

L. Calitz

'n Speelbaarheidsbenadering vir die vertaling van rolprente

ABSTRACT

This article argues that dubbing translation involves more than “mere” translation: it is the task of the dubbing translator to create dialogue that has to be spoken by dubbing actors and, for this reason, playability can be the only true test for the success of a dubbing translation. As no single definition exists for the term, insights from various disciplines, such as Visual Communication and Semiotics, are used to develop a model that would enable translators to create playable character dialogue for individual characters. The model is then tested by being used for the analysis of the German film *Mephisto* directed by Istvan Szabo.

Louis Calitz holds a doctorate from RAU in Applied Linguistics and is employed as knowledge management consultant by CDE, a company specialising in Enterprise Resource Planning solutions. This article is based on his doctoral thesis under the supervision of Prof. Ronél Johl.

INLEIDING

Rolprentoorklanking word deur Luyken *et al.* (1991:31) soos volg gedefinieer:

“Dubbing” is the colloquial term used to describe “lipsynchronized” or “lip-sync dubbing” which is the replacement of the original speech by a voice track which attempts to follow as closely as possible the timing, phrasing and lip movements of the original dialogue.

As die vernaamste oorklanker en gebruiker van oorklankings in Suid-Afrika stel die SABC dan ook lipsinchronisasie as vernaamste norm vir 'n geslaagde rolprentvertaling (sien Van Rensburg 1996). Hiervolgens moet daar dus vir 'n spraakbeurt soos “You've probably seen him” 'n oplossing gevind word wat drie prominente bilabiale bevat. 'n Oplossing soos “Die mak bobbejaan lê en slaap” voldoen aan hierdie norm, maar ten spyte van die drie prominente bilabiale is dit duidelik dat lipsinchronisasie nie die vernaamste norm kan wees nie. Die SABC se Voorskrifte en Versoeke aan die Vertalers van Dramas vir Taaloorlanking (Moody 1983:13-15), stel dan ook 'n tweede vereiste, naamlik speelbaarheid.

Speelbaarheid blyk 'n moeilik definieerbare begrip te wees aangesien dit nêrens omskryf word nie. Bassnett-McGuire (1980:122-132) gee in haar bespreking van die playability van dramatiese tekste nie 'n definisie nie. Johnston (1996:5) merk op dat die vertaling van 'n dramateks speakable moet wees, maar definieer dit ook nie. Snell-Hornby (1986:17) onderskei rolprent- en dramavertaling as 'n spesifieke tekstipe wat Sprechbaarheid, Spielbarkeit en Rhythmus met liriektekste gemeen het. Ook sy definieer nie die terme nie. Nog minder Toury (1995:197,198) wat die terme speakable en declaimability as alternatiewe gebruik. Dat dit egter as die vernaamste norm vir die vertaling van dramatekste geld, blyk uit Johnston (1996:62;63), Bartlett (1996:68;69), Boswell (1996:145;146;151), Farrel (1996:47;53), Hare (1996:141-142) en Teevan (1996:97).

Uit gesprekke met oorklankingsakteurs en -regisseurs het ook geen definisie na vore gekom nie, behalwe dat die vertaling die akteur toegang tot die subteks moet bied en in staat moet stel om in die beeld te kan 'klim' en van daar af terug te kan speel na die gehoor. Indien dit nie gebeur nie, bly die klank op die beeld sit en, in Cary (1956:107) se metafoor, 'plak' dit dan nie aan die lippe nie.

Aan die hand van 'n voorbeeld uit Racine se *Berenice* verduidelik Bartlett dat speelbaarheid te doen het met “writing for actors” (1996:69). Hy sê voorts: “Of course, I'm saying things that an actor would never articulate. I never heard Lindsay Duncan say any of this at rehearsals, but she knew why [the - LC] line was constructed within [...] strict syllabic confines” (1996:69, sy kursief). Hier raak Bartlett aan die sentrale

probleem vir die oorklankingsvertaler: speelbaarheid word as vanselfsprekend aanvaar. Die akteur kry praktiese ervaring van speelbaarheid onder leiding van ander akteurs, terwyl die oorklankingsvertaler wat nie 'n intuïtiewe aanvoeling daarvoor het nie, die voorbeeldsin heel moontlik sal vertaal met "Jy't die man bes moontlik gesien" (een van die standaard-, dog onnatuurlike, "oplossings" vir probably).

Die term subteks wat hierbo genoem is, is 'n soortgelyke teaterkonsep wat ook sonder definisie gebruik word en as vanselfsprekend aanvaar word. Sandra Kotzé (geen datum:30) definieer nie die begrip nie maar bied die volgende riglyne wat die skrywer haarself met elke spraakbeurt moet afvra:

- Hoekom sê die karakter dit?
- Wat wil hy daarmee bereik? Wat, in sy geaardheid, laat hom dit op hierdie spesifieke manier sê?
- Sou hy so optree teenoor die ander karakters?
- Sou hy dit met huiwering sê, of direk?
- Dink jy [sic] aan die ander karakters se moontlike reaksie, of is hy te emosioneel?
- Indien wel, is die motivering vir hierdie emosie duidelik genoeg gestel?
- Sê hierdie karakter presies wat hy bedoel of het hy verskuilde motiewe?
- En, allerbelangrikste, wat gee aanleiding tot hierdie dialoog en tot wat gaan dit aanleiding gee?
- M.a.w.: oorsaak en gevolg.

Bostaande het duidelik met karakterdialoog en die sielkundige motivering daaragter te make.

My uitgangspunt met hierdie studie is dat geen bespreking van vertaalekwivalensie 'n deskriptiewe ontleding van 'n korpus vertalings uit 'n spesifieke historiese tydperk (a) die oorklankingsvertaler, wat met 'n reeds vertolkte teks gekonfronteer word, van hulp gaan wees met die skep van karakterdialoog wat speelbaar is en (b) die sogenaamde subteks vir die oorklankingsakteur toeganklik gaan maak nie. Daar moet dus buite die studiegebied van die vertaalwetenskap na 'n oplossing gesoek word.

Die doel met hierdie studie is dan ook 'n voorlopige ondersoek na 'n instrument wat vir die oorklankingsvertaler wat nie intuïtief 'n aanvoeling vir speelbaarheid het nie, dit moontlik kan maak om karakterdialoog te skep deur blote toepassing van die model. Die ondersoek word onderneem aan die hand van Istvan Szabo se Mephisto wat in 1981 die Oscar vir die beste buitelandse rolprent ontvang het. Die rolprent is gekies aangesien dit 'n kunsrolprent is in die sin dat die estetiese 'n primêre rol speel. Kunsrolprente is juis van die moeilikste om te vertaal aangesien daar soveel vlakke is. Die rolprent is voorts gekies omdat dit 'n verwerking is van die gelyknamige roman van Klaus Mann en ook dele uit Goethe se drama Faust bevat.

