetrokkenheid verander as hy vrae direk aan die karakters stel en antwoorde kry, en die metakamera⁴ – wat sy 'teenwoordigheid' weergee – uit die pad gestamp word (vgl. Louw, 1992:137-139). 'n Fokusverskuiwing vind plaas en die 'Buitestem', met kamera, word in die verhaal geïntegreer; nou is hy intern homodiëgeties: van Buitestem (onbetrokke by die verhaalgebeure) het hy verander tot Bowestem (hy het 'n aandeel aan die verhaal en is deelnemend).

(Sowel die Bowestem as die Buitestem word in Engels benoem as *voice over*; daar word nie gekyk na die posisie van die 'stem' nie, maar net bepaal dat dit nie in beeld gegeneer word nie.)

4 *Metakamera* – By meta(tegniek) word verwys na die feit dat die wesenwoord van die medium direk of indirek onder die aandag kom *in* die medium. Die metamedium is selfrefleksief, verwys na sy eie aard en vestig aandag daarop. Die metadiëgetiese kamera lê juis klem daarop dat ons na 'n diëgese kyk wat deur middel van 'n kamera oorgedra word. Binne hierdie diëgese wat deur 'n kamera weergegee word, tree 'n *ander* kamera (as 'personasie') op.

3.6 Intradiëgetiese verteller

Sodra iemand 'n verdere verhaalvlak open deur 'n ander storie te vertel, is die verteller intradiëgeties. Mikrosegmenteel sou dit beteken dat elke karakter wat mimeties uitgebeeld word en aan die woord kom, 'n intradiëgetiese verteller is solank hy 'n storie vertel (“iets gebeur met iemand” – Brink, 1987:45, 66). As voorbeeld: Vlok se prokureur vertel van die hofsake waarby Vlok betrokke was. Omdat hy nie van homself nie maar van Vlok vertel, is hy intradiëgeties heterodiëgeties (binne die verhaal, maar dit is nie sy eie ‘storie’ nie). Wanneer die prokureur egter vertel hoe Vlok die verklaring aan hom gemaak het, is hy nie langer heterodiëgeties of buite dié verhaalvlak nie, maar homodiëgeties: hy tree dan op as intradiëgetiese homodiëgetiese verteller (vgl. Genette, 1980:248).

3.7 Fokalisering

Benewens die verteller (‘wie vertel?’) poneer Genette (1980:186, 189-195) 'n fokalisator (‘wie sien?’ of ‘wie neem waar?’) ooreenkomstig die manier waarop 'n kamera fokus op 'n spesifieke onderwerp. Bal (1978:110) noem spesifiek die ooreenkoms met die beeld van 'n kamera, en sê die term “is ontleend aan de fotografie en de film. Daarmee wordt benadrukt, dat het om een technisch begrip gaat”. Omdat die kamera op iets *fokus*, kan 'n mens miskien by hierdie medium praat van ‘fokusering’.

In teledrama en film word ‘fokalisering’ gebruik om die tegniese opname of weergawe van die vertellende instansie te benoem, en daar is *altyd* 'n eksterne fokalisator aanwesig omdat daar altyd 'n kamera is: daar kan geen ostensie van die narratief wees sonder 'n kamera en gevolglik sonder fokalisering of fokusering nie. Genette gebruik ‘eksterne fokalisering’ (1980:190) met die verduideliking dat 'n karakter se uiterlike en optrede beskryf word sonder dat die leser toegang kry tot sy gedagtes; dit is presies die manier waarop beeldfokalisering in die teledrama aangewend word: die karakter se eksterne werklikheid binne die wêreld van die drama word in beeld vertoon. As die ontvanger van die teledrama toegang kry tot so 'n karakter se gedagtes, is dit hoofsaaklik deur klank; dit wil sê dialoog en Bowestem. (Waar die karakter se oneiriese/innerlike ervaring beeldend weergegee word, is die fokalisering subjektief en nie langer ekstern nie.) Op die eerste vlak van die vertelling verskil fokalisering dus reeds van die gebruik in die prosa, want Genette (1980:189) beweer dat zerofokalisering of “nonfocalized narrative” moontlik is in die prosa en gewoonlik voorkom by die klassieke narratief. Teledrama moet *altyd* fokalisering hê aangesien dit deur middel van 'n kamera – wat op iets gerig is – opgeneem of oorgedra word.

