

ORKNEY SNORK NIE! ONDERWEG NA 'N LESING*

STEPHAN BOUWER

In this article it is postulated that a critical/analytical reading of TV programmes should be an eclectic (or multi-disciplinary) transaction. With the "auteurism" viewpoint (*vide* Lapsley et al), Reader-response Criticism (Allen et al) and the British Cultural Studies (Birmingham) approach (Fiske et al) as point of departure, the popular Afrikaans sitcom ORKNEY SNORK NIE! (SABC TV1) is used as "vehicle" to demonstrate that TV viewing is a highly entangled, intertextual, communication transaction. The question of genre delimitation, as an ideological implement, is also mooted. Two diagrammes (the narratological prose model and the "6 phase" communication model) are used as illustration to elucidate on encoding/decoding, with special emphasis on the contribution of the various sender collaborators and on author Esterhuizen as primary source of signification. With due allowance for the TV viewer as a reader who "negotiates" and "opposes", to use Althusser's terms, this article is an attempt at TV deconstruction in order to demonstrate certain theories of pictorial communication and discourse analysis.

VOORAF

'n Mens kan in dié dae eintlik nie krities-analities na 'n TV-program kyk as jou



Stephan Bouwer is dosent in die Departement Kommunikasieleer aan die Randse Afrikaanse Universiteit, asook verhoog- en TV-regisseur.

benadering nie taamlik multi-dissiplinêr is nie; die teks kan immers as "literatuur" gelees word; die voorstelling bestaan by die grasie van die medium se tegnologie; die aanbieding (selfs 'n gewone onderhoud) is voorgespeelde "dramatiek"; dis 'n (ideologiese) kultuurprodukt; dis 'n ingewikkelde én verikkelde kommunikasietransaksie, ensovoort. Ek wil dié *multi-dissiplinêre*

* Met "lesing" word resepsie, selfs "interpretasie", bedoel. Die "leser" van 'n TV-tekst is dus, ten eerste, 'n kyker.

kwessie aan twee aanhalings knoop. Sydney Newman, die voormalige dramahoof van BBC-televisie, het die volgende beweer: "Television is the highest form of drama, made almost impossible by electronics" (in Hulke, 1976:12). En John Fiske: "A program is produced by the industry, a text by its readers" (1987:14).

Daar is 'n hele klomp implikasies in dié twee aanhalings: Newman beweer dat die TV, as medium, in staat is tot die "hoogste" vorm van drama. Met dié woorde wil hy hom (oënskynlik) by die *auteur*-teoretici skaar wat sekere cinéaste in die geselskap van hoogs individualistiese, "groot" skrywers plaas; teoretici wat *outeurskap* dus uit 'n sekere *regisseurswaarmark* probeer konstrueer. Maar hy gee toe dat die tegnologiese/elektroniese aard van die medium 'n "hoë" dramatiese kunsuiting haas onmoontlik maak. Ons weet immers dat die industrie nie veel individualiteit duld nie: drama word gewoonlik tot sekere sub-genres (seepkiosopera; sitkom; polisieverhaal e.s.m.) gereleger as gevolg van, onder meer, AMPS-lesings, die uitsaaiens se spesifieke tydgleuf-beperkings, en advertensie-maatskappye of borge se voorskryf-telikheid.

Oor die invloed van die advertensie-bedryf skryf Robert C Allen (1987:6) soos volg:

(...) commercial television is much more than just a collection of individual programs or 'texts' that happen to be interrupted by commercials. It is an institution that exists primarily to translate the phenomenon of simultaneous mass viewing into a commodity that can be sold to advertisers.

Advertensieflitse is deel van die TV-medium se diskoers. Eerder as om dié

handelsnuus as steurende onderbrekings te beskou, het die skrywer/regisseur toenemend begin om die advertensieflitse as visuele, narratologiese oorgang te gebruik. Daar word vooraf presies bepaal waar flitse ingesny gaan word, en sulke "onderbrekings" word dan as aanduiding van dramatiese tydsverloop (in plaas van 'n dramies, doof-na-swart ensovoort) aangewend. TV-programme, soos Allen beweer, is immers ten eerste massabesigtiging wat deur die betrokke uitaaidens in 'n verbruiksartikel omgestel word sodat dit aan adverteerders verkoop kan word.

John Fiske (wat hom, ideologiese gesproke, in die denkklimaat van kultuurstudie à la die Universiteit van Birmingham bevind - dit wil sê, waar die klem op 'n neo-Marxistiese benadering, strukturalisme, semiotiek en etnografie val) is selfs minder vergoelikkend oor die moontlikheid dat die TV sg. "hoë kultuur" kan voortbring. Vir hom word 'n program deur die industrie *geproduseer* en nie deur ('n) kunssinnige outeur(s) geskep nie. En saam met Stuart Hall (van Birmingham se *Centre for Contemporary Cultural Studies*), Roland Barthes (die-geboorte-van-die-leser/die-dood-van-die-skrywer) en resepsie-teoretici - soos Hans-Robert Jauss, Wolfgang Iser en Stanley Fish - glo hy dat net die leser kan beslis wat in 'n teks aangaan; dat die ontvanger, deur dekonstruksie, self die teks "maak".

John Fiske eggo Barthes (1975:151) se opvattinge:

(...) the reader is an accomplice, not of this or that character, but of the discourse in itself insofar as it plays on the division of reception, the impurity of communication: the discourse, and not one or another of its characters, is the only positive hero of the story.

Die TV-leser wat net Newman se bewering as riglyn gebruik, sal waarskynlik al gou vind dat sy/haar lesing tot twee moontlike benaderings afgeskraal word: die *auteur*-teorie (TV as moontlike medium vir "hoë kultuur"/individualisme) en die empirie (maniere waarop die industrie die skepping van "hoë kultuur" beïnvloed of in die wiele ry). Fiske se idees, sonder meer, sal die ondersoeker wel tot boeiender insigte lei, maar die "versoeking" sal daar wees om die klem amper uitsluitend op die ideologiese te laat val - tot die moontlike geringskatting van ander aanverwante diskoers-kanale (*vide*, onder meer, Allen, 1987) wat algar tot 'n beter begrip of belewenis van die TV-aanbod kan bydra.

Om 'n voorlopige lesing van TV se *Orkney snork nie!* te probeer maak, lyk 'n soort eklektiese benadering (sonder enige aanspraak op "volledigheid") vir my dus heel wenslik.

NARRATOLOGIE EN DIE RESEPSIE- TEORIE

Die TV-stel het vandag, in hoë mate, die rol van die tradisionele storieverteller oorgeneem. TV-programme is - by uitnemendheid - narratologies van aard: die meeste programme vertel stories. Naas gedramatiseerde vertellings (drama en al sy sub-genres) is daar ook dokumentêre programme, advertensieflitse, popvideo's, en so meer, wat algar *geskiedenis* voorstel. Selfs programme wat nie, ten eerste, "narratologies" wil wees nie, maak gebruik van die vertelkunde. In opvoedkundige en godsdienstige programme is daar dikwels dramatiserings; met insetsels en onderhoude in nuusprogramme vertel slagoffers dikwels - en heel dramaties - hoe hulle beroof/aangerand/vermink is; egpare wat aan speletjies-programme deelneem, stel hulself dikwels bekend deur die storie te vertel van hoe, waar en wanneer hulle mekaar

ontmoet het; sportkommentators onderbreek partykeer hulle verslaggewing met staaltjies oor, byvoorbeeld, vervloë Springboktoere na die buiteland, ensovoort.