DIE KAART EN DIE TERREIN

In sy artikel getiteld *Cognition, Communication, Translation, Instruction: The Geopolitics of Discourse* verduidelik De Beaugrande (1992:3) die opvatting wat hy die “klassieke realisme” noem: Westerse filosofie het eeue lank gewerk met die veronderstelling dat die wêreld oftewel die werklikheid ’n objektiewe feit daar buite is “and that its traces are faithfully collected by perception and stored in cognition”. Volgens hierdie teorie is “the mind [...] directly ‘driven’ by sensory data of experience” (ibid.:3). Die wêreld is volgens hierdie teorie ’n konstante, en verskillende weergawes daarvan word verstaan as afwykings van die regte een.

Verskeie uitsprake is egter al op verskillende tye gelewer dat, soos Bandler and Grinder (1975:7) dit stel: “there is an irreducible difference between the world and our experience of it. We as human beings do not operate directly on the world”. De Beaugrande (1992:4) noem dat hierdie “post-klassieke” uitkyk besig is om veld te wen. Volgens hierdie uitkyk “the human mind addresses not reality but a model of reality it actively constructs” (ibid.:4, sy beklemtoning). Uit die individu se ervarings maak sy voorstellings oor haar realiteit of die wêreld waarin sy woon (vergelyk Kress 1989). Hierdie voorstellings word die riglyne wat haar gedrag bepaal. ’n Algemene metafoor vir hierdie riglyne is ’n kaart van die wêreld. Korzybski (1958:58) se bekendste bydrae tot die denkstroom is dat daar ’n verskil is tussen die kaart en die gebied wat dit voorstel. Hierdie kaart(e) of model(le) word die filter waardeur die wêreld ervaar word.

Drie prosesse vind plaas tydens die saamstel van ’n model, naamlik invoeging, vervanging en skrapping. Die drie prosesse is veral bekend in die linguistiek. Die meganisme wat die drie prosesse, invoeging, vervanging en skrapping teweeg bring, is ’n aantal beperkinge wat as filters optree, naamlik neurologiese, sosiale en individuele beperkinge (Bandler & Grinder, 1975:8-13).

Neurologiese beperkinge verwys na die menslike sintuie wat inligting direk vanuit die omgewing ontvang: sig, gehoor, gevoel, smaak en reuk. As gevolg van neurologiese filters kan die mens, byvoorbeeld nie die kleure onderkant rooi, oftewel infrarooi, of bokant violet, ultra-violet, op die kleurspektrum waarneem nie. Dieselfde geld die ander sintuie soos blyk uit die eksperimente van Weber (Bandler & Grinder 1975:8-9). Die beperkinge van die menslike sensus is ’n stel filters wat inligting verander of skrap en so sorg vir ’n skeiding tussen die werklikheid en ons model of kaart daarvan.

Die tweede filter het te doen met sosiale filters wat kultuur en taal insluit (vergelyk die Sapir-Whorf hipotese). In teenstelling met die neurologiese filters wat alle mense gemeen het, het slegs die lede van ’n spesifieke kultuur/taalgemeenskappe gemeenskaplike filters wat inligting verander en skrap volgens arbitrêre prosesse.

Die derde stel beperkinge sorg vir die grootste verkil tussen mense. Individuele beperkinge het te doen met die unieke modelle wat elke individu skep, gebaseer op elkeen se unieke persoonlike geskiedenis (vergelyk Kress 1989 se konsep van diskursiewe geskiedenis).

Die unieke modelle van individue bepaal die keuses wat hulle het. Mense met beperkte keuses maak die beste keuse uit 'n beperkte aantal opsies en die keuse kan slegs beoordeel word binne die konteks van die keuses wat hulle modelle hulle toelaat.

Hierdie aspek is myns insiens van besondere belang vir die konsep van speelbaarheid. Voordat 'n akteur byvoorbeeld die rol van 'n reeksmoordenaar soos Hannibal Lecter kan speel (in Jonathan Demme se rolprent *Silence of the Lambs* gespeel deur Anthony Hopkins), moet die akteur Lecter se individuele modelle kan identifiseer asook die opsies wat hierdie modelle toelaat.

Op die vlak van die reeds gereduseerde sosiale modelle tree nog meer filters in werking as gevolg van die aard van taal. Korzybski (1958:58) sê hieroor:

If we reflect upon our languages, we find that at best they must be considered only as maps. A word is not the object it represents; and languages exhibit also this particular self-reflexiveness, that we can analyze languages by linguistic means.

Bateson (1972, 1979) voer hierdie argument verder en onderskei verskillende logiese vlakke. Hy verduidelik dit soos volg (1979:122-137): Indien 'n organisme A 'n klank uiter of 'n posisie inneem teenoor 'n organisme B, kan B slegs die boodskap interpreteer indien B weet wat sulke tipe boodskappe beteken. 'n Ander klas inligting kom dus tot stand waarvolgens B onderskeide tref tussen die huidige kommunikasie en soortgelyke of verskillende tipes boodskappe. Hierdie nuwe inligting moet geassimileer word om aan B 'n aanduiding te gee van die kodering van die boodskap wat van A afkomstig is. Hierdie klas is van 'n verskillende logiese tipe as dit wat A geuiter het. Bateson (1979:132) noem hierdie nuwe inligting metaboodskappe en verduidelik:

the step from one logical type to the next higher step is a step from information about an event to information about a class of events or from considering the class to considering the class of classes.

'n Hele reeks abstraksies ontstaan wat in die vorm van 'n hiërargie van logiese tipes weergegee kan word:

Stimulus is an elementary signal, internal or external. Context of stimulus is a metamessage which classifies the elementary signal. Context of context of stimulus is a meta-metamessage which classifies the metamessage. And so on. (Bateson 1972:289, sy beklemtoning)

Die verskillende logiese tipes begin by die sensoriese, beweeg na die konseptuele, na die metaforiese en uiteindelik die simboliese (vergelyk Bateson 1972:32-37).

Hierdie hiërargie van sensories tot simbolies het Dilts, 'n student van Bateson, uitgebrei, tot vyf vlakke aangepas, en tot die Logiese Vlakke geformuleer.