3.7.1 Eksterne fokalisering

Eksterne fokalisering maak skote uit die lug moontlik soos die arendsooguitsig in *Die perdesmous* op Vlok en Mason wat by die grensdraad baklei. Verder kan die kamera die omraming verander tydens 'n swenkskoot, en oorgaan van byvoorbeeld 'n lang dekskoot na 'n nabyskoot om iets in die voorgrond te omraam, of andersom: in dieselfde (outonome) skoot kry ons dan 'n LS⁵ en 'n NS.

In *Die perdesmous* is daar 'n sekvens van twee polisiemanne (MLS) wat gesels terwyl hulle probeer verhoed dat Vlok van die plaas af padgee. Dan reageer Vlok hoorbaar – op die moment nog buite beeld – sodat die ontvanger wat, net soos die polisie, hom nie verwag en nie gesien het nie, ook die skokeffek ervaar. Sodra Vlok praat, swenk die kamera om hom MNS te wys waar hy net buite ons gesigsveld, net buite die raam, gestaan het. Hierdie sekvens is ook 'n illustrasie van die feit dat die karakter op die skerm nie 'verdwyn' as hy uit beeld loop nie; ons het die gevoel dat hy 'net buite die gesigsveld' is, of dat hy die hele tyd daar was en nou eers in beeld verskyn.

Indien die teledrama net deur eksterne fokalisering oorgedra sou word, sou dit sekerlik baie vervelig wees, maar die fokalisering kan verskuif na, of oorgedra word aan 'personasies', wat nie noodwendig (menslike) karakters hoef te wees nie. Ons het dan interne fokalisering en verskillende verhaalvlakke (al is dit soms momenteel) word daargestel.

3.7.2 Interne fokalisering

Interne fokalisering kan 'n verskeidenheid vorms aanneem. Daar is eerstens die karaktergebonde of personale fokalisering waar ons subjektiewe skote sien soos wat die karakter dit sien. Meestal word die karakter gewys wat kyk na iets [A] – gewoonlik buiteraam – sodat 'n ooglyn gevestig word (in Engels bekend as 'n *eyeline match*), dan word vanuit die karakter se posisie gefokus (gesigspuntskoot of *POV-shot*) op die voorwerp [B] wat deur die karakter gesien word. (As die karakter en dit waarna hy kyk, nooit saám in 'n skoot verskyn nie, konnoteer ons dat dit die karakter se gesigspunt is.) In die meeste gevalle word die karakter wat kyk, weer gewys: [A, B, A]; en selfs meer as een keer, soos die sekvens in *Die perdesmous* waar die polisie, wat die dagvaarding aan Vlok moet bestel, by die hek staan en kyk [A] na die toe huis [B], en ons weer sien hoe hulle kyk [A], weer die huis [B], die polisie [A], ensovoorts: [A B A B A B A B A B]. Hierdie lang

5 LS = langskoot; NS = nabyskoot; MNS = mediumnabyskoot; BLS = baiclangskoot; dit beskryf by benadering die afstand tussen die kamera en die onderwerp wat afgeneem word.

lang maar onderbroke subjektiewe fokalisering is spannend óók omdat dit met klank (en veral dialoog) gepaard gaan.

'n Gesigspuntskoot word ook nie altyd deur 'n ooglyn gevestig nie; ons lei dit af as sodanig op grond van ander faktore. In *Die perdesmous* is daar 'n sekvens waar 'n bewegende skoot met dinamiese omraming lyke wys: nadat Vlok vir Mabel en Ferreira by 'n plaashek doodgeskiet het, word perdepote gehoor, maar die perd of Vlok word nie gesien nie. Hierdie skoot is Vlok se gesigspunt: 'n bewegende swenkskoot vanaf 'n hoogte (die perd se rug) kom deur die hek (begelei deur reële klank), vertoef 'n oomblik op die twee lyke en fokus dan op die pad dorp toe, soos ook gebeur in die toneel van die jongmense en Philander wat deur Vlok geskiet is.

