

Salomi Louw

Die ontvanger en Die vuurtoring, 'n metadiëgetiese televisiedrama¹

Abstract

The perceiver of Die vuurtoring (The lighthouse) is placed in an awkward position due to the unusual code structures in this metafilmic teleplay. The prologue is separated from the metadiegetic level by the title sequence, whereupon the diegetic direction changes completely. The nature of the narrative following this sequence is only recognized as metadiegetic at the end of the teleplay.

After the punctuation of the title sequence metafilm is foregrounded. Internal cameras, video and sound recordings feature throughout the narrative. The narrating style also changes into a metafilmic presentation: in a single filmic syntagm the colour rendering might fade and change to black/white; other sequences might be rendered in both colour and black/white; or only as black/white syntagms. During these black/white sequences an extradiegetic voice comments on aspects which are external to the diegesis.

The process of decoding this teleplay is problematic and the reader/receptor has to work very hard in the production of meaning.

1. Sinopsis van Die vuurtoring

In hierdie televisiedrama maak ons kennis met Wim Kleynhans in 'n kamer waar hy deur 'n interne kamera gefotografeer word. Hy lê en mymer oor 'n lig wat hom pla en afgeskakel moet word en oor sy vaardigheid met rekenaars. Twee verpleërs neem hom na 'n dokter aan wie hy sê dat hy nie mal is nie. Die dokter antwoord dat hy net daar is vir waarneming. Wim vertel dat hy weer gedroom het van 'die wit lig'. Daarna word daar gesny na 'n vuurtoring wat dien as agtergrond vir die grafiese materiaal van die titelrol.

By hulle strandhuis word Wim telefonies verwittig dat hy rekenaartyd gekry het vanaf New York. Hy maak verskoning by sy vrou, Helena, en hulle argitek, Leon, en vertrek in weerwil van Helena se besware. Wim se verhouding met sy vrou is afgetrokke en koel in teenstelling met sy verhouding tot die rekenaar, Marilyn. Terwyl hy poog om 'n

¹ Hierdie artikel is as referaat gelewer tydens die ALV-kongres te Stellenbosch, Oktober 1992, en is 'n verwerking uit die outeur se doktorsale studie (Drama; Universiteit van Pretoria) wat onderneem is met finansiële hulp van die Universiteit van die Noorde.

rekenaarkode te deurbreek wat blykbaar oor 'somermodies' moes handel, flankeer die argitek met Helena, neem haar na 'n disko en verlei haar.

Deurgaans word hierdie karakters gefotografeer deur interne kameras wat die materiaal as direkte beeldsending of as videomateriaal beskikbaar stel aan Wim se opdraggewer, Dries, en sy medewerkers. Terwyl die video's gespeel word, gesels hulle oor persoonlike sake of lewer kommentaar op die beeldmateriaal – meestal sonder dat hulle self in beeld is. Wanneer Wim uiteindelik die rekenaarkode deurbreek en vind dat dit oor missiele handel, besef hy ook dat hy en sy vrou agtervolg, afgeneem en afgeluister is. Hy konfronteer sy opdraggewer en kyk na die videomateriaal.

Die eerste verhaalvlak se ruimte word weer uitgebeeld: Wim is in die inrigting vir waarneming waar die lig hom pla. Dan gaan die tweede verhaal voort: hy maak sy opdraggewer en dié se twee assistente dood. In die inrigting (eerste verhaalvlak), waar Wim wag dat Helena hom moet kom besoek, sê die dokter aan haar dat die Dries 'n geruime tyd gelede in 'n motorongeluk dood is. Helena vertrek sonder om met Wim te praat.

2. Inleiding

2.1 Terme

In die bespreking wat volg, word Genette (1980:27) se terme aangaande die drie 'handelingsvlakke' gebruik: storie vir *histoire* – die betekende of narratiewe inhoud; verhaal vir *récit* – die betekenaar, stelling of diskoers; en aanbieding, vertelling of proses vir *narration*.

2.2 'Ontvanger'

Die skrywer van hierdie artikel lewer hier verslag van 'n *persoonlike* resepsie (as 'ontvanger') van *Die vuurtoring* wat ervaar is as 'n komplekse aanbieding.

Deur die onkonvensionele aanbieding of 'proses van oordrag' word onder meer 'verhaaltyd' baie innoverend aangewend aangesien tonele in kleur, in swart/wit, of in 'n oorgang vanaf kleur na swart/wit aangebied word. Hierby aansluitend is daar 'n problematiese 'stem' wat bo-oor die beeldmateriaal tot ons kom en letterlik op soek is na 'n 'plek' in die storie. Dit laat die ontvanger aanvanklik met 'n verwarde gevoel en deur sy harde werk en meeskepping raak hy betrokke by die verhaalproses. Die verskillende kodes lei die ontvanger tot betekenisvorming sodat genoeg inligting versamel word om ook 'n storie te kan rekonstrueer: Wim Kleynhans is die intradiëgetiese verteller; en dit is sy droom waarin die fokalisering voortdurend verskuif, maar wat selde aan hóm as interne fokalisator toegeskryf word.