DILTS SE LOGIESE VLAKKE

Dilts (in Dilts et al, 1991:26) verduidelik die Logiese Vlakke soos volg:

People often talk about responding to things on different "levels". [...] In our brain structure, language, and perceptual systems there are natural hierarchies or levels of experience. The effect of each level is to organize and control the information on the level below it.

Die vyf Logiese Vlakke wat Dilts onderskei is: Omgewing, Gedrag, Vaardighede en Bekwaamhede, Geloof en Waardes, en Identiteit.

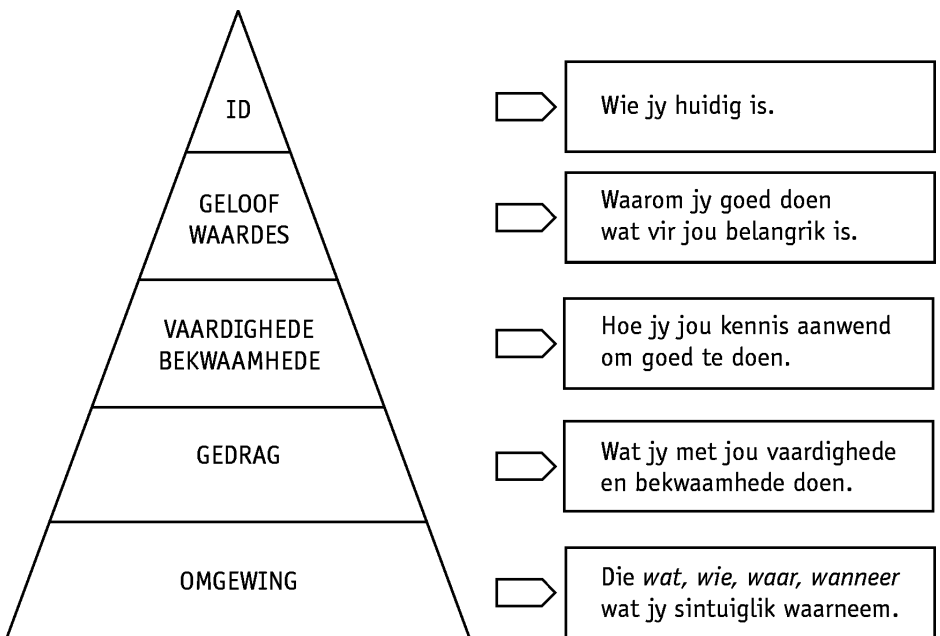
Die Logiese Vlakke word aan die hand van taaluitinge onderskei:

- Die eerste vlak is Omgewing. Die omgewing is die fisiese, tasbare omgewing met inbegrip van die mense in die omgewing. Die toets of 'n uiting op hierdie vlak val, is sleutelvrae of die taaluiting inligting gee oor die waar en wanneer.
- Die tweede vlak is Gedrag. Gedrag het te doen met handeling wat uitgevoer word binne-in die omgewing. Die sleutelvraag is of 'n uiting gaan oor die wat.
- Die derde vlak is Vaardighede en Bekwaamhede. Vaardighede en Bekwaamhede is gedrag wat so dikwels geoefen is dat dit onbewus en outomaties ("tweede natuur") geword het (vergelyk Bateson 1972:137). Vaardighede en Bekwaamhede sluit in basiese vaardighede soos loop en praat, of spesifiek aangeleerde vaardighede soos syfers optel en aftrek, of tik, klavierspeel, ens. Die sleutelvraag is hoe.
- Die vierde vlak is Geloof en Waardes. Dit is wat ons glo waar is, asook wat belangrik is. Geloof en waardes is oortuigings wat rigtinggewend is in ons lewe en laat ons toe om sekere dinge te doen, terwyl dit ander beperk. Die sleutelvraag is waarom.
- Die vyfde vlak is Identiteit. Identiteit is die mens se bewuswees van die self. Dit word gewoonlik aangetref in sinskonstruksies soos "Ek is X". Identiteit is ook uitdrukking van 'n lewensmissie. Die sleutelvraag is wie.

Die Logiese Vlakke is hiërargies en werk volgens die Bateson beginsel, naamlik dat 'n verandering op 'n hoër vlak outomaties 'n herorganisasie op die laer vlakke sal veroorsaak: So sal die aanleer van nuwe vaardighede, byvoorbeeld, outomaties verskillende gedrag tot gevolg hê. Daarenteen sal 'n verandering in die omgewing nie outomaties 'n verskil op die res van die vlakke teweeg bring nie, bv. navorsing toon dat meer as negentig

persent van mense wat kitsmiljoenêrs word, die geld binne vyf jaar weer verloor. Die afleiding wat volgens die Logiese Vlakke hieruit gemaak kan word, is dat die verandering in die omgewing, nl. die geld, nie ondersteun word deur die nodige gedrag nie, bv. die belê van die geld en die koop en verkoop van aandele, nóg deur die nodige finansiële vaardighede, bv. die saamstel van 'n beleggingsportefeulje, ook nie 'n gepaste geloofsoortuiging, bv. "’n mens se eerste miljoen is die moeilikste", en spesifiek nie 'n identiteitstelling soos "Ek is 'n miljoenêr" nie.

Die Logiese Vlakke kan grafies soos volg voorgestel word:



Die hiërargie van die Logiese Vlakke wys duidelik op die vlakke van abstraksie van die sensoriese na die konseptuele, na die metaforiese en uiteindelik die simboliese. Omgewing en Gedrag val op die vlak van die sensoriese. Vaardighede en Bekwaamhede, Waardes en Geloof lê op die konseptuele vlak en word gevorm deur die menslike verstand. Waardes en Geloof kan ook metafories wees. Identiteit lê soms op die vlak van die metaforiese maar gewoonlik op die vlak van die simboliese.

Rolprentkommunikasie

Die vyf Logiese Vlakke word deur Dilts slegs op talige tekste toegepas. Wanneer dit op die twee ander komponente van rolprente toegepas word, naamlik die paralinguistiese en visuele komponente, kan die inligting soos volg ingedeel word:

Die paralinguistiese teks vertoon die volgende:

Omgewing: Die wat, waar, wie en wanneer word duidelik aangedui deur bv., die geluide van voëls, motors, ens. Barthes se hedonistiese uitspraak in *Pleasure of the Text* (1975:67 in Affron 1982:336, sy beklemtoning) is ook op hierdie vlak van toepassing: It suffices that the cinema captures the sound of speech close up [...] and makes us hear in their materiality, their sensuality, the breath, the gutturals, the fleshiness of the lips, a whole presence of the human muzzle [...] to succeed in shifting the signified a great distance and in throwing, so to speak, the anonymous body of the actor into my ear: it granulates, it crackles, it caresses, it grates, it cuts, it comes: that is bliss.