Diskoerskundiges begin hulle toeneemend tot narratologiese modelle wend om sin te probeer maak uit die TV en rolprent se beeldaanbod en kommunikasieverwagting.¹ Ek kan egter nie honderd persent saamstem met Sarah Ruth Kozloff (in Allen, 1987:42-43) se volgende stelling nie:

Because this field is concerned with general mappings of narrative structure, it is inescapably 'formalist' and largely unconcerned with questions about 'content' and thus with political or ideological judgements.

Waar daar 'n sender, kanaal en ontvanger teenwoordig is, is daar tog altyd 'n boodskap - en dié boodskap het inhoud(e). Ons weet mos al dat die meeste skryfsels, en vernameelik die sogenaamde realistiese skryfsels wat veelal op TV gebeeldsend word, reeds deur *sosiale kodes* (soos voorkoms, kleredrag, spraak, gebare, omgewing en gedrag) geënkodeer is. Om saam met John Fiske (1987:5) te praat:

What passes for reality in any culture is the product of that culture's codes, so 'reality' is always already encoded, it is never 'raw'.

Elke teks is as 't ware 'n "nuwe" ordening van filmiese of literêre gegewens; 'n herskormeling van bestaande kodes, konvensies en materiaal. Soos die antropoloog, Marshall Sahlins, dit gestel het (in Newcomb, 1987:457), diegene wat vir die massamedia skep, is simbool-smouse ("hucksters of the symbol"): hulle funksioneer as kultuur-interpretore.

Die storie-“werklikheid” is dus al reeds geënkodeer; die enigste manier om sin aan dié “werklikheid” te gee, is deur sekere kulturele kodes. En *kultuur* is pure ideologie. As ‘n stuk geënkodeerde “realiteit” gebeeldsind word, word tegniese kodes (om dit *uitsaaibaar* te maak) en weergewende konvensies (om ‘n *kultureel geskikte* teks vir die kykers te bied) aangewend. Die TV-sender, daardie kollektiewe sender-“klos” wat die boodskap saam-saam deurgee, probeer dus - wetend of onwetend - om dominante boodskappe, ingebed in die beeldaanbod, in die algemene bewussyn van die kykergemeenskap in te prent - of om sulke boodskappe te “naturaliseer”, om Althusser se woord te gebruik. Suid-Afrikaanse TV-regisseurs is maar algar ideologie-smouse omdat hulle, *malgré eux*, die uitsaaibedryf se siening van wat “reg”/“tipies”/“aanvaarbaar”/“aanstootlik” ensovoort is, na tuiskykers deursein. (En die uitaaibedryf is sekerlik een van dié instellings wat Althusser “ideological state apparatuses” of ISA’s noem; ‘n “apparaat” waarmee dominante boodskappe bestendig word). TV-tekste is “oop”, onafgeslote tekste: Umberto Eco (1979:4).² In dié verband het Douglas Kellner (in Newcomb, 1987:483) beweer:

Individual television viewers are not passive receivers of encoded television, but rather tend to process television images according to their life situations and cultural experiences (of which social class is a determinant factor).

Horace Newcomb (1987:468) stel dit kort en klaar:

Audiences appear to make meaning by selecting that which touches experience and personal history.

Ons TV-kykervaring begin en eindig gewoonlik ook nie met ‘n enkele losstaande program nie, maar word gevul met verskillende tekste (advertensies, aankondigings, voorskoue, nuusflitse) wat as’t ware onopgemerk in mekaar vloei. ‘n Middag of aand se TV-programme word juis só geskeduleer dat dit ‘n beleving van kontinuïteit skep. Sekere mededelings in, byvoorbeeld, ‘n SAUK-TV1-nuusprogram (wat deur party media-waarnemers as Nasionale Party-propaganda beskou word) kan dus aangewend word om - in ander programme - sekere *oop* plekke “in te vul”. Maar dis nie net die medium wat bepalend is nie. Om oor TV te gesels en daaroor te lees, aangevul deur ander kulturele belewenisse, is óók deel van die “teks-proses”. Die TV-medium is intrinsiek intertekstueel van aard - en dit speel ‘n rol in die manier waarop ‘n ontvanger boodskappe dekodeer.

‘n Belangwekkende hebbelikheid van die laat Twintigste eeuse TV-kyker is dat hy/sy - somer vanuit ‘n leunstoel - met “afstandbeheer” tussen kanale kan rondspring om drie of vier programme as’t ware gelyktydig te bekyk. So ‘n leser skep inderdaad sy/haar *eie* teks. Die terugspeel van ‘n videobandopname bied die leser verdere geleentheid om by die diskoers in te gryp: deur vinnigvorentoe te spoel, skep hy/sy ellips in opsomming; deur stadige beweging, skep hy/sy uitrekking; deur vriesraampies, skep hy/sy pouses of zero-storietyd, en so meer.

Maar selfs deur ‘n “gewone” betragting ontstaan daar betekenis as gevolg van “konfrontasies” (Robert C Allen se woord) tussen kyker-en-beeld/leser-enteks. Dit gebeur binne kulturele en historiese omstandighede - ‘n konteks wat bydra tot die vorming van betekenis. Selfs die vroeë semiotici kon nie daarin slaag om ‘n eksakte tekenleer (met reëls vir die oordrag van boodskappe) daar te

stel nie. Die eenvoudigste kommunikasietransaksie is soms te gekompliseer daarvoor: die verhouding tussen *aanduiders* (*signifiant*) en *aangeduide* (*signifié*) bly maar, helaas, altes anderslik en onstabiel.

Die narratologie-teorie is formalisties, ja, maar waar dit aangewend word om TV-programme te lees (anders as wat Kozloff wil beweer) kan dit eintlik nie anders as om sig juis met "inhoud" en "ideologie" te bemoei nie.

As Willie Esterhuizen, die *draaiboekskrywer* van die sitkomreeks *Orkney snork nie!* (SAUK-TV1, 1989, '90 en '91), as primêre betekenisbron van die senderverrigting geïsoleer sou word, kan dit verhelderend wees om na die volgende kommunikasiemodel te kyk (my aanpassing/interpretasie van die prosa-kommunikasiemodel in Cloete et al, 1985:24; kyk ook Van Luxemburg et al, 1983:156 en Allen 1987:55):

Volgens dié model is die "volledige" Willie Esterhuizen - 'n persoon wat naas *sitkom*tekste ook al draaiboeke vir opvoedkundige en dokumentêre TV-programme geskryf het - die reële of ware outeur, die primêre sender. Die reële/ware leser is enigeen uit die kykpubliek wat sy of haar TV-stel aanskakel en dié program bekyk. Die sender(s) kan dit nie kontroleer nie.