2.3 Betekenisvorming

2.3.1 Die vlakke van betekenisvorming

Fiske en Hartley (1978:40-47) maak gebruik van die begrippe *signe*: *signifiant et signifié* se Engelse ekwivalente *sign*: *signifier and signified* (teken: betekenaar en betekende) om Barthes se vlakke van betekenisvorming (*signification*) te beskryf; op die eerste vlak denotasie; en op die tweede vlak 'mites' en konnotasie.

Op die eerste vlak is die teken hoogs gemotiveer en ikonies selfgenoegsaam vanweë die ooreenkoms met dit waarna verwys word. Dié vlak van betekenisvorming het dus denotatiewe waarde. Op die tweede vlak van betekenisvorming ('mites') verenig dié gemotiveerde teken met kulturele betekenis wat spruit uit die gemeenskap se gebruik van die betekenaar/*signifiant* en van die betekende/*signifié* terwyl die representatiewe (denotatiewe) betekenis van minder belang is. Die rol van die teken verander en dit verloor sy spesifikasie. Die omvang van kulturele betekenis wat op hierdie vlak gegeneer word, smelt op die volgende vlak van betekenisvorming (konnotasie) saam in 'n omvattende kulturele weergawe van die wêreld. Op die konnotatiewe vlak dui tekens waardes, emosies en ingesteldheid aan. In die filmedium (wat televisiedrama insluit) is konnotasie

the result of human intervention in the process – camera distance/ angle, focus, lighting effects, etc. Connotation is expressive, involving subjective rather than objective experience, and is essentially the way in which the encoder transmits his feelings or judgement about the subject of the message (Fiske & Hartley, 1978:44-45).

In die voorafgaande bespreking het dit geblyk dat 'n *signifiant* en 'n *signifié* nie in 'n vaste een-tot-een (denotatiewe) verhouding staan nie. Dit is duidelik dat 'n 'teken' nie (net of noodwendig) 'n fisiese representatum of verwysing het nie. 'n Teken kan lei tot 'n verdere teken, wat op sy beurt weer 'n betekenaar kan wees; 'n *signifié* ontwikkel tot *signifiant* van 'n verdere *signifié*, sodat betekenis (en uitbreiding van betekenis) op betekenis gebou word. Culler (1983:188) skryf: "There are no final meanings that arrest the movement of signification" en hy verwys na Peirce wat reeds gepraat het van "the interpretant becoming in turn a sign, and so on *ad infinitum*".

2.3.2 Die 'lees' van televisiedrama

Die ontvanger van televisiedrama is nie net 'n kyker wat verbruik nie: hy volg nie net 'n 'storie' nie, maar maak projeksies vanweë sy verwagtingshorison op grond van vorige ervaring asook vanuit sy kulturele, opvoedkundige en sosio-ekonomiese of politieke stand, ensovoorts. Hierdie projeksies (wat bevraagtekening insluit) word telkens hersien in die lig van tekens en kodes in die aanbiedingsproses, waardeur hy tot betekenisvorming kom.

Dit is ook van belang dat 'n ontvanger 'n mate van kennis het aangaande filmiese kodes, soos dat swart/wit-insetsels konvensioneel dui op 'n terugflits of droom. Hoe meer filmiese en filmtegniese kennis die ontvanger het, hoe meer betekenis sal hy kan ontsluit tydens die 'lees' van televisiedrama.

Deur die verskillende isotopieë wat in *Die vuurtoring* se 'proloog' geopen word, byvoorbeeld *rekenaar*, *kodes*, *gedagtes* en *lig*, word daar vroeg reeds vir die ontvanger

leidrade gegee wat 'n 'lees'benadering in die vooruitsig behoort te stel. Wat egter maklik uit die oog verloor kan word, is die deiktiese verskuiwing: "... skakel vir Wim Kleynhans. Ek haat ..." en "Ek is die beste ...". Die tweespalt in hierdie karakter, wat die metaverhaal en die aanbieding daarvan onderlê, word hier reeds gevestig.

3. Postmodernistiese en metadiëgetiese verhaal

3.1 Metadiëgetiese elemente in *Die vuurtoring*

Aspekte wat hier uitgesonder word vir bespreking is die metadiëgetiese verteller en die metadiëgetiese proses wat feitlik aan ons opgedring word.

3.1.1 Verteller/fokalisator

In *Die vuurtoring* se openingsegmente het ons 'n paar nabyskote van 'n slapende man se gesig. 'n Stem wat nie in beeld ontstaan nie (dus asinchronies), kla oor die lig wat weggeneem of afgeskakel moet word, omdat hy dit nie wil sien nie. Die spreker stel homself indirek voor: "As jy 'n rekenaarkode gebreek wil hê, kry vir Wim Kleynhans. Vind eers die syferkode uit. Ek haat syfers" en: "Ek is die beste met die breek van rekenaarkodes. Logika, assosiasie, logika."