'n Subjektiewe terugflits is ook personale fokalisering. Die karakter wat die analepsis genereer, is die fokalisator, byvoorbeeld Vlok wat in die hof vertel dat Mason hom selfs nie op sy troudag met rus wou laat nie. Hierna volg 'n subjektiewe terugflits (deur Vlok) van die troudag wat dan as personale fokalisering weergegee word.

In *Die perdesmous* tree 'n interne fokaliseringkamera metadiëgeties as 'karakter' op – 'n 'karakter' teen wie Willie sy aggressie uithaal en selfs wegstamp omdat 'Ester gepla' word. Die kamera is primêre fokalisator, 'neem namens die kyker waar' en selekteer onderwerpe, omraming, ensovoorts – kodes waardeur ons gehelp word om betekenis te kan heg aan die beeld.

Deur wisselende vertellers en fokalisering (beeld én klank) word die ontvanger se betrokkenheid op emosionele en intellektuele vlak verseker, want hy probeer alles plaas in 'n logiese raamwerk of storie.

3.8 Volgorde

'n Verhaal (narratief) is die *volgorde* waarin 'n 'storie' oorgedra word. Die aanbieding van 'n storie as verhaal is nie noodwendig op 'n lineêr chronologiese tyds-as nie.

Op grond van die temporele veranderinge wat die verhaal vertoon in verhouding tot dié van 'n gerekonstrueerde storie, kan tydsafwykings aangetoon word. Genette noem hierdie afwykings van lineêre gebeuretyd 'anachronieë'. Hy dui in 'n talige teks die verhaalvolgorde aan met letters en die chronologiese volgorde met syfers.

Die anachronieë kan gekompliseerd wees in die *talige* teks, waar daar in 'n enkele sin verskeie tydsverwysings (analepsisse en prolepsisse) kan voorkom (kyk Genette se voorbeelde 1980:40-47). In die teledrama is dit nog méér

gekompliseerd omdat ons nie net 'n aanbod van 'n beeldverhaal het wat anachronies aangebied kan word nie, maar op *chronologies-lineêre* vlak sowel as in die terugflitse (ostensie van 'n analepsis) of toekomsflitse (ostensie van 'n prolepsis) kan daar in die karakters se dialoog ook analepsis (talige terugverwysing in tyd) en prolepsis (talige toekomsverwysing) voorkom. Dan kan die beeld en die dialoog ook nog terselfdertyd op verskillende vlakke beweeg (vgl. byvoorbeeld *Piet-my-vrou* [1981] deur Katinka Heyns).

In die eerste elf sekwense van *Die perdesmous* (vandat Vlok op die plaas aankom totdat Ferreira 'n klag teen hom lê) het ons vier hoofbewegings of tydsvlakke: 1. Vlok wat op die plaas arriveer; 2. die aand en volgende oggend voordat hy in die hof moet verskyn (gedeeltelik gerekonstrueer uit tonele van die hofgang); 3. die hofgang (nadat Vlok reeds dood is) waar 'n Stem vrae stel oor die verlede en antwoorde verkry (soms in die vorm van 'n terugflits); en 4. 'n nultyd (of 'omvangstyd') wat êrens tussen Vlok se vorige oortredings en sy dood inpas. 'n Skoot van twee poue in 'n boom kan chronologies geplaas word waar Vlok in die nag inskree, maar hoort eintlik op 'n ander tydsvlak aangesien die skoot (soos elders in die teledrama) eerder konnotatief en metafories is as denotatief.

Dit sal 'n onbegonne taak wees om in die teledrama beeld én klank vir anachronieë te ondersoek op die manier wat Genette dit doen – met syfers en letters vir elke afwyking: die béeld vorm die basis van so 'n ondersoek en die klank word hierby betrek slegs as dit nie in beeld gegeneer word nie (as daar dus 'n diskrepansie is in beeldtyd en dialoogtyd of verbale en nie-verbale tyd).

'n Ondersoek na anachronieë veroorsaak wel dat verskillende tydsvlakke gevestig word, waardeur verskillende verhaalvlakke tot stand kan kom.