Gedrag: Die geluid van voetstappe of 'n deur wat oopgaan, ens. dui duidelik aan *wat* gedoen word.

Ook vaardighede kan afgelei word uit die klank- en effektebaan, bv. iemand wat tik of hout skaaf. In Denys Arcand se *Jésus de Montréal* is die toneel waar die akteurs verskillende speelstyle demonstreer van die stemtoon afhanklik deurdat dit aandui hoe dit gedoen word.

Geloof en waardes is heeltemal abstrak en die verband met 'n klank sal eers getref moet word voordat die konnotasie deur die klank alleen gedra kan word. Musiek is 'n voorbeeld hiervan, soos die temamusiek deur Vangelis in Hugh Hudson se *Chariots of Fire* wat die geloof en waardes van die twee hoofkarakters oordra: Harold Abrahams se wil om te wen en Ian Charleson se geloof dat hy slegs ter ere van God hardloop.

Op die vlak van Identiteit speel die klank van 'n akteur se stem regdeur die rolprent die rol van 'n kohesiewe element van identiteit. Met verwysing na Garbo se aksent en bekende sugte, sê Affron (1982:337) "the vocal/aural entity, the star's immediately identifiable personality, is as much dependent on the phonogenic "grain of the voice" [verwysing na Barthes - LHC] as it is on the photogenic configuration of body and face".

Op die vlak van die visuele komponent is Omgewing, Gedrag en Vaardighede duidelik te danke aan die ikoniese aard van die rolprentbeeld. Op denotatiewe vlak is, soos Monaco (1981:127-128) aantoon, die signifiant en die signifié amper identies

aangesien 'n visuele afbeelding 'n direkte verband toon met wat dit beteken. Oor die wat, waar, wie en wanneer asook die aksies van karakters kan daar geen twyfel bestaan nie.

Geloof en Waardes is abstrak, soos hierbo genoem, maar sommige beelde, soos die kruis, is stereotipiese simbole van geloof en waardes. Die kruis is simbool van die Christendom. Geloof en waardes het met konnotasie te doen en veral die gebruik van metonimie en sinekdogee. Brenda se pelsjas in die slottoneel van Charles Sturridge se *A Handful of Dust* is 'n stereotipiese indeks van weelde, maar verkry in die film ook die konnotasie van slinksheid, ontrou, "base love" in Tony se woorde, en selfs die dood: John-Andrew se dood word indirek deur 'n jakkals veroorsaak tydens 'n jakkalsjag. Brenda se jakkalspels word gedra tydens die gedenkdiens vir Tony wat 'n lewende dood in die oerwoud in die gesig staar as gevolg van Brenda se ontrouheid en slinksheid.

Identiteit het ook te doen met konnotasie. Daniel in *Jésus de Montréal* is aanvanklik 'n akteur wat die rol van Jesus vertolk. Die grens tussen die mens en Jesus vervaag al hoe meer en wanneer Daniel aan die einde van die rolprent op die kruisvormige operasietafel lê met die arms na weerskante uitgestrek, word hy 'n simbool van Jesus.

Afrikaanse oorklanking van Istvan Szabo se Mephisto

Op die oog af handel die rolprent oor die lewe van die hoofkarakter, Hendrik Höfgen, tydens die opkoms van Nazi-Duitsland. Heinz Höfgen, die suksesvolle plattelandse toneelspeler, word die nasionale ster, Hendrik Höfgen, en aangevuur deur sy magsug uiteindelik die bestuurder van die nasionale Duitse teater. Die triade ontplof wanneer hy besef dat hy sy siel verkoop het om 'n marionet van die Nazi's te word.

Aangesien die hele rolprent oor Hendrik Höfgen gaan, wil dit voorkom asof die titel na hom verwys omdat hy die rol van Mephistofeles vertolk. Daar word dan ook aan hom gesê dat Mephistofeles die rol van sy lewe is. Hieruit sou 'n mens kon aflei dat die rede vir sy opgang te danke is aan sy meesterlike vertolking van die rol. As dit die enigste vlak was waarop die storie afgespeel het, kon die titel van die rolprent net sowel Hendrik Höfgen gewees het. Dat die rolprent wel Mephisto heet, wil op die oog af lyk of dit 'n teenstrydigheid is, want in Goethe se *Faust* is dit Faustus wat sy siel aan Mephistofeles verkoop en dan sy marionet word, nie andersom nie. Met die fokus wat op Höfgen geplaas word, sou *Faust* dus 'n gepaster titel gewees het. Dit sou dan ook wys op die ironie dat Höfgen op die verhoog sukses behaal as Mephistofeles maar in sy privaat lewe slegs die rol van 'n Faustus bemeester. Waarom dan die titel Mephisto?

Buiten sy kabaretoptredes word die rolle waarin Höfgen bekendheid in Berlyn verwerf, vlugtig geskets aan die hand van brokkies wat aanmekeargebind word deur musiek.

Daarenteen is daar drie Faust uittreksels in die rolprent. Hierdie drie uittreksels, die verband met die titel en die feit dat die Duitse eerste minister, oftewel die generaal, Höfgen hoofsaaklik as Mephisto aanspreek, dui daarop dat dit die sleutel tot die rolprent is. Dit lê dus voor die hand dat die vertaler besondere aandag aan hierdie uittreksels moet gee.

Tydens die vertaalproses het ek grootliks gesteun op Eitemal se vertaling (1970) vir die eindrym (waar dit op die lippe gepas het) en dan die res van die spraakbeurt aangepas vir lipsinchronisasie.

Die eerste uittreksel begin soos volg:

MEPHISTO: Blut ist ein ganz besondrer Saft.
Bloed / is 'n heel besondere soort vloeistof.