Kyk 'n mens na die eerste blok (1a) van die diagram, dan sien jy dat die sender en ontvanger, in 'n spesifieke teks, vervolgens tot implisiete (abstrakte) outeur en implisiete leser geteleskopeer word. Hier kom senderintensie ter sprake. Esterhuizen word hier die "instansie"/"skrywershand" wat alles in die teks daarstel en organiseer. Dit is beduidend dat hy nie besluit het om iets soos 'n gedig of essay te skryf nie, maar wel 'n TV-tek. Die implisiete leser (= senderverwagting) is 'n Afrikaanstalige huisgesin wat TV-sitkoms geniet, wat "vermaak" wil word.

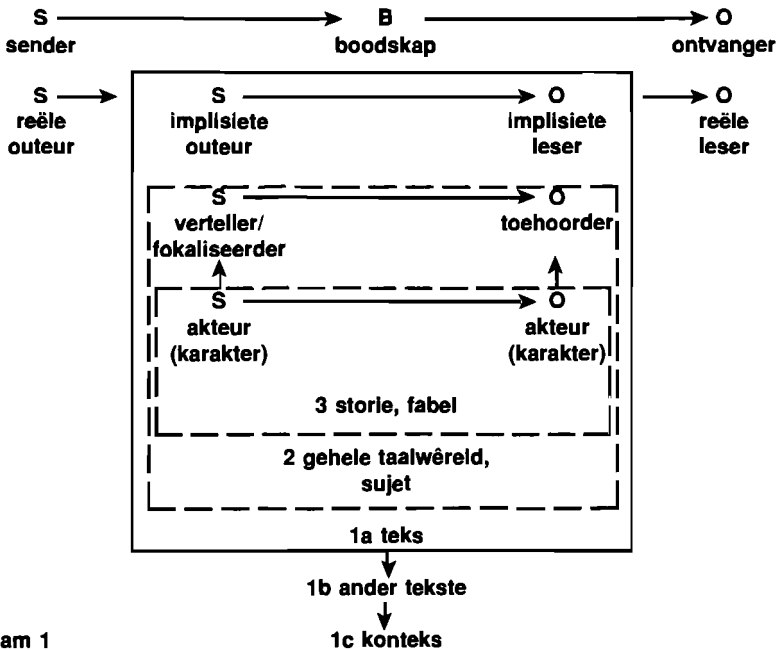


Diagram 1

In dié verband beweer Esterhuizen (1991):

My teikengehoor was mense bo vyf-en-dertig, mense met kinders, Suid-Afrikaans en Afrikaanstalig. Ons was baie verbaas om te hoor dat jong én ou mense, van alle bevolkingsgroepe, ook kyk.

Die implisiete outeur mag dus 'n "modelleser" in gedagte hê, maar het geen beheer oor wie uiteindelik die reële/ware lesers gaan wees nie.

In die eerste stippellynblok (2: *gehele taalwêreld, sujet*)³ tree die verteller/fokaliseerder en toehoorder na vore. Dit is maklik om dit na die voorbeeld van 'n roman soos *Huckleberry Finn* van Mark Twain te verduidelik, soos Kozloff (in Allen, 1987:55-56) dit baie netjies uiteensit: die fokaliseerder is die jong seun, Huck, en die toehoorder is 'n ongespesifiseerde "jy" wat deurgaans aangespreek word. In 'n TV-drama soos *Orkney snork nie!* raak dit egter meer gekompliseer. Esterhuizen het, byvoorbeeld, nie 'n "sigbare" verteller of selfs 'n *homodiëgetiese* persoonlikheid ('n speler-verteller binne die verhaalgegewe) geskep nie. As alwetende outeur beheer hy (Esterhuizen) die hele dramateks. Hy is boonop die vervaardiger én regisseur (tegnies en artistiek) van die produksie. Sy toehoorders (en laat die reële lesers maar voorlopig buite rekening) is die "lewende" ateljeegehoor wat die video-opnames bywoon: hulle lag en hoës en proes, buite-beeld, op die klankbaan. (Verderaan, meer oor 'n "lewende" ateljeegehoor).

In die middelste stippellynblok (3: *storie, fabel*)⁴ verskyn die fiktiewe karakters (akteurs) as sender(s) en ontvanger(s). Dit is die dramatiese botsing wat in dié sitkom voorgestel word, met die volle omruilbaarheid van rolle, soos in enige

kommunikasietransaksie. Wat wel beïndruklik is, is dat daar - anders as in die roman wat gewoonlik stilswyend gelees word - 'n meelewende ateljeegehoor teenwoordig is. Hulle reaksie en geraas beïnvloed die interaksie van die akteurs en die aard van die diskoers: die spelers moet soms onnatuurlik lank poseer totdat die gelag bedaar het - soos by enige komiese *verhoogopvoering*.

Onderaan die diagram staan daar ook nog "1b ander tekste" en "1c konteks". Met dié byvoegings begin die narratologie-teorie selfs nog nader aan ideologie beweeg. Die teks-as-boodskap kan nie los van Esterhuizen se ander tekste (1b) en die konteks (1c) gelees word nie. Wat Esterhuizen se ander skryfwerk betref, weet ons dat hy al, onder meer, die tekste vir 'n opvoedkundige TV-jeugreeks, *Hello Blikbrein* (SAUK-TV1, beeldsending 1986/1991) en 'n sekonderrig-video vir hoërskoolleerlinge (*Sexuality*, Westel-produksies 1990) geskryf het. Die kyker wat ook nog vertrou is met die voorgestelde (blanke) Wes-Transvaalse konteks, die wêreld van die "tipiese" mynergesin van Orkney, sal bes moontlik ook 'n andersoortige boodskap as, byvoorbeeld, 'n ongeletterde plaasarbeider of 'n oningeligte buitelandse besoeker dekodeer.

DIE TV-AANBIEDING AS KOMMUNIKASIE

Vele eietydse kritici, maar vernameklik die voorstanders van die resepsieteorie, het begin om die rol van die outeur in 'n kunsskepping te heroorweeg. Die (tradisionele) geloof dat die skrywer die enkele, belangrikste betekenisbron is, is moeilik om vol te hou as 'n mens na die kollektiewe produksie van die gewone TV-program kyk. Daar is (gewoonlik) nie 'n individuele sender wat die skeppingsproses domineer nie. Dit

kan miskien insiggewend wees om na die volgende 6-fase-kommunikasie-model te kyk (my aanpassing van 'n diagram in Van Zyl 1987:27):

2. Die enkoderingfase van 'n TV-program geskied met die kodes en konvensies wat deur genre en sub-genre "bepaal" word. In die massamedia