Uit die konteks lei ons af dat die dialoog die karakter se gedagtes is; dit is sy 'bewussynstroom'. Klankmatig is dit dan Wim se fokalisering, maar beeldmatig is dit 'n eksterne fokalisator (kamera) wat optree.

Die stem herhaal: "Logika", wat ons op 'n dwaalspoor bring, want die verhaal wat hy gaan vertel, wat die 'liggaam' van die teledrama uitmaak, is glad nie logies nie, onder meer omdat ons onverwags swart/wit-beeldmateriaal te siene kry terwyl 'n onbekende stem praat oor sake wat nie hierop van toepassing is nie.

Wim sê hy "weet nie hoeveel woorde is daar in die kode nie". Dit geld in gelyke mate vir die ontvanger, want die filmiese kodes is aanvanklik vreemd of onbekend. Soos Wim met die rekenaar, het ons ook 'tyd nodig' om die kodes onder die knie te kry deurdat ons 'meeskep' aan die verhaal wanneer ons kodes ontrafel, plaas en verbind, sodat ons uiteindelik 'n storie kan rekonstrueer. Ons het die sleutel tot – maar is nie in beheer daarvan nie – die belangrikste kodestruktuur of tekensisteme en deur 'n proses van herhaling in die aanbieding word ons gelei tot betekenisvorming, wat ook konnotasie insluit.

Ons sien dat Wim op sy rug draai en bewus word van 'n lig wat op sy gesig val. "Skakel af", dink hy weer, "Vat weg die lig."

Lig ('n belangrike kenmerk van 'n *vuurtoring*) en helderheid word deurgaans baie opvallend gebruik en dit lê vanselfsprekend verbande. Kontekstueel is die vuurtoring self ook 'n polivalente metafoor: 'n falliese teken; (metatekstueel) geënkodeer; insig (omdat dit 'lig werp' op aangeleenthede of dit 'aan die lig bring'); waarskuwing; bedreiging (soos dit fisies bo Wim uittoon, so oorheers dit ook sy psige); ensovoorts.

Ons kom later tot die gevolgtrekking dat die 'lig' deur die interne kyker se oog gepostuleer

word en dat die metaverhaal wat volg, sy siening en dus interne fokalisering is.

Dit word uiteindelik duidelik dat dit wat dié oog sien, en wat aan ons vertoon word, die visuele voorstelling is van 'n oog wat na *binne* kyk. Dit is 'n droom of fantasie wat Wim aan ons (of miskien aan sy dokter) oordra: die baie ure wat hy in 'n kantoor werk op 'n rekenaar om 'n netwerkkode uit New York, genaamd Marilyn, te breek en wat daartoe lei dat sy vrou 'n verhouding aanknoop met die argitek van hulle strandhuis; kameras wat hom en sy vrou en die argitek afneem; afluisterapparate aan telefone gekoppel; en die moorde wat hy uit weerwraak op die *voyeurs* pleeg. Deur die baienabyskoot van die oog verkry ons toegang tot Wim se 'storie', maar ons besef dit nie voor die laaste paar sintagmas nie.

Sodra Wim aan sy dokter vertel dat hy weer van die wit lig gedroom het, volg 'n mediumnabyskoot *uit* fokus van die lig wat inzoom tot *in* fokus. Vanaf hierdie mediumnabyskoot word gesny na 'n rukzoom (vinnig, sodat 'n streepeffek op die skerm vertoon) totdat die vuurtoring in langskoot vertoon word. Die kode is nie in hierdie stadium duidelik nie; dit wil voorkom asof daar 'n probleem met die kamera, fotograaf of die tegniek is (waardeur die aandag metatekstueel op die proses gevestig word). Dit is eers teen die einde – as ons al die inligting gekry het en retrospektief te werk gaan – dat ons besef dit is die 'storie' van 'n ongebalanseerde karakter: die rukzoom is 'n metaforiese beeld uit Wim se verwronge psige.

Die eerste gedeelte van *Die vuurtoring* word as proloog deur die titelsekwens, wat dan as visuele punktuasie dien, geskei van die res van die handeling. Dit het tot gevolg dat die proloog 'vervreem' of 'afgesluit' word ten opsigte van die handeling as sodanig: die tweede verhaalvlak. Die ontvanger verloor die proloog uit die oog – in so 'n mate dat *Die vuurtoring* voor beeldsending in 1991 geadverteer is asof dit die storie sou wees van 'n man wat kodes oor somermodes probeer ontsyfer en dan agterkom dit gaan oor missiele.