Aangesien dit nie die res van die uittreksel direk voorafgaan nie, moet dit 'n spesifieke rol speel. Die antwoord word gevind in die toneel vooraf. Miklas is leier van 'n groep seuns wat aan die Nazi-Jugend behoort (Identiteit afgelei uit visuele Omgewing - die uniforms). Hulle stel hul doelwit (Geloof en Waardes): "Ons wil u (der Führer) help om 'n nuwe orde in die wêreld te skep!". Mephistofeles se opmerking dat bloed 'n "besondrer Saft" is, verwys na die Nazi's se ideaal van 'n suiwer ras met suiwer bloed. Die feit dat Mephistofeles wil hê Faust moet 'n kontrak met hom sluit en met sy bloed onderteken, speel in hierdie uittreksel ook 'n rol - suiwer Duitse bloed is die voorvereiste vir Nazi-wees. Die identiteitstelling "Ons is die seuns van die groot Duitse volk" verbind die twee tonele. Met Höfgen in die rol van Mephistofeles is hy as Ariër ook 'n seun van die Duitse volk. Sodra die Nazi's die verkiesing wen, is die eerste saak waarop hy hom beroep dan ook die feit dat sy ouers albei Rynlanders is. Die lewensap wat in sy are vloei is dus suiwer. In die vertaling gaan hierdie verwysing na lewensap as geïmpliseerde identiteitstelling verlore ter wille van lipsinchronisasie, aangesien die mondbewegings nog meer prominent is as gevolg van die grimering - rooi lippe teen 'n spierwit gesig.

Die volgende twee reëls speel af op die vlak van Gedrag.

FAUST:Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Laat ons in dieptes van sinnelikheid, /
Uns glühende Leidenschaften stillen.
In die gloed van hartstog alles vergeet.

Faust spreek die wens uit om sy begeertes met die sinnelike te stil. Faust wat teneergedruk is oor die sinloosheid van die lewe, verwys hier na Mephistofeles se uitdaging dat hy Faust so met sinlike genietinge kan verlei dat hy sal wil hê dat die

oomblik langer moet duur. Sodra dit gebeur kry Mephistofeles Faust se siel. Die insluiting van hierdie twee reëls in die rolprent kan geïnterpreteer word as 'n verwysing na die teater en die kuns wat intussen as kalmeermiddel moet dien totdat die tyd vir die belofte wat die Nazi's gemaak het - die duisendjarige ryk - aangebreek het. Daar is dus geen sprake van vergeet nie. Aangesien die spraakbeurt nie vol op beeld is nie, kon dit soos volg verander word:

Laat ons in dieptes van sinnelikheid, / ons gloeiende hartsbegeertes stil.

Die volgende spraakbeurt vind op die vlak van Gedrag plaas. Mephistofeles sê dat dit dom sou wees van Faust om die sinlike aan te gryp sonder hom, waarop Faust met 'n Geloof- en Waardestelling antwoord dat dit nie vir hom oor plesier gaan nie. Hy wil hom aan Mephistofeles verbind omdat hy sodoende by die antwoord op sy soeke kan uitkom. In die doeltteks vind daar 'n verskuiwing na die vlak van Gedrag plaas:

FAUST: Du hörest ja, von Freud' ist nicht die Rede.

Hier kan geen sprake van vreugde wees nie.

Vir speelbaarheid is hierdie Geloofstelling van Faust baie belangrik. Dit is een van die karakter se sielkundige dryfvere. Om dit kongruent met die brontaaluiting te maak, moet dit verander word na: "Ek het mos gesê: Vir my gaan dit nie om plesier".

In Mephistofeles se volgende spraakbeurt word die vlak van Omgewing in drie verdeel: die heelal behoort aan God wat vir hom die "ewige glans" gekies het as sy natuurlike omgewing. Daarteenoor moet Mephistofeles en die res van die gevalle engele in die duisternis bly terwyl die mens darem dag en nag gekry het. Die binêre opposisie tussen dag en nag, lig en donker en by implikasie goed en kwaad word hier uiteengesit. Faust se antwoord: "Allein ich will" 'Maar ek wil', verwys na die deel wat nie in die uittreksel voorkom nie en waarin Faust verduidelik dat dit vir hom nie oor plesier gaan nie, maar om sy beperkte self tot die vlak van Mephistofeles s'n uit te brei in 'n poging om uit te vind waaroor die lewe gaan.

In die konteks van die rolprent sê Mephistofeles dus hier dat die glorie van 'n duisendjarige ryk die Nazi's net beskore is via die kwaad. Die implikasie is dat daar 'n prys te betaal is. Höfgen het reeds sy keuse gedoen toe hy nie tevrede was om 'n plattelandse toneelspeler te wees nie. In die toneel wat direk op hierdie uittreksel volg, vertel Dora Martin dat sy Amerika toe gaan want sy is nie bereid om haar siel aan die Nazi's te verkoop nie. Höfgen, daarenteen, wil nogtans die glorie hê.

In die volgende spraakbeurt sê Mephistofeles aan Faust, die vinnigste manier om sy doel te bereik, is om vir hom 'n leermeester te kry wat vir hom die geheim kan ontdek van hoe om "Großmut und Arglist zu verbinden". Alleen kan hy dit nie doen nie want die tyd is te kort en die kuns te lank. Die toespeling op Höfgen se verwaandheid en

geslepenheid is duidelik. Die spraakbeurt begin op die vlak van Omgewing en Gedrag, gaan dan oor na Vaardighede en Bekwaamhede, Geloof en Waardes en eindig by Identiteit.

MEPHISTO: Möchte selbst solch einen Herren kennen,
 'k wil self ook so 'n heer leer ken, / (Gedrag)
 Würd' ihn Herrn Mikrokosmos nennen.
 (Identiteit en gedrag)
 Want in so 'n heer sal ek / die Mi-kro-kos-mos erken.
 (Geloof en waarde)

In die vertaling gaan die identiteit Mikrokosmos verlore. Mikrokosmos verwys na die wêreld van die mens en by implikasie die mens wat sowel die goeie en die kwade in hom het en daarom 'n weerspieëling van die makrokosmos is. Mephistofeles speel hier 'n semantiese spel met Faust. As mens wat sowel die goeie en die kwaad in hom het, is Faust Herr Mikrokosmos. In die Afrikaans word die Mikrokosmos egter iets buite die mens. Dit kan maklik reggestel word:
 Want in so een sal ek die heer / (Mi-kro-kos-mos (h)erken.

In die volgende spraakbeurt vind 'n wanvertaling plaas:

FAUST: Was bin ich denn, wenn es nicht möglich ist,
 (Vraag na Identiteit)
 Maar wat is ek dan eintlik, / as dit onmoontlik is
 Der Menschheit Krone zu erringen, (Geloof en Waardes)
 Om die mensheid se kroon af te dwing /
 (Vaardighede en Bekwaamhede)
 Nach der sich alle Sinne dringen? (Gedrag)
 Waarheen ek met alle sinne dring?

Die betekenis van erringen is 'verower' en in die konteks is dit 'n Geloofstelling. Wat Höfgen wil hê, is nie iets wat hy kan afdwing nie omdat hy nie die Vaardigheid en Bekwaamheid, met ander woorde die mag, het nie. Hy moet dit verower - soos ook duidelik in die res van die rolprent blyk hoe hy "grootshêd en arglis [...] verbind". Sonder om eindrym in te boet, kan die sin vertaal word met: "Om die mensheid se kroon te kan win". Die argaïese win sal ook pas by die register en teaterstyl.