6-FASE-MODEL

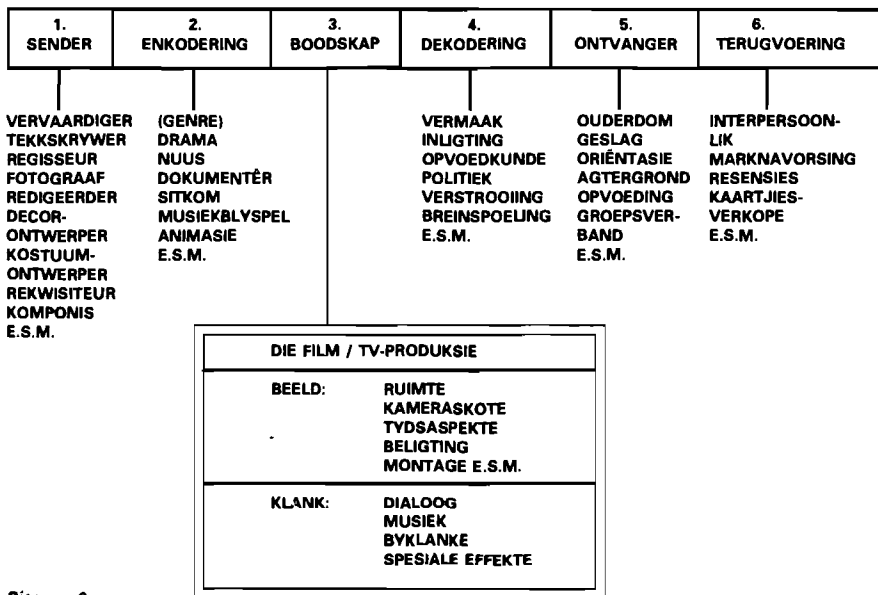


Diagram 2.

1. Daar is 'n sender-"klos" wat algar saamwerk aan die aard en wese van die boodskap. Die teksskrywer bevind hom tussen vele ander senders - soos die vervaardiger, regisseur, akteurs, choreograaf, fotograaf, redigeerder, komponis, en so meer. Die toneelinkleders (décor- en kostuumontwerpers, rekwisiteur, modelbouer, grafiese kunstenaar, beligtingsmeester, en so meer) lewer, eweneens, 'n bydrae tot die *gesamentlike* boodskap. (Wie gaan, byvoorbeeld, ook met stelligheid wil beweer dat Cecil Beaton se kostumering vir die rolprent *My Fair Lady* 'n "mindere" senderbydrae as die arbeid van die regisseur, choreograaf, lirieskrywer ens. was?)

moet die produk *toeganklik* en vir die gehoor *maklik herkenbaar* wees. As 'n sekere program as 'n nuus/aktualiteitsprogram, Western, speurverhaal of musiekblyspel aangekondig word, word daar spesifieke afwagting geskep. 'n Genre hoef nie absoluut en uitsluitend te wees nie (die musiekblyspel, *West Side Story*, is op stuk van sake ook 'n drama wat by Shakespeare se *Romeo and Juliet* wil aanleun) maar "moet" gewoonlik aan sekere kykerverwagtinge voldoen.

3. Die boodskap is die algehele aanbieding, nie net die inhoud nie. Dit is 'n boodskap wat uit 'n beeld- en klankbaan bestaan, vasgelê op videoband of selluloïde en klankband, en dis die

gesamentlike produk van al die sender-kollaborateurs.

4. Waar *enkodering* die senders se "vormgewing" is, is *dekodering* die ontvangers se "betekenisgewing". Dit is in dié fase wat die ontvangs van die boodskap as 't ware sy eie loop neem, en die senderintensie 'n "oop" teks word. Wat as 'n TV-nuusprogram geënkodeer is, kan as breinspoeling gedekodeer word; 'n dokumentêre program met inligting as intensie, kan as gewone vermaaklikheid gelees word; 'n "ernstige" drama kan as verstrooiing of selfs 'n politieke boodskap ontvang word, en so meer.

5. TV-kykers is nie 'n homogene groep nie - want ouderdom, geslag, kultuur, opvoeding en groepsverband is maar enkele aspekte wat bydra tot die leser se selektiewe persepsie. Elke kyker maak sy/haar eie lesing - vandaar die resepsieteoretici se stelling dat die *leser* die teks skep.

6. Om die TV-program as 'n "voltooid" kommunikasietransaksie voor te stel, kan *terugvoering* as die sesde fase beskou word. Die topbestuur en beleidmakers van 'n TV-institusie is altyd baie geïnteresseerd in die welslae, effektiwiteit of mislukking van programme wat gebeeldsind word. Briewe, telefoonoproepe, marknavorsing, AMPS-lesings en koerantkommentaar is maar 'n paar maniere van terugvoering waarmee die publiek se reaksie bepaal word. ...Op sterkte van dié terugvoering word beleidsbesluite (minder enkel dramas en meer sitkoms; meer musiekprogramme en minder aktualiteit) geneem. En 'n handelsdiens, soos die SAUK, het natuurlik altyd kapitalistiese oogmerke.

Alhoewel *Orkney snork nie!* nie voorgedee om 'n sogenaamde *auteur*-skepping te wees nie (daar is, op stuk van sake, nie die soort wêreldbeskouing wat uit die

rolprente van 'n Bergman, Antonioni, Duras *et al* spreek nie!) dwing dit 'n mens tog om met 'n ander ingesteldheid na die *senderfase* van die "6-fase-model" te kyk. Esterhuizen "verdwyn" nie tussen 'n klomp medesenders nie, maar eis vir hom die rol van primêre betekenisbron/hoofouteur op. Hy is naamlik vervaardiger (sy eie maatskappy, *Westel*-produksies, vervaardig die reeks), teksskrywer én regisseur. Omdat dit 'n video-produksie is, is daar geen individuele, "artistieke" fotograaf nie, maar verskeie kamera-operateurs wat sy beeldinstruksies noukeurig moet uitvoer: byvoorbeeld nabyskoot, mediumskoot, tweeskoot, en so meer. Daar is ook geen redigeerder soos by 'n rolprentproduksie nie. Die beeldmenger, wat met opnamesessies langs hom in die produksiekontrolekamer sit, moet die beelde regstreeks sny of meng terwyl Esterhuizen die montage, ter plaatse, bepaal. Verdere post-produksiewerk - die elektroniese "aanmekeer" van verskillende opnames - word ook deur Esterhuizen behartig. Hy besluit ook oor aspekte soos die klankbaanmusiek - daar is weinig oorspronklike komposisies - en (in die tweede reeks) oor kostumering: die begroting laat nie die dienste van 'n kostuumontwerper toe nie - die spelers dra hulle eie en aangekoopte klere (gekoördineer deur 'n kleder) ná Esterhuizen die uitrustings goedgekeur het. Die *décorstel* (die sitkom se "standaard"-kombuis, -sitkamer en -motorhuis) is ook na Esterhuizen se voorskrifte ontwerp: 'n "tipiese" Orkney-interieur, gegrond op sy "eie" ouerhuis. Die inkleding (meubels én rekwisiete) is tweede-handse items wat uit die bestaande voorraad kom (Esterhuizen 1991). Voorwaar 'n storie-"werklikheid" wat reeds deur sosiale kodes en konvensies geënkodeer is!

'n Mens kan dus beweer dat

Esterhuizen, as onbetwiste primêre betekenisbron, "skuldpligtigheid" en/of "glorie" vir dié TV-dramareeks moet aanvaar.