Wanneer die epilooggedeelte volg, is dit met 'n skok dat die ontvanger besef dit is 'n 'raamvertelling', soos in *Die man met 'n lyk om sy nek* (Smit, 1967). Die ontvanger is doelbewus in die proses van oordrag gemanipuleer, mislei en verwar – deur onder andere die tweede verhaalvlak wat, ná die onderbreking deur die titelsekwens, ontvou. Die fokalisering word ook in die oordragproses nie aan Wim toegeskryf nie. Eers as hy volhou dat hy Dries vermoor het en die dokter dit weerlê met die feit dat Dries voorheen reeds in 'n motorongeluk gesterf het, besef ons dit was nie 'n terugbeweeg in storietyd nie, maar Wim se droom/storie wat hy metadiëgeties en metafilies oorgedra het terwyl hy 'n pasiënt is in 'n inrigting vir sielsiekes.

3.1.2 Metadiëgetiese prosese op die voorgrond

Die klank/beeldaanwending in *Die vuurtoring* is kompleks. Op 'n vroeë stadium is daar tussen die kleursintagmas 'n swart/wit-skoot van Wim, wat deur die ontvanger as 'vergisning' beskou word. Die tweede keer dat daar in hierdie teledrama van swart/wit gebruik gemaak word, het ons 'n beeld van Leon, die argitek, wat per motor tuis aankom. 'n Vreemde stem praat (eers onduidelik) in die voorgrond en sê dan duidelik: "Hy is maar veertien". Wie? wonder die ontvanger. Leon is beslis nie veertien nie! Leon hou stil en die stem sê: "Sjoe, hy't daam vrek naby stilgehou". (Leon klim uit.) "Daar's hy." 'n Rukkie later beweer dieselfde stem dat sy seun onder 15-A behoort te speel. Nog later vra hy of dit 'rol 2' is.

Hierdie 'stem' word nie in beeld gegeneer nie; dit is nie 'n stem wat ons reeds gehoor het nie. Die betrokke ontvanger het dit ervaar as 'n steuring van buite. Die stem lewer soms kommentaar op die filmgebeure waarna ons ook terselfdertyd kyk; gespreksonderwerpe is egter meestal onvanpas en het nie betrekking op die visuele beeld of die handeling nie: hierdie 'stem' het nog nie in die diëgese te voorskyn gekom nie en die bron van dié stem kan dus – op hierdie stadium – net as ekstern benoem word.

Hierdie *hele* sekvens is vir die ontvanger vreemd: skielik is die beeld kleurloos, en die klanke/gesprekke van die mense wat die verfilming/klankredigering gedoen het, het op die finale produk deurgekom, aanvaar die ontvanger. Iemand het êrens tydens naproduksie nie fyn gekyk of geluister nie. In die eerste plek is die verkeerde (fisiese) film ingeredigeer as swart/wit-beeld. Daarbenewens het ons die onvanpaste klankbaan. Veral die stem se vraag of dit 'rol 2' is, dui vir ons aan dat die klank op een of ander manier tydens die opname of klankredigering vasgelê is op die film, wat nou aan ons vertoon word, deur iemand wat nie intra- of homodiëgeties is nie. Omdat die ontvanger alles in die diëgese probeer plaas – dit wil laat voeg – duik daar nou sekere vrae soos die volgende op: Hoe kan die regisseur van die teledrama toelaat dat sulke onprofessionele glipse vertoon word? Wat sou die rede wees vir so 'n 'fout'? (Die verantwoordelikheid word hier deur die ontvanger toegeskryf aan die eksterne verantwoordelike persoon, die werklike regisseur, en nie aan 'n 'abstrakte outeur' nie.)

Wêl is ons nou deeglik bewus daarvan dat ons hier met 'n *teledrama* te doen het; dit mag – weens die realiteitsooreenkoms van die gefotografeerde materiaal – lyk na 'representasie', maar dit bly 'n filmiese weergawe wat deur 'n postfilmiese proses (van redigering: beeld én klank) gegaan het.

'n Soortgelyk komplekse sintagma kom voor waar Helena, Wim se vrou, *in kleur* in die straat loop; die kleur doof uit tot swart/wit en dieselfde (nou herkenbare, maar steeds ónbekende) stem wat ons vroeër reeds gehoor het, praat oor iets wat nie hier van toepassing is nie.

Daar kan seker nie twee keer so 'n fout begaan word nie? Die vermoede begin ontstaan dat hier iets aan die gang is waarmee daar nie rekening gehou is deur die ontvanger nie: is dit dalk iemand anders, *'the Other/Absent'*, wat hier verteenwoordig word? Is dit die implisiete ontvanger wat geëksplisiteer word? Is dié hoe 'ek' as ontvanger na die beeldmateriaal kyk? (Die 'werklike ontvanger' se ontvangs of 'persepsie' word dan hier onder die aandag gebring.)