Die laaste spreekbeurt van hierdie uittreksel begin met Identiteit, gaan oor na Gedrag, en eindig weer met Identiteit.

MEPHISTO: Du bist am Ende - was du bist. (Identiteit)
Jy bly / op stuk van sake / presies net wat jy is. /
Setz dir Perücken auf von Millionen Locken,
Al sit jy 'n pruik op met miljoene lokke, /
Setz deinen Fuß auf ellenhohe Socken, (Gedrag)
Al sit jy jou voet / op hoë stelte en stokke, /
Du bleibst doch immer, was du bist. (Identiteit)
Jy bly maar nog / immer / presies wat jy is.

Die tweede Faust uittreksel vind kort na Höfgen se terugkeer na Duitsland plaas. In die uittreksel kom 'n student na Mephistofeles om onder sy leiding te studeer. Hy kla egter oor die omgewing. Mephistofeles wys hom daarop dat die omgewing hom net pla omdat dit vir hom nuut is. Soos 'n baba aanvanklik teësinig aan die moederbors drink, maar daarna gretig sy dors les, sal die student gou daaraan gewoond raak. Hierdie uittreksel kan geïnterpreteer word as 'n verwysing na Nasionaal-Sosialisme wat aanvanklik vreemd is, maar gou vir die Duitsers die enigste manier van lewe sou word. Die res van die uittreksel gaan oor hoe om vroue te bekoor. Die toespeeling op Höfgen se blomme en kaartjies aan die verskillende vroue wat hy tot sy eie voordeel gebruik, lê voor die hand. Hierdie tweede uittreksel vind meestal op die vlak van Omgewing en Gedrag plaas en aangesien daar nie noemenswaardige verskuiwings plaasvind nie, word daar nie daarop ingegaan nie.

Die derde Faust uittreksel speel direk na bogenoemde af. Dit kom chronologies voor die ander twee uittreksels in Faust voor en handel oor die ontmoeting tussen Mephistofeles en Faust. Direk daarna vind die ontmoeting tussen Höfgen en die generaal plaas. Die uittreksel behoort dus lig te werp op hierdie ontmoeting.

MEPHISTO: Ich salutiere den gelehrten Herren! (Gedrag en Identiteit)
Ek groet beleefd die hooggeleerde heer! /
Ihr habt mich weidlich schwitzen machen. (Gedrag)
U het my darem baie swaar laat sweet!

In die volgende toneel groet Höfgen ook die hooggeplaaste generaal baie beleefd. Soos Mephistofeles het hy tot dusver probeer om hom te ontmoet. By Höfgen is daar egter ook sprake van angssweet om met hierdie invloedryke Nazi kennis te maak terwyl hy tot voor die Nazi's aan bewind gekom het by die rewolusionêre teater betrokke was. Gedrag en Identiteit bly in die doelteks behoue.

FAUST: Wie nennst du dich? (Vraag na Identiteit)
Wat is jou naam?

MEPHISTO: Die Frage scheint mir klein (Geloof en waarde)
 Die vraag vind ek bietjie klein
 Für einen, der das Wort so sehr verachtet, (Gedrag)
 Veral vir een wat die woord soseer verag, /
 Der, weit entfernt von allem Schein,
 (Vaardighede en Bekwaamhede)
 Dat hy, vér verwyderd van alle skyn, /
 Nur in der Wesen Tiefe trachtet. (Identiteit en Gedrag)
 Net die dieper wese van dinge betrag.

Die reël "een wat die woord soseer verag" verwys na 'n vroeëre passasie in Faust waar Faustus teen die Logos, 'die woord' waardeur die skepping ontstaan het, te velde trek. Soseer bring ekstra wins in die doelteks aangesien dit buiten 'baie' ook 'as sodanig' beteken. Die invoeging van dinge in die laaste reël laat die toespeling op Identiteit verlore gaan. Dit kan weggelaat word sodat die twee betekenis van wese na vore kan kom.

FAUST: Bei euch, ihr Herrn, kann man das Wesen (Identiteit)
 By here soos jy, kan mens die wese /
 Gewöhnlich aus dem Namen lesen, (Geloof en Waarde)
 Gewoonlik van die naam aflees. /
 Wo es sich allzudeutlich weist,
 (Vaardighede en Bekwaamhede)
 Want dit staan tog alte duidelik, onverbloem,
 Wenn man euch Fliegengott, Verderber, Lügner heißt.
 (Identiteit)
 As hulle jou vlieëgod, leuenaar en verderwer noem. /
 Nun gut, wer bist du denn? (Vraag na Identiteit)
 Nou goed, / wie is jy dan?

Hierdie spraakbeurt beweeg van Identiteit na Geloof en Waarde na die hoe en dan weer terug na Identiteit. Dit het direk betrekking op Höfgen wat eens Heinz was en nou vele identiteite het.

MEPHISTO: Ein Teil von jener Kraft, (Identiteit)
 'n Deel van daardie krag is ek, /
 Die stets das Böse will und stets das Gute schafft.
 (Geloof en Waarde)
 wat steeds die bose wil, / en tog nie anders kan
 (Geloof en Waarde) /
 as om die goeie te wek.

Hiermee dui Mephisto aan dat ten spyte daarvan dat hy magtig is, hy steeds aan God se almag onderworpe is en dat selfs sy bose daede in die godsplan in. Die gevolgtrekking is dat hy geen vrye wil het nie. Dis 'n vooruitskouing na Höfgen wat as die Nazi's se "voorste papegaai" ook nie 'n vrye wil het nie; ook na sy Hamlet-identiteit wat die bose wil gebruik om die goeie te skep. Die reël moes uitgebrei word ter wille van lipsinchronisasie en die oplossing pas by die spraakbeurt in omdat dit ook 'n geloofstelling is.

FAUST: Was ist mit diesem Rätselwort gemeint? (Gedrag)
Wat wil jy met hierdie raaisel wen?

MEPHISTO: Ich bin der Geist, der stets verneint! (Identiteit en Gedrag)
Ek bly die gees wat steeds ontken! /
Und das mit Recht; denn alles, was entsteht,
En dit ook met reg: / want alles wat ontstaan,
Ist wert, daß es zugrunde geht; (Geloof en waardes)
Is werd dat dit te gronde gaan; /
Drum besser wär's, daß nichts entstünde.
(Geloof en waardes)
Daarom beter sou dit wees as niks ontstaan hier onder.
So ist denn alles, was ihr Sünde,
So is dan alles wat julle as sonde, /
Zerstörung, kurz das Böse nennt, (Gedrag)
Verwoesting, / kortliks as die bose kent, /
Mein eigentliches Element. (Omgewing)
My eintlike / element!