Die eerste verbreking van chronologie wat in *Die perdesmous* onder die aandag kom, is 'n uitmuntende voorbeeld van *code-making* en *code-breaking*. Hier word superponering (een beeld bo-oor 'n ander) innovatief anders gebruik⁶: in een beeld laai Sias Vlok 'n rewolwer en hou dit dan bewegingloos langs sy gesig; die ander beeld word sigbaar en wys stempels wat op dokumente geplaas word. Nie een van die beelde doof uit nie. Op eweredige sterkte skuif hulle oor mekaar.

6 In geen ander Suid-Afrikaanse teledrama wat ondersoek is, word verskillende tydsvlakke so intens binne 'n enkele sintagma weergegee nie. Die algemene gebruik van superponering is wanneer 'n tyd- of ruimtelike verandering aangetoon word, byvoorbeeld wanneer 'n karakter terugdink of droom en die 'hede' se beeld vir 'n oomblik oorvleuel met dié van die verlede of die droom voordat ostensie van die droom of verlede heeltemal in doof. Hierby mag nog 'n vertellerstem gevoeg word om iets te sê soos: "Ek onthou nog ...". Kyk byvoorbeeld Schoeman (1976:8).

Dit het tot gevolg dat ons Vlok (verstar) met die rewolwer teen sy slaap sien en ook die stempels (uit verskillende tye) wat op dossiere geplaas word.

Dié superponering beeld Vlok se noue kontak met 'n rewolwer uit as tipies van sy gewelddadige bestaan, maar vanweë die intieme verhouding van Vlok met die vuurwapen – hy en die rewolwer so naby sy gesig is in 'n NS vasgevang in 'n nousluitende raam – kan die skoot kontekstueel simbolies of dan metafories vertolk word, naamlik dat Vlok deur sy optrede sy eie dood veroorsaak (het); dat hy op 'n pad van vernietiging is/was. Dit is moeilik om die beeld in die chronologie in te pas, aangesien dit nie by 'n spesifieke handelingsreeks inpas nie (alhoewel dit lyk of dit moontlik kan aansluit by die toneel waar hy vir Mabel en Willie in die kombuis dreig). Dit kan dus slegs as 'achronologies' benoem word. Daarbenewens is die gestempel van die dokumente ewe achronologies: dit is verskillende aanklante (uit verskillende tydperke in Vlok se lewe) wat grafies in beeld weergegee word asof dit één gebeurtenis is.

Op 'n *derde* tydsvlak, wat die achronologie van die superponeringsintagma ondersteun, het ons 'n Bowestem (wat nie sy ontstaan het in die beeld nie, maar wat met die verloop van die narratief wél homodiëgeties blyk te wees al 'ontmoet' ons die eenaar van die stem nooit). Hierdie Bowestem gee vir ons eksposisionele inligting oor Vlok en sy vorige oortredings. Hierdie *drie* homodiëgetiese insette van inligting, naamlik Vlok met die rewolwer, die polisie-dossier(e) en die Bowestem, word nie lineêr nie, maar gelyklopend verskaf. Dit vorm 'n (drie-in-een) sintagma wat net beskou kan word as tipies van Vlok se lewenswyse en wat hier op ostentiewe wyse oorgedra word aan die ontvanger op 'n manier wat geen talige teks ooit kan doen nie.

3.9 Verhaalvlakke

Verhaalvlakke kom tot stand deur anachronieë; in die onderhawige geval ook deur *achronologieë*; en deur verskillende interne vertellers wat optree.

In baie gevalle is 'n karakter die oorsprong van 'n (subjektiewe) anachronie waardeur 'n verhaalvlak tot stand kom; vir die duur van hierdie verhaalvlak is dié karakter dan die intradiëgetiese verteller van die metadiëgetiese verhaal, wat op 'n hoër of tweede vlak lê in vergelyking met die primêre verhaal (Genette, 1980:228). In *Die perdsmous* hoor ons byvoorbeeld nie die afstandskarakter as Vlok die aand wat Greyling by hom is 'n tweede telefoonoproep ontvang nie. Vlok laat val die telefoon, wat aan sy draad bly swaai, en sê verweze: "Nee, Ester". Hierdie ontkenning is indeksikaal van sy ongeloof of teleurstelling dat Ester iets (verkeerds) gedoen het en ons vermoed (kontekstueel) dat die oproep inligting verskaf oor Ester se aandeel in die dagvaarding weens bloedskanie. Dié skoot volg op 'n vraag (deur die Bowestem) aan Greyling oor wanneer hy vir sy