Deur hierdie bevraagtekening van die 'reële ontvangs/persepsie' word die volgende swart/wit-skoot (waar Helena die telefoon optel) nie meer beskou as 'fout' of 'vergissing' van die reële regisseur nie aangesien 'n patroon aan die ontwikkel is, alhoewel dit nog nie kontekstueel geplaas of gedefinieer kan word nie.

As daar ietwat later wêr 'n swart/wit-skoot van Helena is, en die stem wat vooropgestel word blykbaar oor 'n telefoon met iemand praat, begin ons dink dat hy nie ekstradiëgeties is nie; êrens moet hy op die storielyn inskakel. Ons raak nuuskierig om uit te vind wie die oorsprong van die stem is en wat sy bemoeienis is met dit waarna óns kyk. Dié spanning word kort hierna opgelos: ons sien 'n monitorkamer met heelwat skerms waarop videomateriaal vertoon word. As Man A, in beeld, 'n ander se vraag beantwoord, identifiseer ons hom as die bron van die stem. Hy kan nou in die verhaal geplaas word:

die swart/wit-materiaal wat ons gesien het, is video-opnames waarna ons sáám met Man A en Man B gekyk het, en die stem wat kommentaar gelewer het, was nie 'n buitestem nie, maar 'n bowestem (asinchronies); intern-homodiëgeties en nie heterodiëgeties soos daar gedink is nie. Teen die tyd dat Man A later kommentaar lewer op 'n videoband waarin Leon maak of hy 'n kramp het sodat Helena sy been moet vryf, is hierdie personasie as karakter volkome geïntegreer in die diëgese. Sy optrede is egter op 'n ander chronologiese vlak as die gebeure wat in swart/wit vertoon word: as iterasie as ons éérs in kleur 'n segment sien en dan weer in S/W; of eenmalig waar ons dit nie vroeër in kleur gesien het nie. Eers later (in retrospek) kom die besef: terwyl ons dit *sien gebeur*, fotografeer iemand anders dit en terwyl ons hier na die S/W-beeld kyk wat nou afspeel, kyk iemand anders later (weer) daarna en sien wat *alreeds gebeur* het, met die gevolg dat daar uit 'n enkele betekende segment (*signifiant*) dubbele tydsbetekendes (*signifiés*) groei.

Die dimensionele verskuiwing van hierdie stem het 'n komplekse regisseurstekes tot gevolg. Die 'lees'proses is veeleisend en dit is heeltemal begryplik dat ontvangers by 'n eerste (en moontlik enigste) beeldsending verward is en nie tot (behoorlike) betekenisvorming kan kom nie.

As deel van die postmodernistiese aanbod, is metafilmiese elemente ook deurgaans sterk op die voorgrond.

In *Die vuurtoring* sinjaleer outonome S/W-segmente 'n metafilmiese kyk na die gebeure, en verteenwoordig ook die verlede tyd, dit wat reeds gebeur het. Dit is egter nie terugflitse in die ware sin van die woord nie, maar 'weer-kyk' en selfs 'n 'eerste kyk' na handeling wat reeds plaasgevind het. 'n Belangrike kode hier is op die tweede vlak van betekenisvorming: *voyeurisme*, en nie herinnering (eerstevlakteken: denotasie) nie.

Die videomateriaal van Leon en Helena in sy motor as hy kamma 'n kramp het, is totaal klankloos. Die personasies in die monitorkamer kyk aanvanklik ook sonder kommentaar daarna en dié stilte is besonder treffend. Met die insig wat ons reeds verkry het in die S/W-segmente, besef ons dat die intradiëgetiese fotograaf nie naby genoeg kon kom om klank te registreer nie, en sy rol as metafilmiese fotograaf kom onder die aandag. Sodra Man A se dialoog gehoor word, vervaag hierdie konsentrasie op die fotografie en gaan dit oor op 'n bewustheid van die vertrek waarin die band vertoon word en op die diëgese wat verder ontvou.

Iets wat selde gebeur in teledrama, is dat dieselfde storiemandeling herhalend gewys word, soos die diskotoneel in *Die vuurtoring*. Waar dit voorkom, lei dit tot besondere betekenisvorming en konnotasies, want by iterasie is daar wél verandering, soos Genette (1980:114) aantoon. Die eerste weergawe in die verhaal van *Die vuurtoring* is die enigste handeling in die storie: in kleur sien ons Helena en Leon in die disko, en hulle dialoog is duidelik hoorbaar. 'n Man verskyn in die voorgrond met 'n sak wat hy vir 'n oomblik op 'n aangrensende tafel neersit. Die tweede keer word 'n S/W-opname gewys ('iterasie') en ons konnoteer dat Dries (Wim se opdraggewer oor die rekenaarkodes) kyk na 'n videoweergawe soos verfilm deur die man wat die sak met 'n kamera daarin op 'n aangrensende tafel neergesit het; chronologies is dit nadat die gebeure plaasgevind het (analeptiese beeld). Die kamerahoek van hierdie skoot is anders as die oorspronklike en die omringing dinamies, dus nie staties soos die kleurweergawe nie. Weens metafilmiese opnametegnieke ('n film *in* die film) is daar 'n 'generasieverlies'. Die klank is blikkerig, met die geïntendeerde interpretasie dat dit nie op dieselfde vlak is as dié waarop die oorspronklike