'n Narratologiese model (Diagram 1) én 'n kommunikasie-model (Diagram 2) lei 'n mens, in wese, tot dieselfde gevolgtrekking oor die *sender* in 'n TV-produksie soos *Orkney snork nie!* - al moet 'n mens dan toegee dat dit nie aldag gebeur dat 'n enkele persoon haas al die "rolle" in so 'n senderverrigting vertolk nie.

GENRE-AFBAKENING EN IDEOLOGIE

Genre-indelings, in die TV-bedryf, is selfs meer gekompliseerd as in die literatuurwetenskap waar die "klassieke" hoofgenres (poësie, prosa en drama) darem nog (gewoonlik) as riglyn gebruik kan word. Die TV- en rolprentbedryf, synde industrieë, het daarvoor gesorg dat die dramatiek in (onder meer) vaspenbare sub-genres versplinter het. 'n Dramatiese voorstelling is lankal nie meer (net) 'n komedie of tragedie nie. Selfs as *komedie* as hoofgenre bestudeer word, moet die leser hom/haar probeer vergewis van die moetsen-moenies van spesifieke sub-genres soos die sitkom, seepkisopera, speurverhaal, hofdrama, gesinsvervolgverhaal, TV-klug, musiekblyspel, komiese enkeldrama, satiriese gru-film, en so meer.

Dit is nie die bedoeling om in dié artikel uitvoerig na akademiese ontledings van die aard en wese van die TV-sitkom te kyk nie. Horace Newcomb se bundel *Television: The Critical View* (1987) en John Tulloch se *Television Drama - Agency, Audience and Myth* (1990) is maar twee onlangse werke wat met vrag gelees kan word. Al die goeie navorsers skryf (minstens) oor formule, resepmatigheid en stereotipering.

Wat "formule" betref, kan 'n mens die narratoloog Tzvetan Todorov (in Brink, 1987:23) byhaal waar hy beweer dat daar in 'n vertelling *toestand* en *proses* aanwesig is: 'n situasie gaan oor van ewewig na 'n versteuring van daardie ewewig tot 'n toestand van nuwe ewewig. In 'n familiesitkom is dit gewoonlik (i) die huisgesin wat in pais en vree leef; (ii) dan kom daar konflik, bv. Ma "staak" omdat haar harde werk nie genoeg deur die ander gesinslede gewaardeer word nie, en (iii) daar word weer vrede gemaak - en die "nuwe ewewig" wat verkry word, is maar eintlik net weer 'n terugkeer na, en herstel van, die *status quo*.

Willie Esterhuizen had knap leermeesters: sy eerste kennismaking met die TV-medium was toe hy, as akteur, in die sitkom, *Drama Drama*, opgetree het. Kobus Louw, die afgestorwe "vader" van SA-TV se sitkom-skrifkuns, het - vermoedelik intuïtief - parameters daargestel. Louw - óók skrywer van sitkoms soos *Dokter Dokter* en *Ntunzini-spa* - wis dat die dramatiese verwickeling in sitkoms binne drie of vier speelruimtes móét plaasvind: in enige TV-ateljee kan daar maar net enkele décorstelle opgerig word. Hy wis ook dat die moontlike welslae van dié sub-genre op deurlopendheid en herkenbaarheid berus. In Louw se *Dokter Dokter* was daar, onder meer, die volgende hospitaal-"karaktertypes": 'n verstrooide superintendent, 'n kwaai matrone, 'n streng spesialis, 'n emosionele junior-verpleegster, 'n aantrekklike jong dokter, 'n eksentrieke narkotiseur en 'n goedge portier. Wat dramatiese konflik betref, het hy (Louw) dié karakters - weekliks - "resepmatig" laat bots.

In gesprekke en onderhoude is Esterhuizen ook heel openlik daaroor dat hy sy personasies, amper in koelen bloede, as "stereotipes" skeep,

manipuleer en ten tonele voer.

As heelydse TV-dramaregisseur by die SAUK in die jare sewentig en tagtig het ek (onder meer) die volgende as volstrekte produksievoorskrifte, selfs afdwinging, ervaar met die vervaardiging van sitkoms:

1. 'n Verbod op die indiensneming van enige swart of bruin akteurs vir enige Afrikaanstalige sitkom. Die TV-drama-afdeling, spesifiek, wou geen beeldvoorstelling van nie-blankes hê nie. (Die SAUK se kantien en kleedkamers was boonop vir alle nie-blanke kunstenaars verbode).
2. Die opdrag dat "gewone" en "tipiese" Afrikaners uitgebeeld moet word. ('n Klein, interne keurkomitee het besluit wat "gewoon" en "tipies" is).
3. 'n Verbod op polemiese, politieke, godsdienstige en seksuele onderwerpe.
4. Die opdrag dat 'n sitkom, vanweë spitstyd-beeldsending, altyd onkontroversiële "gesinsvermaak" moet verskaf.

Die SAUK se voorskriftelikheid oor die aard en wese van genres is volledig ideologies van aard. (Selfs wat "prestige"-enkeldramas betref - gewoonlik bestem vir laataand-beeldsending op 'n Sondagaand - was {is?} daar streng sensuur. Van Karel Schoeman is, byvoorbeeld, die TV-dramateks *Besoek* afgekeur oor die {geimpliseerde} homoseksualiteit van die hoofpersoon; Hugo Claus se "klassieke" 'n *Bruid in die môre* is afgekeur oor die {geimpliseerde} bloedskaandelike verlangens van 'n jong seun na sy suster; P.G. du Plessis se *Nag van Legio* is afgekeur oor die {foutiewe} aanname dat dié teks satanisme sou verheerlik). Die keurkomitee het telkens uit interne senior-amptenare bestaan.

Wat die rassebeleid betref, was die (toentertydse) verbod op swart akteurs in populêre spitstyd-produksies waarin sogenaamde "tipiese" Afrikaner-huishoudings voorgestel moes word, 'n poging om teen-natuurlike situasies te "naturaliseer": huishoudings sonder bediendes; huishoudings waarin daar nooit oor die politiek gepraat word nie; strate en winkels sonder swartmense, en so meer. (Ons weet immers al dat die *weglating* en *negering* van sekere bevolkingsgroepe 'n ideologiese werkwysie is om sulke mense te marginaliseer). Dit was doodgewoon 'n SAUK-dans na die pype van negrofobiese TV-kykers.

Die Afrikaanse sitkom, as sub-genre, het gevolglik in Suid-Afrika gewildheid en geloofwaardigheid verwerf oor die koetjies-en-kalfies wat as "tipies" *genaturaliseer* is - en nie oor die idees, of selfs die sogenaamde "realisme", wat soms uit die dramatiese konflik spreek nie. Skewe voorstellings kan, op die duur, tot verdraaide persepsies lei.

Die genotservaring van TV-kyk is eintlik 'n heel gekompliseerde kommunikasie-transaksie - want die beeldsending van selfs 'n *tipiese/plesierige/vermaaklike* sitkom soos *Orkney snork nie!* is nooit heeltemal "onskuldig" nie.