ei en Ester se lewe begin vrees het; die ‘doodsvrees’ lei ons tot die verwagting dat Vlok nou vir Ester gaan doodmaak (wat hy nie doen nie). ’n Rukkie later hoor ons dofweg ’n geroep oor die swaaiende telefoon: “Vlok! Vlok, is jy nog daar?”. Vlok sê: “Bly stil, Mason!” Hy skiet die telefoon wrewelrig stukkend, asof dit Mason self is wat hy skiet. Met min dialoog van Greyling, wie se subjektiewe terugflits dit is, is daar in hierdie gedeelte denotatiewe inligting verskaf en terselfdertyd word baie konnotasies bewerkstellig. Wanneer ons in die verdere verloop kort-kort terugflitse kry van hierdie telefoonoproep, begryp ons Vlok se optrede; die inligting wat Mason so stuk-stuk oordra (aan die ontvanger, maar nie aan Vlok nie; hy het dit in één oproep gekry), lê weer talle verbande wat na alle kante toe en oor alle tydsvlakke heen uitkring en ’n weefwerk van betekenis tot stand bring.

Hierdie teledrama (*Die perdesmous*) het ’n komplekse struktuur, met talle verhaalvlakke ingebed in mekaar, en daar word nie net ván sekwens na sekwens uit een lineêre tydsvlak na ’n ander beweeg nie, maar ook binne ’n enkele sekwens het ons soms twee of drie chronologieë wat terselfdertyd aangebied word, soos die genoemde superponering van die rewolwer, dossier en Bowestem. Sonder eksposisionele dialoog sou dit bitter moeilik wees, indien nie onmoontlik nie, om die sintagmas in die storielyn te kan plaas.

Die rede vir al hierdie kunsgrepe is dat die omvang en reikwydte van die primêre verhaal in *Die perdesmous* wyd is en meer as vyf jaar dek – vanaf Vlok se aankoms op die plaas waar hy Mabel, sy toekomstige vrou, ontmoet, tot ná die hofondersoek na afloop van Vlok se dood. Die volle span en omvang kan weens die aard van die medium en genre nie aan ons oorgedra word nie. Daar moet dus kunsgrepe toegepas word waarvolgens die ‘storie’ binne sowat een en ’n halfuur aan ons bekend gemaak kan word.

3.10 Temporaliteit/duur/spoed

Genette (1980:86) verwys na die probleme by die vasstelling van ’n maatstaf waarvolgens temporaliteit in ’n verhaal gemeet kan word en hy praat spesifiek van “difficulties in written literature”. In die teledrama, waar ostensie aan die orde van die dag is, is die maatstaf ietwat anders ten opsigte van die tyd van die vertelling (*temps de la narration*) en die tyd van die verhaal (*temps du récit*): om mimeties ’n karakter te wys wat van A na B loop, neem net so lank as wat dit ’n reële persoon sou neem om die afstand af te lê; om in beeld dialoog te uiter, neem net so lank as wat dit in die werklikheid sou neem om dié woorde te uiter. Indien teledrama dus ooreenkomstig werklike chronologiese tyd uitgebeeld sou word, sou dit net so lank duur as die verhaal wat vertel word en dit is nie haalbaar nie. In ’n kort tydsbestek moet ’n fiksionele wêreld voor die ontvanger ontvou, en dit word behaal deur onder andere ‘kunsgrepe’ te gebruik (byvoorbeeld

ellipse) wat Genette 'duur' noem en wat 'opsomming', 'pouse' en 'frekwensie' insluit.

3.10.1 Opsomming

In 'n opsomming word binne 'n kort (reële) tydsbestek 'n lang (fiksionele) tydperk weergegee of uitgebeeld. In die teledrama word saamgevat of opgesom deur 'n *parentese* waar elemente wat 'n reeks tipeer, weergegee word – byvoorbeeld Vlok met die rewolwer, die stempels en die Bowestem. 'n *Episodiese sekvens* is ook 'n opsomming omdat dit subgroeperings van handeling is wat opties geskei is en fases in 'n ontwikkelingsproses aantoon, soos Vlok wat die polisie op sy plaas die een na die ander bykom. Alles wat die karakters sê en doen, word nie uitgebeeld nie: daar is 'n selektiewe aanbod van belangrikhede wat die verhaal raak; daar word dus ook van ellipse gebruik gemaak om op te som.