nie; ook die apparaat waarmee dit opgeneem is, is van mindere gehalte (amateur), lei ons af, in vergelyking met die (eksterne en reële) regisseurskap se professionele apparaat. Die derde keer dat dié eenmalige storiegebeurtenis in die verhaal verskyn, is dit op Wim se aandrang en sit hy met 'n pistool in die hand daarna en kyk; 'n nabyskoot van Wim volg en ons lei af dat hy hartseer is; dat hy vir homself verskoning soek omdat hy sy vrou so verwaarloos het dat sy met die argitek moes uitgaan.

Die aandag word deurgaans sterk toegespits op Wim se storie waardeur óns 'n storie rekonstrueer, aanvanklik op grond van verkeerde afleidings of as 'n wanlesing weens die metatekstuele oordrag.

3.2 Postmodernisme: Wollen se vergelykings

Wollen (1986) vergelyk 'Classical Hollywood Cinema' met *Nouvelle Vague*, postmodernistiese of 'gesofistikeerde' film. Hy sê onder andere daar is:

3.2.1 Narrative transitivity v. narrative intransitivity

Narrative Transitivity v. Narrative Intransitivity. (One thing following another v. gaps and interruptions, episodic construction, undigested digression.) – Wollen (1986)

Die vuurtoring is alles behalwe deursigtig; daar is onderbrekings, paralipse en lakunes in die vertelproses; die verbrokkelde konstruksie van die teledrama (onder andere deur die stem en die anachronieë) het 'n moeilik 'leesbare' regisseurstekst tot gevolg; en sekere segmente kan as *digressions* gesien word – as "uncoded images" volgens Linderman (1986:143) of as oordaad volgens Thompson (1986:141), wat skryf: "... excess is precisely those elements which escape unifying impulses".

'n Baielanskoot kom vroeg in *Die vuurtoring* spesiaal onder die aandag, onder andere vanweë die omgewing van naby-tipe skote waartussen dit voorkom. Vanuit 'n baie hoë hoek sien ons 'n karakter op die vloer van 'n leë vertrek. Hy vertoon so klein dat ons hom nie herken nie. Hy lig sy hande bo sy kop. Dit is slegs in retrospek dat ons Wim kan plaas as dié karakter in die vertrek waar hy soveel vernietiging sou uitgerig en moord sou gepleeg het. Sy verdwering pas heeltemal in op die tweede vlak ('mites' en konnotasie) van betekenisvorming: sy onsekerheid, soeke na sekuriteit, die gewone man wat oorval word deur die oormag tegnologiese ontwikkeling, sy seksuele inkompetensie, ensovoorts. Hierdie skoot kan as ikonografies benoem word: die onderwerp is verdwerg in die *mise-en-scène* net soos hy geestelik, emosioneel, intellektueel, en andersins kleiner word. As metafoor werk dit myns insiens, maar nie as metoniem nie aangesien die betrokke ontvanger die sintagma nie met sekerheid in die storie kan plaas nie: een moontlikheid is dat hy in die inrigting by geleentheid in eensame afsondering in hierdie vertrek geplaas is en dat dit dan in sy 'droom' 'n ruimte word waarop hy ook wil wraak neem deur dit in te klee as die vertrek waar die *voyeurs* gestasioneer sou wees en waar hy hulle al drie om die lewe bring.

In 'n ander sintagma gryp Wim 'n rewolwer en gaan na Dries-hulle toe waar hy na video-opnames kyk; dan jaag hy na Helena toe en dreig haar (met gepaste simboliese klanke), maar net daarna skiet hy Man A in die monitorkamer dood en slaan vir Dries dood met 'n monitorkerm. Dit lyk asof die Helena-segment deur hom bedink is (dit is sy droom) en

direk daarna gekorrigeer is met 'n *ander* weergawe van gebeure, asof hy skep so ver as hy gaan.

3.2.2 Identification v. estrangement

Identification v. Estrangement. (Empathy, emotional involvement with a character v. direct address, multiple and divided characters, commentary.) – Wollen (1986)

Die karakters in *Die vuurtoring* is te verbrokkel, hul *Dasein* te onderbroke, en die kommentaar van die *voyeur* te 'opdringerig' om die ontvanger geleentheid vir identifikasie, emosionele betrokkenheid of empatie te gee.