In hierdie spraakbeurt beweeg Mephistofeles teen die logiese vlakke af van Identiteit tot Omgewing. Ingevolge die speelbaarheidsmodel is die verskuiwing wat plaasvind van noem na ken nog steeds op die vlak van Gedrag en kongruent met die patroon wat in die bronteks gevolg word. Die vryheid wat geneem is ter wille van die eindrym kan wel gemotiveer word aan die hand van die periode van die stuk.

Höfgen se identifikasie met Mephisto is voltooi wanneer die generaal in sy eerste spraakbeurt hom so aanspreek:

GENERAAL: Aha, unser Mephistofeles. (Identiteit) Ich gratuliere.
(Gedrag)
Aha, ons Mephistofeles. / Veels geluk. /
Diese Maske ist perfekt. Sie ist das Böse selbst.
(Omgewing)

Hierdie grimering is perfek. / Jy is die boosheid self.
 (Identiteit)
 Diese Maske ist das heilige Böse. (Omgewing)
 Dit maak jou die heilige bose. / (Identiteit)
 Dabei ist Ihr Blick doch aus der Nähe so mild.
 (Omgewing)
 Maar tog van naby is in jou oë 'n sagte blik. /
 Und wie weich Ihr Händedruck ist, Höfgen. Eigenartig.
 (Omgewing)
 Ek vind jou swak handdruk ook net so eienaardig. /
 Aber das scheint das Geheimnis der Schauspielkunst
 (Vaardighede en Bekwaamhede)
 Dit lyk my dis die geheim van toneelspel, of hoe?
 zu sein: Kraft und Geist zu zeigen,
 (Vaardighede en Bekwaamhede)
 Vertoon krag en fut,
 während man in Wirklichkeit schwach ist. (Identiteit)
 terwyl mens in werklikheid swak is.

'n Belangrike verskuiwing vind in die doeltteks plaas. In die bronteks gee die generaal twee identiteitstellings aan Höfgen: Mephistofeles en swak. Alreeds in hierdie eerste spraakbeurt is dit duidelik dat die generaal die eintlike Mephistofeles gaan word sodra hy die vaardigheid by Höfgen aangeleer het, want hy vermoed reeds Höfgen se tekortkominge en dat hy hom as 'n Faustus vir sy eie doel kan aanwend. In die doeltteks kry Höfgen egter nog twee identiteitstellings by: "die boosheid self" en "die heilige bose". Dit is nie kongruent met die generaal se slotsom dat Höfgen swak is nie. Höfgen is wel 'n leuenaar en 'n bedrieër, maar die bose is nie sy eintlike element nie. Dit kan maklik reggestel word:

Hierdie grimering is perfek. / Dit is die boosheid self. / Die masker van die heilige bose.

Die mondstande maak dit nie moontlik om grimering te herhaal nie. Die keuse masker is kongruent met die res van die spraakbeurt en is boonop 'n leitmotiv in die rolprent.

In hierdie derde uittreksel vra Faustus wie Mephistofeles is want 'n naam soos vlieëgod, verderwer of leuenaar sou vir hom 'n aanduiding van Mephistofeles se identiteit kon wees. Die toespeling van verderwer en leuenaar op die bedrieër-identiteit van Höfgen is duidelik. Mephistofeles sê dat hy die gees is wat altyd opstandig is en wat in weerwil van sy bose dade tog die goeie tot gevolg het. Daar is parallels met Höfgen se lewe. Wat Mephistofeles ook hiermee te kenne gee is dat hy magtig is, maar dat God almagtig is en selfs die bose ten goede aanwend. Mephistofeles is dus eintlik 'n

marionet in God se plan.

Die visuele komponent dui daarop dat Höfgen nie die enigste Mephistofeles is nie. Direk na hierdie derde uittreksel vind die ontmoeting tussen Höfgen en die generaal plaas. Die generaal maak onmiddellik 'n opmerking oor Höfgen se grimering wat aan hom 'n bose uitdrukking gee ten spyte van sy sagte oë. Höfgen se grimering is 'n wit gesig met 'n kaalkop. Die ooreenkoms met die generaal is duidelik, want hy het ook 'n kaalkop. In 'n ver skoot wys die kamera hoe die gehoor opkyk na die galery waar die twee kaalkoppe, Höfgen en die generaal, gesels. Die skoot eindig waar Höfgen sy mantel oor die generaal swaai. Visueel word die Identiteit van Mephistopheles van Höfgen op die generaal oorgedra.

Wanneer Höfgen die eerste keer na die generaal se huis genooi word, merk hy teenoor Höfgen op dat daar in elke Duitser 'n stuk Mephistofeles verborge is. Dit is die begin van die samewerking tussen die twee mans.

Tydens Höfgen se tweede besoek sê die generaal dat hy Höfgen se geheim ontdek het en dat hy van hom kan leer. Die inspelings op Mephistofeles se raad aan Faustus om vir hom 'n leermeester te kry, is nie toevallig nie. Die generaal is besig om te leer om wat Höfgen op die verhoog doen, toe te pas. Wanneer hy vir Höfgen die pos as teaterbestuurder aanbied, is die toepassing gedoen: die teater en die politiek is nou twee bene van oorlogvoering. Höfgen word die generaal se verteenwoordiger wat die teater nou in diens van die stryd stel.

Waar maskers visueel gekoppel word aan Höfgen en hy ook die toneelspeler definieer as 'n masker, verander dit met sy troue. Na die generaal se vlugtige besoek om die bruidspaar geluk te wens, begin 'n spul mans met Mephistofeles maskers Nazi-liedjies sing en op die maat daarvan dans. Die samevoeging van die verskillende komponente van die rolprent lê dus 'n verband tussen die generaal, die Nasionaal-Sosialisme en die teatrale masker. Wanneer meer mense hulle by die gemaskerde dansers voeg, is sommige van die maskers varkkoppe - 'n visuele indeks van die ontaarding van die toepassing.