3.10.2 Pouse

Die enigste pouse waarvan Genette (1980:99) praat, is die deskriptiewe pouse – waar daar byvoorbeeld in die talige teks 'n beskrywing van die ruimte is – en hy sien dit as 'n “negative finding”. In die teledrama is dit myns insiens nie ‘negatief’ nie omdat dit juis 'n verduideliking van plek of omstandighede bied wat noodsaaklik mag wees vir betekenisvorming ('n verduidelikende skoot, of 'n deskriptiewe sintagma wat byvoorbeeld simultaanheid uitbeeld). In teledrama is daar ook ander sintagmas wat as pouses gesien kan word: die parallelle sintagma wat visuele metafore in die teks inkorporeer (soos die poue in *Die perdsmous* wat telkens onheilspellend voor/tydens moordtonele gesien word); die alternerende sintagma waardeur handeling op een vlak of in een ruimte meestal tydelik gestaak of 'geevries' en dus in 'n 'pouse' geplaas word terwyl handeling in 'n ander ruimte/tyd uitgebeeld word. Wanneer Vlok jag maak op Willie en ons eers die een en dan die ander sien, is elk se handelingsreeks momenteel gevries. Pouses kom ook voor by terugflitse (byvoorbeeld as Vlok terugdink aan Mason se oproep) of toekomsflitse (soos tonele waar die verhoor na afloop van Vlok se dood vooruitgehoop word) wat ostentief aangebied word.

Inselsels van gesigspuntskote, trae aksie (*slow motion*) soos Vlok se selfmoord en vriesbeelde is ook pouses of vertragings in die verhaal, waardeur die beeldverhaal vertikaal en nie op horisontale handelingslyn nie, uitgebrei word.

3.10.3 Frekwensie of herhaling

Genette (1980:113) meld dat daar 'n verhouding is tussen handeling wat op die vlak van die verhaal en die vlak van die storie aangebied word, en dit hang saam met die studie van temporaliteit. 'n Gebeurtenis kan in 'n storie een keer plaas-

vind, of dit kan herhaal word; as dit herhaal word, is dit nie identies met die vorige gebeurtenis nie, maar net *ooreenkomstig* daardie gebeurtenis omdat dit kontekstueel of vanweë die tyd of ruimte waarin dit by herhaling voorkom, 'n verandering – hoe gering ook al – ondergaan.

In 'n eenmalige vertelling (*singulative narrative*) stem die aantal kere wat 'n handeling in die storie plaasvind ooreen met die aantal kere wat dit in die verhaal aangebied word. Dit kan net een keer in die storie gebeur en een keer in die verhaal weergegee word (die normale prosedure by die teledrama); dit gee 'n verhouding van 1V (verhaal)/1S (storie), soos Vlok se aanvanklike aankoms op Mabel se plaas. Die handeling kan 'n sekere aantal kere in die storie plaasvind en net soveel kere in die verhaal oorgedra word, waar ons dan die verhouding nV/nS kry. Dit gebeur selde indien ooit in die teledrama.

Herhaling kom voor wanneer handeling een keer uitgevoer word op storievlak en meer kere in die verhaal aangebied word ($nV/1S$). Indien die herhaling identies is, sou daar sprake van 'n *mise-en-abyme*-struktuur wees, maar die herhaling is eerder 'ooreenkomstig', wat moontlikhede van verandering insluit. Dit gebeur byvoorbeeld gereeld in die teledrama dat iets in *beeld* gewys word, en dan word *klankmatig* daarna verwys in die dialoog of deur die gebruik van klankeffekte: dit is herhaling met verandering, dus 'ooreenkomstig' maar nie 'identies' nie. In *Die perdesmous* het ons die herhaling van Vlok se eerste aand by Mabel; hy vertel wat gebeur het en terwyl hy aan 't vertel is, word die gebeure ostentief uitgebeeld. Dieselfde handelingsmoment word opgeroep of aangeraak, maar die voorkoms daarvan is nie identies nie: ons kry dan stilistiese veranderinge sowel as verskillende fokaliserings (Genette, 1980:115). Ons kry ook 1V/ nS , soos Vlok met die rewolwer wat een keer gewys word, maar wat baie keer plaasvind op storievlak, sodat dit 'n parentese vorm.