3.2.3 Transparency v. foregrounding

Transparency v. Foregrounding. ('Language wants to be overlooked' – ... v. making the mechanics of the film/text visible and explicit.) – Wollen (1986)

Die regisseursteks word in *Die vuurtoring* sterk vooropgestel, wat veroorsaak dat die ontvanger deurgaans bewus is van die 'proses van vertelling' en van metafilmiese elemente, en net soveel dáárop let as op die verhaal of storie. Dit het vervreemding tot gevolg, onder andere deur die oënskynlik eksterne heterodiëgetiese kommentaar, sowel as die beeldoorgange van kleur na swart/wit.

3.2.4 Single diegesis v. multiple diegesis

Single Diegesis v. Multiple Diegesis. (A unitary homogeneous world v. heterogencous worlds. Rupture between different codes and different channels.) – Wollen(1986)

Wollen se "multiple diegesis" wys op metadiëgese, metalepsis en metafilm of, soos hy dit noem, "play within a play".

In *Die vuurtoring* het ons te doen met die storie wat Wim vertel van sy droom (al besef ons dit eers teen die einde) en in die droom of spel-in-spel is daar videokameras wat mense skelm afneem (verdere spel-in-spel), met kommentaar op hulle doen en late; daar is afliesterapparate aan telefone gekoppel sodat (denkbeeldige) gesprekke 'weer-gespeel' word; en selfs kleurkodes verskil omdat in dieselfde segment van kleur na swart/wit oorgegaan word. Daarby kom ook verwysings na kamera, film, bekende filmsterre soos Paul Newman, 'n Oscar, ensovoorts, wat daadwerklik 'n interne filmiese wêreld (metafilm) daarstel. En dan is Marilyn (Monroe?), die rekenaarmeisie, nie net 'n elektroniese masjien nie, maar 'n erotiese substituu.

3.2.5 Closure v. aperture

Closure v. Aperture. (A self-contained object, harmonized within its own bounds v. open-endedness, overspill, intertextuality – allusion, quotations, and parody.) – Wollen (1986)

In *Die vuurtoring* kan ons nie regtig tot 'n besluit kom oor die 'waarheid' van Wim se weergawe nie. Indien Dries Beukes wél in 'n motorongeluk dood is (soos die dokter sê) terwyl Wim volhou dat hy Dries vermoor het, is álles dan fantasie? Is Helena se verhouding met die argitek, indien dié karakter bestaan, fantasie? Is die *aard* van Helena se karakter fantasie? Is Wim se vaardigheid met rekenaars 'n fantasie of is hy werklik kompetent in dié opsig?

3.2.6 Pleasure v. unpleasure

Pleasure v. Unpleasure. (Entertainment, aiming to satisfy the spectator, v. provocation, aiming to dissatisfy and hence change the spectator.) – Wollen (1986)

Die vuurtoring is beslis nie bedoel vir gemiddelde vermaak nie (maar eerder vir ver-maak, of 'anders maak', soos Wollen sê).

Die ontvangers kan genoemde teledrama nie net verbruik (*consume*) nie; hulle moet daadwerklik meewerk aan die daarstelling (*production*) van betekenis.

3.3 Metafilm as selfbewuste proses

In die aanbieding van die teledrama kan daar elemente voorkom wat die aandag toespits op die 'proses' van aanbieding of kommunikasie. Hutcheon (1980:6) praat van 'n 'narcistiese narratief' en sê dit is "process made visible".

By metafilm is die aanbieding 'selfrefleksief' waar daar op een of ander wyse kommentaar gelewer word op die eie bestaan, die eie proses van aanbieding, of die verhaal. Die aandag kan ook metafilmies gerig wees op die kommunikasieproses. In *Die vuurtoring* is Wim se goeie kommunikasie met sy rekenaar, by name 'Marilyn', opvallend. Sy noem hom *darling* en bring haar beskikbaarheid kort-kort onder sy aandag met: "READY FOR ENTRY DARLING". Hy gesels hardop met haar, noem haar 'skat' en 'liefeling', en streef haar fisies – wat meer is as wat hy met sy eie vrou doen. Helena vra hom selfs waarom hy nie met sy 'computer' trou nie. Met 'n masjien kan Wim kommunikeer, maar met mense kan hy nie. Terwyl hy 'woorde eet' saam met Marilyn, is Leon en Helena aan 't kreef eet en hy vry haar met liriese besinging van Wim af as hy haar vergelyk met 'die mooie Helena van Troje'.

Hope (1975:42) sê:

A work of art may be self-reflexive in many different ways, since anything which either within or without the work makes it appear an object to be perceived rather than a subject matter to be experienced tends to make the work about itself, about the form in which it exists.

Vir hom is die twee basiese elemente wat 'n film selfbewus of metafilmies maak, enige trope of ostensie (die *wys* van voorwerpe in teenstelling met die *praat* daaroor) wat verband hou met die oog, gesig, of proses van sien, omdat karakters in films altyd sien en ons sien wat hulle sien én hoe hulle kyk terwyl ons kyk na die film (Hope, 1975:153); en die tweede element is aandag aan fotografie, wat foto's kan wees sowel as stukke film wat in die filmiese konteks (verhaal) voorkom (Hope, 1975:156).