ENKELE WAARNEMINGS

Ek het reeds beweer dat 'n mens eintlik nie anders kan as om met 'n multidissiplinêre ingesteldheid na TV-aanbiedings te kyk nie. Deur die eerste twee aanbiedings van *Orkney snork nie!*-reeks aan narratologiese én kommunikatiewe modelle te toets, het ek probeer aandui dat Esterhuizen-as-sender (en as primêre betekenisbron), vanweë sy "alomteenwoordige" arbeid, eintlik nie tussen die ander sender-kollaborateurs (kan) "verdwyn" nie.

Hy (Esterhuizen) is, myns insiens, 'n hoogs vernuftige bedryfspersoon en vakkundige. Hy verrig die meeste van die sender-"rolle" in "Orkney" so 'n bietjie teensinnig - so verwittig hy 'n mens - maar dit is darem arbeid wat winggewend vir sy maatskappy is. Die SAUK is 'n werkerskaffer wat op winsbejag ingestel is... Esterhuizen, op sy beurt, óók. Hy beskou homself egter geensins as 'n "bestendiger" van ideologie nie (dit blyk uit sy RAU-lesing {1991} én uit private gesprekke) maar beweer tog die volgende:

Ek skryf nie godsdiens en politiek nie (...). By die SAUK baklei ek vir elke sleng-woord. Ek baklei vir alles (...). My groot doel is om te entertain, maar ek bly moreel (...). In 'Spies en Plessie' kan jy 'gat' en 'donner' sê, maar nie in 'Orkney' nie (...). Die SAUK is 'n klomp burokrate (1991).⁵

Vervolgens word 'n paar aspekte aangestip wat in die leser (of eerder: dié spesifieke leser) se gedagte spring as hy na *Orkney snork nie!*-beeldsendings kyk:

1. **Tydgleuf-voorskrytelikheid**

Die SAUK (trouens enige uitsaai-korporasie) se beperking op die tydsduur van programme speel 'n rol in die aard en wese van die skryf en opvoering van 'n sitkom. Dit is dan ook nie verbasend nie dat 'n heel spesifieke rekenaarprogram vir Esterhuizen-die-skrywer "waarsku" as hy van (dramatiese) tyd, ruimte en personasies moet verwissel (Esterhuizen: 1991). Hy skryf immers gespesifieerd. So 'n skryfproses is 'n "resep" wat hom - en ander formule-skrywers - goed te pas kom sodat hulle "die klant" (= SAUK) tevrede kan stel. Dit spreek vanself dat die *tydsaspek* 'n invloed op die *aard* van die skryfkuns - en die ontvangs - sal uitoefen.

Daar is gewoonlik taamlik haastige eksposisie; dan verwikkeling; dan die invoering van een of twee sub-plots; dan afwikkeling en slot. Elke episode het sy eie besondere intrige - met ander woorde, dit is nie 'n vervolghverhaal nie. Met inagneming van die advertensieflitse, moet die dramatiese verloop in 'n sitkom-episode van 35 minute presies op, sê maar, 32 minute te staan kom.

2. **Ateljeeproduksie**

Die beknopte ruimte van die ateljee (daar kan net drie décorstelle staan gemaak word: sitkamer, kombuis en motorhuis) het eweneens 'n invloed op die skryftekste én verteltekste, of diskoers. Dit maak die aanbieding praterig en, plek-plek, amper soos 'n voorgespeelde radiotekste: die personasies moet uitvoerig *vertel* wat met hulle gebeur het as hulle in die "slaapkamer", by die "werk", in die "tuin", of elders in "Orkney" was. Die beeldmedia se intrinsieke vermoë om te "show" eerder as om te "tell" word dus hiermee, en dit in 'n heel beduidende sub-genre, opgehef.

Die ateljeesituasie bewerkstellig ook ander invloede op die diskoers - veral ten opsigte van 'n *konvensionele weergewende kode* soos kamerawerk. Die kamera-instellings in 'n rolprent (maar ook in sekere ander TV-genres) laat die leser gewoonlik voel dat hy/sy alwetend is - en dit verhoog mos die genotservaring. Die leser voel dat hy/sy, deur byvoorbeeld groot-nabyskote, in die spelers se "harte/siele" kan *inkyk*; ontwikkelende hyskraan-skote bied - visueel - hoër of laer perspektief, en {die rolprent se} vliegtuig- of helikopter-skote bied die vermoë om op 'n landskap te kan neerkyk. Sulke tegniese kodes kom nie in *Orkney snork nie!* voor nie. Daar is weinig meer as enkele wye skote, borsskote, 'n paar heen-en-weer kamerabewegings (*pan-shots*), zoems en, voorts, twee-, drie- en

viorskote. Tegnies is dit netjies genoeg, maar die "beeld-kritiese" leser mag dalk net begin dink dat hy/sy eintlik maar 'n eenvoudige, bewegende strokiesprent aan 't kyk is.

3. *Die ateljeegehoor*

In navolging van 'n Amerikaanse konvensie het Esterhuizen besluit om 'n ongesiene, "lewende" gehoor by sy video-opnames in te skakel. (Dié truuk word gewoonlik in die TV-bedryf aangewend om die {tuis}ontvangers-respons te {probeer} manipuleer). In "Orkney" lei dit tot sekere hebbelikhede by die akteurs: hulle interaksie is (ten eerste) met die ateljeegehoor, en dit werk 'n bietjie vervreemdend in op die bedoelde teikengehoor: die TV-kyker. Die spelers se reaksies is gróót en hulle gebare brééd. Hulle speel ook hoofsaaklik "vorentoe" - in die rigting van (en *vir*) die kameras en ateljeegehoor. Dit maak die aanbieding plek-plek verhoogmatig.

Uit die aard van die saak bring dit weer die kwessie van diskoers ter sprake. Dié reeks word veral geloof oor sy "tipiesheid" - maar die kyker kan hom/haar wel afvra of die ateljee-"distorsie" nie juis veroorsaak dat die kyker dit (afstandelik) geniet en dan maar net weer voel: "ons is nie almal so nie"?

4. *Intertekstualiteit*

Uit die voorgaande argumentering het dit hopelik al geblyk dat die sitkom (vanweë sy wegbereiders, en by die grasia van die elektronika) 'n intertekstuele sub-genre is: TV-kykers kan immers net konstateer dat *Orkney snork nie!* "beter", "slegter" of "net-so-goed" as ander sitkoms is op sterkte van vergelykings met ander sitkoms en hulle eie dekodings van vorige beeldsendings van dié sub-genre. Oor TV-genre het Thomas Schatz (aangehaal

deur Jane Feuer, in Allen, 1987:117) beweer:

(...) genre can be studied as a formalized sign system whose rules have been assimilated (often unconsciously) through cultural consensus.

'n Ander intertekstuele aspek wat die leser se aandag verdien, is die kwessie van rolbesetting. John Fiske (1987:8-9) beweer die volgende oor akteurs as (sender)-bydraers:

They bring with them not only residues of the meanings of other roles that they have played, but also their meanings from other texts such as fan magazines, showbiz gossip columns, and television criticism.

Die media-"bagasie" wat 'n gewilde TV-akteur (of 'n akteur met baie sigbaarstelling) met hom/haar saamdra, durf dus nie oor die hoof gesien te word by 'n lesing van enige TV-program nie.