Prolepsis veroorsaak ook 'n vorm van herhaling as daar (prospektief) eers na iets verwys word in die verbale teks en dit later ostentief aangebied word of as dit weer in die dialoog aangeroe word, soos Vlok wat sê: “Ek sal hulle bloed vir bloed gee” en die ostensie van die moorde wat later volg, of die proleptiese woorde: “Die laaste patroon hou ek vir myself. Hulle sal my nie lewendig kry nie”, en ons later sien hoe die swaar gewonde man een koeël tussen sy tande vasbyt – die laaste koeël wat hy dan vir sy selfmoord gebruik, sodat hulle hom nie lewend kan kry nie.

Die Bowestem verteenwoordig ook so 'n prolepsis wat uitwys na die tyd van die hofondersoek ná Vlok se dood wat vorentoe lê op die vlak van die storie. Die interessante van hierdie Bowestem is onder andere dat die wreedaardige optrede van Vlok en die gevolge daarvan vir ons afgeskaal of versag is omdat ons in baie

gevalle eers daarvan hoor voordat ons dit deur ostensie ervaar. Ons is dus in 'n mate gepantser.

Deur iterasie ("acceleration by a synthesizing identification of relatively similar events" – Genette, 1990:761), word daar dan ook verbande gelê tussen verskillende tonele; ons kyk met nuwe oë na die handeling omdat dit 'vreemd' gemaak word deur die nuwe kontekstuele omgewing waarin dit voorkom. Filmiese tegnieke kan op 'n eiesoortige wyse hiervan gebruik maak, juis omdat ons teen wil en dank betrokke raak by die vertelproses, al word ons soms in ons verwagting gekul. Voorbeelde hiervan is 'n passnit, waar handeling in een ruimte afspeel en as die skoot verruim, het die handeling oorgegaan in 'n ander ruimte (soos in *Piet-my-vrou* gebeur as ons Anton in 'n nabyopname in die getuiebank sien en dan word hy op identiese wyse geplaas in Johanna se ateljee), en 'n klankpassnit, waar klank wat in een ruimte gegenereer word, in 'n ander ruimte voortgesit word.

In *Die perdesmous* kom 'n passnit voor, dit wil sê van beeld, maar oor 'n afstand: ons sien Vlok in die getuiebank, geïsoleer deur 'n MNS vanuit 'n redelike lae hoek. Sy kop steek af teen 'n ronde boluik agter hom in die saak waar hy sy "handwriting expert" van Johannesburg af laat kom het om vir hom te getuig in 'n geldeis; vyftien sekwense verder sien ons Vlok in dieselfde posisie in die hof. Ons verwag dat dit dieselfde saak is, maar die regter vind hom skuldig op 'n klag van aanranding, en wel teen Mason toe hulle by die grensdraad baklei het.

Dit is dieselfde plek en omstandighede as die genoemde toneel, maar 'n ander tyd en 'n ander saak (waardeur Vlok bevestig word as iemand wat gereeld in die beskuldigebank staan, soos ons vroeg reeds verneem het).

Hierdie passnit is 'n oorgang wat op 'n anachronie dui. Die *proses* van vertelling (kamerawerk en redigering) is in *Die perdesmous* deurgaans baie opvallend en die passnit is één van die tegnieke waardeur die ontvanger 'n 'medeskepper' word in plaas van om net te 'verbruik', aangesien die ontvanger intellektuele insette (voortdurende dekodering) moet lewer en sy projeksies/voorspellings gedurig moet hersien. Op soortgelyke wyse kan 'n klankpassnit (*match cut*) voorkom as klank aan die einde van die sintagma voorkom en aan die begin van die volgende sintagma herhaal word. Dit verskil van die klankbrug waar die klank oorgaan (aaneenlopend) in die volgende sekwen.