Hierby aansluitend is natuurlik ook 'n kamera, soos die eksplisiete gebruik van byvoorbeeld 'n videokamera, videobande en televisieskerms in *Die vuurtoring*, sodat ons by die beeldsending van hierdie teledrama voortdurend bewus is van die 'medium' waarna ons kyk: televisiedrama op 'n skerm.

Metafilm sluit dan alle elemente in wat op kommunikasie betrekking het. In die meeste gevalle (by teledramas van die klassieke styl) gaan hierdie verwysings ongemerk verby. Sodra daar egter op een of ander wyse klem gelê word op 'n enkele kommunikatiewe aspek, raak die ontvanger ontvanklik vir verdere (of retrospektiewe) voorkomste wat metafilmies kan wees. Die aard van die resepsie ondergaan dan 'n verandering: daar word

nie langer net na die 'onderwerp' (die verhaal) gekyk nie; daar word ook aandag geskenk aan die 'voorwerp' (die proses van kommunikasie).

In *Die vuurtoring* is metafiliese elemente sterk op die voorgrond. In die begin besef die ontvanger nie dat dit rigting gee aan die hele proses of 'n indeks is van 'n manier waarop ons behoort te 'kyk' nie, omdat dit gaan om 'n man in 'n inrigting, en omdat die proloog totaal in isolasie staan van die tweede verhaalvlak deurdat die titelrol dit daarvan afsny.

Die verhaalvlak waarop die verteller optree, definieer die ekstra- of intradiëgetiese aard van sy optrede terwyl sy verhouding tot die storie bepaal of hy hetero- of homodiëgeties is (Genette, 1980:248). Wim is 'n karakter in die verhaal wat hy oordra. Hy is 'n intradiëgetiese verteller wat homidiëgeties optree: dit is sy droom en hy speel die deurslaggewende rol daarin. Hierdie tipe verteller kan, soos in die onderhawige geval, onbetroubaar wees en ons om die bos lei.

Wim se verwarring oor sy lewe, sy onvermoë tot kommunikasie op verbale en fisiese vlak, word in *Die vuurtoring* op verwarrende wyse aan ons oorgedra in 'n metafiliese teledrama waar ons hard moet meewerk tot verbandlegging en tot betekenisvorming, tot meeskepping.

4. Slot

In sy bespreking van 'modernisme' in film – en hier veral van belang by *Die vuurtoring* – sê Wollen (1972:163) dat die lees bemoeilik word,

not to find the code or to grasp the ideas, the 'content', but to make the process of decoding itself difficult, so that to read is to work. Reading becomes problematic; the 'content' is not attached to the signal so closely (so closely attached as to be inseparable from it) by any bond; it is deliberately, so to speak, detached, held in suspension, so that the reader has to play his own part in its production.

Vanweë die komplekse leesproses by *Die vuurtoring* is dit eers teen die einde dat ons 'n storie en storieproses kan rekonstrueer: Wim het probleme met kommunikasie (op alle vlakke, ook fisies met sy vrou), daarom is hy in 'n inrigting vir waarneming. In sy droom, die tweede verhaalvlak waarin talle ander verhaalvlakke ingebed is, kom die tegnieke van kommunikasie – en sy frustrasie daarmee – te voorskyn, sowel as die metafiliese opset van die hele teledrama.

Bibliografie

- Culler, Jonathan. 1983. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. London : Routledge & Kegan Paul.
- Fiske, John & Hartley, John. 1978. *Reading Television*. London : Methuen (New Accents).
- Genette, Gérard. 1980 (1972). *Narrative Discourse*; translated by Alan Sheridan. Oxford : Basil Blackwood.
- Hope, Kenneth Weaver. 1975. *Film and Meta-narrative*. (Ph.D; Indiana University. Microfilm copy).
- Hutchcon, Linda. 1980. *Narcissistic Narrative: The Metafictional Paradox*. New York : Methuen.
- Linderman, Deborah. 1986. Uncoded Images in the Heterogeneous Text. In: Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York : University of Columbia. p. 143-152.
- Smit, Bartho. 1967. *Die man met 'n lyk om sy nek: 'n Moord-komedie*. Johannesburg : Afrikaanse Pers-Bockhandel.
- Thompson, Kristin. 1986. The Concept of Cinematic Excess. In: Rosen, Philip (ed.) *Narrative*,

- Wollen, Peter. 1972. *Signs and Meaning in the Cinema*. 3rd ed., revised and enlarged. Bloomington : Indiana University Press.
- Wollen, Peter. 1986. Godard and Counter-Cinema: *Vent d'Est*. In: Rosen, Philip (ed.) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York : University of Columbia. p. 120-129.

Universiteit van die Noorde