Die akteur Jacques Loots ("Oupa"), al probeer hy om 'n lawwe ou "*Orkney*"-platjie voor te stel, gaan gooi (onder meer) intertekstuele draaie by die karakter "Genis" (uit SAUK-TV1 se beeldsending van die reeks *Koöperasie-stories*) én by 'n advertensieflits vir landbouversekering terwyl die leser hom in sy "Oupa"-rol aan 't dekodeer is. Die TV-leser moet (blykbaar) genoeg daarmee neem dat nóg dié kunstenaar se stem nóg sy voorkoms noemenswaardig aangepas word in nuwe/verdere TV-produksies. Die sender-intensie is dan sekerlik dat Loots se ander TV-boodskappe saám met "*Orkney*" s'n gelees moet word (?).

Die patriargale "*Hendrik/Pa*" (Zack du Plessis) dra 'n soortgelyke intertekstuele "las". Hy (Du Plessis) is - by name - gewild as die skepper en uitvoerder van

die "Uil" van SAUK-TV1 se *Nuustak*-program. Nòg hy, nòg sy regisseur wend enige poging aan om sy stemtoon vir die *Orkney snork nie!*-produksie aan te pas of te verander. Hy is ewe droog en lakoniek in albei rolle. Die leser kan hom/haar dus tereg afvra of dié werkwyse 'n bewuste senderintensie is. Met ander woorde: "Is Pa/Hendrik en die *Nuustak*-uil as 't ware een-en-dieselfde sender?"

Verdere ontvanger-"kortsluitings" mag dalk ook ontstaan omdat die akteur Frank Opperman gelyktydig hoofrolle in èn *Orkney snork nie!* èn *The Big Time* (TV1 1991) vertolk het.

Op dié manier kan daar *lank* oor akteurs se intertekstuele bydraes geskryf word, maar daar word met die bogenoemde volstaan.

5. *Ideologie*

Die Gramsci- en Althusser-eksponente/aanhangers van die British Cultural Studies-"skool" postuleer drie leesstrategieë van die kyker teenoor die ideologiese boodskappe van die sender(s): die *dominante*, die *onderhandelnde* en die *opposisionele*. As die leser "dominant" dekodeer (dieselfde manier waarop die senders geënkodeer het) aanvaar hy/sy die "rol" van die "aangesprokene" - en dit is dan 'n instemmende blanke, middelklas, Westerse persoon van konvensionele sedes - aldus Cultural Studies:

The reading position is the social point at which the mix of televisual, social and ideological codes comes together to make coherent, unified sense: in making sense of the program in this way we are indulging in an ideological practice ourselves, we are maintaining and legitimating the dominant ideology, and our reward for this is the easy

pleasure of the recognition of the familiar and of its adequacy. We have already become a 'reading subject' constructed by the text, and, according to Althusser (1971), the construction of subjects-in-ideology is the major ideological practice in capitalist societies (Fiske, 1987:11-12).

Dit moet benadruk word dat "ideologie" nie noodwendig altyd groot politieke denkrigtings impliseer nie. Sogenaamde "Westerse waardes", "manlikheid", "vroulikheid", "manlike kameraadskap" (*male bonding*), "godsdienstigheid" en "gehoorsaamheid-aan-mense-ingesagsposisies" is maar enkele ander (Westerse) ideologiese kwessies wat deur die TV genaturaliseer of "gemene goed" gemaak word.

'n Mens wil raai dat die meeste *Orkney snork nie!*-kykers "dominant" (meelewend) dekodeer - met ander woorde nie juis "onderhandelend" (skepties) of "opposisioneel" (afwysend) nie. (In *Beeld* se *Kalender*-bylaag, p.1, 27 Februarie 1991, lees 'n mens immers dat "*Orkney*" tweede op die gewildheidslys is - ná *Who's the Boss?* - met 31 AMPS-punte). Dié produksie verskaf dus die genot, vermaak en afleiding wat van 'n sitkom verwag kan word.

Om 'n TV-tekste ideologies te lees, beteken nie dat 'n mens (noodwendig) afwysend teenoor die ideologie staan nie. Partykeer kan "aanstootlike" ideologie juis tot die komieklike bydra - veral as daar geparodieer word, of as die produksiebenadering skalks is.

Met karakter-stereotipering, 'n noodsaaklike "boublok" van die sitkomskrifkuns, kan dit eintlik nie anders as dat die skrywer hom/haar met die ideologie bemoei nie. Dié skrywer wil die *dramatis personae* mos so kleurrik en

interessant moontlik maak en daarom is dit gewoon maklik om, byvoorbeeld, Pa dominerend, Ma beteuterd, Sussie ligsinnig, Boetie rebels en Bediende kleptomanië te maak. Maar op dié manier word, onder meer, seksistiese en rassistiese ideologieë bestendig.

Esterhuizen is subtieler. 'n Ideologiese lesing (kursories) laat blyk maar net enkele sulke "vanselfsprekendhede": "Pa/Hendrik" is baas - op die herkenbare patriargaal-chauvinistiese wyse wat al oor vele jare (in TV-programme, wêreldwyd) *genaturaliseer* is. (Vergelyk, byvoorbeeld, ook die veelbetekenende titel van 'n Amerikaanse TV-reeks soos *Father Knows Best*). "Hendrik" het sy eie stoel (= "troon") in die sitkamer, en sy vrou ("Maggie") is 'n *huisvrou*. "Ouboet" is dom (en gevolglik 'n *mechanic*: minder intelligente mense word mos almal ambagsmanne!) maar duld dit ook nie dat sy vrou werk nie. Toe sy vrou ("Jolie") deeltyds in 'n haarkappersalon gewerk het, het dit hom baie geïrriteer dat ander mans na haar gekyk het oor sy *hot-pants* dra. So tussen die lekkerlag deur word die sentiment 'n-vrou-se-plek-is-in-die-huis desgelyks *genaturaliseer*. "Maggie" en "Jolie", die twee *getroude* vroue in die produksie, is baie gediensig - maar hulle is ook twee opperste seurkouse.

Orkney snork nie! word veral geloof omdat dit "tipies" of "tipies-van-ons-mense" is. Daar is egter 'n paar dinge wat vir dié leser on"tipies" is.

In die hoogs gepolitiseerde mynergemeenskap van Wes-Transvaal (so verwittig die pers, radio en TV ons) bewaar Orkney se "tipiese" Van Tondergesin darem maar net te veel die stilswye oor kwessies soos die politiek, kerk en ander sake van die dag. Is so 'n huishouding dan regtig "tipies"? Esterhuizen beweer dat hy kerklike, politieke en rasse-kwessies doelbewus

uit sy produksie laat. Omdat dit in spitstyd gebeeldsend word, wil hy niemand affronteer nie. "I want to please everybody", sê hy (1991). Dit verklaar dan ook waarom daar geen huishulp by die Van Tonders werk nie... al is daar blykbaar tog "iemand" wat kook, was, stryk en skoonmaak!