Klankpassnitte is opvallend in *Die perdesmous*. Vlok vra byvoorbeeld aan Greyling, wat by hom aan huis is, hoe lank hy hom reeds ken; dan volg daar 'n NS van Greyling. In die daaropvolgende sekwen verklaar Greyling dat hy Vlok vyf jaar gelede, in 1932, ontmoet het. Greyling gebruik die verlede tyd in sy diskoers, en verwys na Vlok in die derde persoon. Hierdie deiktiese verandering

dui op 'n verandering in die proksemiese verhouding tussen die twee karakters en val die ontvanger dadelik op. Op hierdie stadium maak dit nie veel sin nie. Greyling se antwoord word egter in 'n ander ruimte en tyd gegee as dié waarin die vraag gestel word: as die hoek van opname vergroot, is hy in die hofgang en dit is ná Vlok se dood. Vier sekswense verder, na terugflitse en terugflitse uit terugflitse, herhaal Vlok die vraag en Greyling antwoord dat dit vyf jaar is. Die spesifieke klankpassnitte 'plaas' die anachronieë.

'n Ander voorbeeld van iterasie is: Vlok vertel aan Greyling dat Mabel hom mislei het in wat sy gesê het oor die kontrak wat sy met Mason gehad het aangaande Mason se huur van die grond; Vlok sê: "Dit was 'n leuen!" Die volgende skoot is 'n NS van Mabel wat sê: "Dis 'n leuen", en ons onmiddellike konnotasie is dat sy op Vlok se aantyging reageer. Mabel is egter ('n hele aantal jare later) in die voorkamer van Truida du Plessis, waarheen sy en Willie gevlug het, en die woorde word aan laasgenoemde gerig en het betrekking op 'n totaal ander aangeleentheid.

Dus, temporaliteit is in die teledrama net so belangrik soos in die prosa al verskil die aard daarvan en dieselfde ondersoekmetodes en terminologie kan ook hier benut word.

4. Slot

Die beeldverhaal en die talige verhaal lê baie na aan mekaar. Benewens linguistiese elemente – soos in die prosa – maak die teledrama ook nog van ostensie gebruik om 'n 'boodskap' oor te dra. 'n Verskeidenheid kodes is nodig om tot betekenisvorming te kom by die 'lees' van die teledrama.

Narratiewe kodes is in die teledrama (of film) net so belangrik as in die prosa en kan met vrug aangewend word by die ondersoek en bespreking van die beeldverhaal. Saam met die ander kodes wat van toepassing is op teledrama blyk dit dat TV-drama net so 'n sterk indien nie 'n kragtiger verhaalmedium nie as prosa is.

Bibliografie

- Bal, Mieke. 1978. *De theorie van vertellen en verhalen*. Muiderberg : Dick Coutinho.
- Brink, André P. 1987. *Vertelkunde: 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste*. Pretoria : Academica.
- Elam, Keir. 1980. *The Semiotics of Theatre and Drama*. London : Methuen.
- Genette, Gérard. 1980 (1972). *Narrative Discourse*. Translated by Alan Sheridan. Oxford : Blackwood.
- Heyns, Katinka. 1981. *Piet-my-vrou*. Teks deur Chris Barnard.
- Hofmeyr, Gray. 1986. *Thicker than Water*. Teks deur John Cundill.

- Keuris, Marisa. 1994. Ostensie en die dramateks/opvoeringverhouding. *Journal of Literary Studies/Tydskrif vir Literatuurwetenskap*, 10(2):196-207, Junie.
- Louw, N.P. van Wyk. 1972. *Dias: 'n hoorspel*. Kaapstad : Tafelberg.
- Louw, Salomina. 1992. *Die 'lees' van televisiedrama: tekensisteme, kodes en dekodering*. Pretoria : Universiteit van Pretoria. (D Phil.-proefskrif.)
- Metz, Christian. 1971. *Essais sur la Signification au Cinéma: Tome I*. Paris : Editions Klincksieck.
- Schoeman, Karel. 1976. *Die jare: 'n Teks vir beeldradio*. Kaapstad : Human & Rousseau.
- Van Rensburg, Manie & Van Jaarsveld, Johan. 1982. *Die perdesmous*. Teks deur Johan van Jaarsveld.