Hierna duur dit nie lank nie voordat Höfgen se dae van leermeester getel is die oomblik wat die generaal hom uit sy kantoor jaag en uitskel as 'n toneelspeler. Hy probeer weer vir Lotte Lindenthal as tussenganger gebruik, maar dis te laat. Wanneer hy by die huis kom, wag Nicoletta hom in. Daar is 'n wit laag op Nicoletta se gesig behalwe op haar mond en oë. Die denotatiewe betekenis is duidelik, sy het 'n skoonheidsmasker aangewend. Die konteks is natuurlik - sy ontspan by die huis in die middel van die dag voordat sy die aand optree. Wanneer 'n mens egter die paradigma van moontlike keuses ondersoek, soos waarom 'n skoonheidsmasker en nie 'n oliebehandeling vir haar hare of 'n manikuur nie, waarom 'n wit skoonheidsmasker en nie 'n deursigtige of 'n

groen avokadomasker nie, dan raak die wit gesigsmasker betekenisvol omdat wit grimering en wit maskers regdeur die rolprent voorkom. Die keuse van die wit skoonheidsmasker is dus 'n gemotiveerde keuse met 'n konnotatiewe betekenis. Höfgen soen haar en wanneer hulle uit die omhelsing kom, is daar bloed aan die masker en bloed aan sy gesig - 'n visuele toespeling dat die teater in diens van die Nasionaal-Sosialisme tot bloedvergieting gaan lei.

In die laaste toneel is die metamorfose van die generaal voltooi. Hy gaan wys vir Höfgen die amfiteater wat hy besig is om te bou. Hy sê aan Höfgen: "Das ist das Theater!" en die implikasie is duidelik dat hy hier opvoerings gaan aanbied wat die opvoerings in die Staatsteater sal oortref. Dis 'n vooruitskouing na die massabyeenkomste wat Hitler later in hierdie arena sou hou. Die teater is die instrument wat deur die Nasionaal-Sosialisme gebruik gaan word om die duisendjarige ryk te bou. Daarmee word die identiteit-oordrag voltooi: die generaal is die Nazi-Mephistopheles en die bouse sy "eigentliches Element".

GEVOLGTREKKING

Die doel van hierdie studie is geformuleer as 'n ondersoek buite die studiegebied van die vertaalwetenskap na 'n instrument wat die oorklankingsvertaler in staat kan stel om nie net te vertaal nie, maar ook speelbare karakterdialoog te skep. Hoewel dit 'n voorlopige ondersoek is, wil dit uit die toetsing van die model blyk of die speelbaarheidsmodel gebruik kan word vir die blootlê van die subteks van 'n rolprentteks. Deur die model op die Goethe-aanhalings in Mephisto toe te pas, is dit nie net moontlik om die opkoms en val van Höfgen aan die hand van Identiteitstellings uit te lê nie, maar ook die ontwikkeling van die generaal se karakter. Die geheim van die rolprenttitel word ontsluit en kan as basis dien vir 'n ontleding van die gesprek wat tussen die rolprentteks en die Goethe-teks ontstaan. Aan die hand hiervan kan die oorklankingsvertaler karakterdialoog skep wat deur die sielkundige motivering agter 'n karakter se gedrag onderlê word. Die ondersoek hou moontlikhede in vir verdere studie omdat dit op enige tekste wat karakterdialoog bevat, toegepas kan word.

VERWYSINGS

AFFRON, C. 1982. Voice and Space. In: Mast, G., Cohen, M. & L. Brady. (eds). 1992. Film theory and criticism. New York/Oxford: Oxford University Press, 332-340.

BANDLER, R. & J. Grinder 1975. The structure of Magic I: A book about language and therapy. Palo Alto, California: Science and Behaviour Books.

BARTLETT, N. 1996. Interview: A Different Night Out In The Theatre. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 67-74.

BASSNETT-MCGUIRE, S. 1980. Translation studies. London: Methuen.

- BATESON, G. 1972. Steps to an ecology of mind. Northvale/New Jersey/ London: Jason Aronson Inc.
- BATESON, G. 1979. Mind and nature: A necessary unity. Toronto: Bantam Books.
- BOSWELL, L. 1996. Interview: The Director As Translator. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 145-152.
- CALITZ, L.H. 1999. Oorklankingsvertaling: 'n vertaalteoretiese besinning aan die hand van die vertaling van rolprente in Afrikaans. Ongepubliseerde D. Litt. et Phil. proefskrif. Johannesburg: Randse Afrikaanse Universiteit.
- CARY, E. 1956. La traduction cinématographique. In: La traduction dans le monde moderne. Genève: Georg, 105-113.
- DE BEAUGRANDE, R. 1992. Cognition, Communication, Translation, Instruction: The Geopolitics of Discourse. In: De Beaugrande, R., Shunnaq, A., & Heliel, M.H. 1992. Language, discourse and translation: In the West and Middle East. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1-22.
- DILTS, R., EPSTEIN, T. & R.W. DILTS. 1991. Tools for dreamers. Cupertino: Meta Publications.
- ITEMAL, 1970. Goethe: Faust I. Kaapstad: Nasionale Boekhandel.
- FARREL, J. 1996. Servant Of Many Masters. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 45-55.
- HARE, D. 1996. Interview. Pirandello And Brecht. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 137-143.
- JOHNSTON, D. 1996. Theatre Pragmatics. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 57-66.
- KORZYBSKI. 1958 (1933), Science and sanity. Lakeville: The International Non-Aristotelian Library Publishing Company.
- KOTZÉ, S. (geen datum). Skryf 'n televisiedrama! Ongepubliseerde handleiding. Johannesburg: SAUK.
- KRESS, G. 1989. Linguistic processes in sociocultural practice. Oxford: Oxford University Press.
- LUYKEN, G.M. *et al.* 1991. Overcoming language barriers in television: Dubbing and subtitling for the European audience. Media Monographs no. 13. Manchester: The European Institute for the Media.
- MONACO, J. 1981. How to read a film: the art, technology, language, history and theory of film and media. New York/Oxford: Oxford University Press.
- MOODY, J. 1983. Voorskrifte en Versoeke aan die Vertalers van Dramas vir Taaloorklanking. Ongepubliseerde Handleiding. Johannesburg: SAUK.
- SNELL-HORNBY, M. 1986. Übersetzungswissenschaft - eine neuorientierung: Zur integrierung von theorie und praxis. Tübingen: Francke Verlag.
- TEEVAN, C. 1996. A Barbarian Activity: The Process Of Translation Of Euripides's *The Iphigeneia In Aulis*. In: Johnston, D. (ed). 1996. Stages of translation. Bath: Absolute Classics. 95-107.
- TOURY, G. 1995. Descriptive translation studies and beyond. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- VAN RENSBURG, E. 1996. SABC Dubbing Manual for Translators. Unpublished Guide. Johannesburg: SABC.