Wat die *sosiale kodes* van kostumering en grimering betref, kan die kyker hom/haar ook afvra waar die mynershuisvrou "Maggie/Ma" daaglik 'n professionele haarstilis, grimeerkunstenaar en kleder vandaan kry. (Nogal baie kapitalisties, sal die Marxistiese lesers ons verwittig!) Esterhuizen lag maar daaroor, met die bewering dat dit gewoon aan die aktrise Annette Engelbrecht se "ydeldheid" te wyte is.

Ek volstaan met dié enkele voorbeelde. Deur puntenerig en krities na *Orkney snork nie!* te kyk, kan daar dus heelwat ideologiese sender-kwessies in die "onderhandelende" of "opposisionele" leser se gedagte spring. Esterhuizen is veelal satiries en hy slaag myns insiens dan ook voortrefliklik daarin om sekere Afrikaaner-heblikhede (?) teen die lig te hou, maar hy satiriseer selektief - en dit op sigself (en nogal ironies) is ook al weer ideologies.

SLOT

Ek het dié lesing "onderweg na..." (dus: *voorlopig*) getitel. Die rede daarvoor is dat Esterhuizen teenswoordig (Julie 1991) besig is met die skryf en vervaardiging van 'n verdere *"Orkney"*-reeks. Uit persoonlike gesprekke laat blyk hy dat hy nie te veel aan sy "wenresepsie" gaan peuter nie, maar tog gaan probeer om - op vermaaklike wyse - meer "aktueel" te wees. "Ouboet" en "Jolie" se baba (tot dusver nog net 'n aksie-rekwisiet in 'n stootwaentjie) gaan hom glo ontpop in 'n geniale kleinding: 'n knapie wat die koerante

se politieke blad lees en - tot sy ouers se konsternasie - kommentaar lewer. "Hendrik" en "Maggie" (omdat "Tess" en "Wimpie" nou uit die huis uit is) gaan besluit om twee weeskinders aan te neem: onbepland gaan die seuntjie wat in Orkney opdaag, 'n Kleurling wees. Dié aspekte gaan sekerlik klemverskuiwings in *Orkney snork nie!* se ideologiese boodskappe bewerkstellig.

Wat 'n *tegniese kode* soos rolbesetting betref: Weens gesondheids- en beskikbaarheidsprobleme van die akteur Jacques Loots ("Oupa") gaan "Maggie" se ma (gespeel deur Dulsie van den Bergh) as 'n nuwe karakter bygebring word. Van den Bergh ('n baie gewilde aktrise in TV-reekse) gaan sekerlik ook hier 'n intertekstuele dimensie tot 'n "Orkney"-lesing invoer: vir vele kykers is en bly sy maar die "common" "Antie

Stienie" van die TV1-produksie *Agter elke man*.

Miskien is die interessantste verwikkeling dat Esterhuizen besluit het om voortaan die dienste van 'n tegniese regisseur te gebruik. Hy (Esterhuizen) gaan nog steeds die tekste skryf, die akteurs afrig en hulle bewegings blok, maar 'n tegniese regisseur gaan die speletke in 'n skietteks omstel en gevolglik die visuele aanbod bepaal. As ateljeeregisser gaan hierdie nuwe mede-sender dus bykomende boodskappe superponeer deur sy/haar opdragte aan kameras, klank, beligting en beeldmeng.

Wat beeldkommunikasie betref, behoort dié aspekte tot boeiende gesprekke en nuwe insigte te lei.

EINDNOTAS

- 1 Vide, onder meer, David Bordwell se lywige boek, *Narration in the Fiction Film* (1985), waarin hy kersopsteek by Chatman, Genette, Propp en die Russiese Formaliste. In 'n onlangse uitgawe van *Ecquid Novi* (1990 Vol. II (I)) pp. 3 - 19) lees 'n mens hoe prof. Norma Schulman, na die voorbeeld van vele eietydse kommunikasiekundiges, die narratologie-teorie voorstaan as benadering tot 'n beter begrip van nuus en joernalistiek.
- 2 Iser praat weer van die "oop plekke" wat deur die modelleser "ingevul" moet word... en wat kykers (lesers), teen wil en dank, toelaat om hulle eie lewensomstandighede te vergelyk met dit wat hulle op TV sien. Kyk ook Fiske (1987), en die hele kwessie van resepsieestetika (in o.m. Cloete *et al*, 1985:50 - 56) en *Reader-response criticism* (in o.m. Van Luxemburg *et al*, 1983:79-80).
- 3 *Sujet*: afgelei van die Russies *sjuzet* (Boris Tomasjewski). Die storie, presies soos dit deur die outeur vervorm word. (Vide Brink, 1987:15).
- 4 *Fabel*: afgelei van die Russies *fabula* (Boris Tomasjewski). Die gegewe waarmee die skrywer begin en die leser, na dekodering, eindig. (Vide Brink, 1987:15).
- 5 Wat die sleng-kwessie betref, verdien dit miskien vermelding dat die SAUK in 1989 streng sensuur ten opsigte van *Algemeen Beskaafde Afrikaans* in "Orkney" wou toepas. Esterhuizen het geweier. Teenswoordig, in 1991, spog die korporasie daarmee dat dié produksie 'n bres vir Afrikaans geslaan het oor dit in Namibië gebeeldsend word en gevolglik 'n verbod aan 't ophef is.

BRONVERWYSINGS

- ALLEN, R C (Editor) (1987). **Channels of discourse**. London: Methuen & Co. Ltd.
- BARTHES, R (1975). **S/Z** London: Jonathan Cape.
- BORDWELL, D (1985). **Narration in the fiction film**. Madison: University of Wisconsin Press.
- BRINK, A P (1987). **Vertelkunde - 'n Inleiding tot die lees van verhalende tekste**. Pretoria en Kaapstad: Academica.
- CHATMAN, S (1978) **Story and discourse - narrative structure in fiction and film**. Ithaca and London: Cornell University Press.
- CLOETE, T T et al (1985). **Gids by die literatuurstudie**. Pretoria: HAUM-Literêr Uitgewers.
- ECO, U (1979). **The role of the reader**. Bloomington: Indiana University Press.
- ESTERHUIZEN, W (1991). Lesing aangebied vir studente in die kursus **Beeld-kommunikasie A**. Randse Afrikaanse Universiteit, Johannesburg.
- FISKE, J (1987). **Television culture**. London: Routledge.
- HULKE, M (1976). **Writing for television in the 70's**. London: Adam & Charles Black.
- LAPSLEY, ROBERT and WESTLAKE, MICHAEL (1989). **Film theory: an introduction**. Manchester: Manchester University Press.
- NEWCOMB, HORACE (Editor) (1987). **Television: the critical view**. New York: Oxford University Press.
- SCHULMAN, N (1990). A narrative theory approach to understanding news and journalistic form. Potchefstroom: **Ecquid Novi**, 1990 Vol II(I).
- SEITER, E et al (1989). **Remote control**. London & New York: Routledge.
- TULLOCH, JOHN (1990). **Television drama - agency, audience and myth**. London & New York: Routledge.
- VAN LUXEMBURG, JAN *et al* (1985). **Inleiding in de literatuurwetenschap**. Muiderberg: Dick Coutinho.
- VAN ZYL, J (1987). **Image wise**. Sandton: Hodder & Stoughton Educational.