

Anthea van
Jaarsveld

Senior Lecturer,
Departement of Drama and
Theatre Arts, University of
the Free State.
Email: vjaarsa@ufs.ac.za

DOI: <https://dx.doi.org/10.18820/24150509/JCH43.v2.3>

ISSN 0258-2422 (Print)
ISSN 2415-0509 (Online)

Journal for Contemporary
History
2018 43(2):33-56

© Creative Commons With
Attribution (CC-BY)



DIE AFRIKAANSE FILMGESKIEDENIS BINNE 'N GROTER SUID-AFRIKAANSE KONTEKS IN HEROËNSKOU: EKSKLUSIWITEIT IN DIE WEG VAN INKLUSIWITEIT

Abstract:

This article investigates the archiving of the Afrikaans film within the larger South African context. Against the background of a long-standing problematic South African socio-political history, the obstacles and challenges in the industry are discussed. The ultimate purpose of this article is an exposition of the issues surrounding the conservation of the entire Afrikaans film heritage, in an effort to reflect on the possibility of a comprehensive and accessible film archive in view of future research possibilities. Considering all that has been said, this article asserts that the Afrikaans film history is currently in jeopardy because of the ongoing neglect of an updated and interactive archiving system. As a point of departure, reference is made to core aspects of conservation as essential elements of collective cultural heritage. A historical overview of the Afrikaans film industry within the specific realm of Afrikaner nationalism, is given. This review aims to serve as a basis for the critical evaluation of the current position of the Afrikaans film industry within the larger South African context. From this article, important conclusions can be made about the particular influences of political considerations within certain periods in a country's history, economic considerations, as well as social sentiments of the community or government at a given time. In light of this situation, it is worrying that there is no physical laboratory in South Africa where a full collection of the Afrikaans film heritage is housed. The gaps identified here do not just affect the archiving of the Afrikaans film, but to a large extent also the research possibilities in the relevant field.

Given today's archiving practices, the apparent peripheral factors mentioned play a decisive role. It largely influences

the way in which archiving is approached. Subsequently, it also has implications for the available funding for archiving purposes. The prestige and intrinsic value attached to the industry has a further significant influence on archiving practices; the more social prestige, the more readily material is archived. The more historical value is attached to the material, the more suitable it becomes for archiving. As far as the Afrikaans film industry is concerned, the problem is precisely its exclusivity in this regard. The cultural and historical baggage lies heavily on the accessibility of the industry, which sometimes leads to selective archiving. Against the background of the foregoing the historical background of the Afrikaans film industry, demonstrates the complexities with reference to the socio-political aspects of South African history.

Keywords: Afrikaans film history; Afrikaner nationalism; socio-political exclusivity; inclusivity; cultural-historical discourse; Afrikaans film archiving.

Sleutelwoorde: Afrikaanse filmgeskiedenis; Afrikanernasionalisme; sosio-politieke eksklusiwiteit; inklusiwiteit; kultuurhistoriese diskoers; Afrikaanse filmargief.

1. INLEIDENDE OPMERKINGS OOR ARGIVERING, BEWARING EN AFRIKANERNASIONALISME

As vertrekpunt vir hierdie artikel is dit nodig om eerstens 'n paar kwessies te oorweeg wat betref die konsep van bewaring. Chris Caple (2000:12) is van mening dat die mens die wêreld om hom leer ken teen die agtergrond van 'n bekende verwysingsveld uit sy verlede. Elke nuwe, onbekende konsep, artefak of idee waarmee hy gekonfronteer word, verwerk en verklaar hy op grond van sy kennis van sy bestaande verlede en sy onmiddellike hede en daarom kan geen mens in der waarheid bestaan sonder 'n individuele, persoonlike, herkenbare verlede nie. Caple beweer verder dat nie net die individuele, persoonlike, herkenbare verlede van belang is nie, maar ook 'n meer omvattende kollektiewe verlede, "since it provides us with a wider sense of belonging". Die geskiedenis van 'n land en volk is dus uiters waardevol omdat dit die basis vorm vir 'n kollektiewe kulturele erfenis. Caple (2000:12) is ook van mening dat die mens as individu, tesame met die kultuurgroep waarvan hy hom deel voel, die verlede bewaar as 'n tasbare bewys van dinge wat hom klassifiseer.

"In a similar manner to individuals, groups appear to cherish a past; indeed they invariably define themselves and their traits or qualities by reference to their past."

Bogenoemde skep gevolglik die ideale ruimte vir die ontstaan en ontwikkeling van 'n bepaalde eiesoortige nasionalisme. In *Exploring archives:*

Introduction to ideas and practice in South Africa ondersteun Harris (1997:4) Caple se standpunt. Volgens Harris help argiefmateriaal met die bewaring van 'n gemeenskap se geheue/herinneringe en juis daarom vorm dit 'n integrale deel van elke gemeenskap se sosiale erfenis. Hul artikel *Participatory appraisal and arrangement for multicultural archival collections* sluit Shilton en Srinivasan (2011:92) ook aan by die idees wat betref bewaring, naamlik dié van die bevestiging van die kollektiewe geheue van 'n gemeenskap:

“Reconciliation between community efforts and the preservation resources of information institutions can allow communities, archival institutions, and larger publics to learn and gain reciprocally in the creation of a collective memory that acknowledges multiple cultural contexts.”

Die kulturele waarde van bewaring is veral belangrik binne die Suid-Afrikaanse konteks, en meer spesifiek teen die agtergrond van die segregasiekultuur. Hierdie jarelange kenmerkende afbakening van kultuureie het hedendaagse argiveringspraktyke ten sterkste beïnvloed. Argiewe is nie blote statiese luukse in stand gehou deur oudheidkundiges nie, maar word unieke en kardinale, openbare hulpbronne wat aanduidend is van wat op 'n gegewe moment in die land se geskiedenis ideologies, ekonomies en histories belangrik was om te dokumenteer (Harris 1997:4).

Kulturele argiewe is ideologiesesbonde en word daarom bepaal en gerig deur verskeie faktore wat soms op die periferie staan. Hierdie faktore sluit onder meer in die politieke gevoel van die tyd, ekonomiese ondersteuning vir die argief en sy doel, sowel as die sosiale en maatskaplike simpatie van die gemeenskap en owerhede op 'n gegewe tyd. Weens argiewe se kultuurgebondenheid kry die argiefmateriaal eers werklik betekenis wanneer die argief en sy inhoud teen die agtergrond van hierdie faktore gesien kan word as aanvullend tot die oorkoepelende nasionale gevoel van die land op 'n gegewe tydstip. Die samelewing, waarvan argivarisse en gebruikers van argiewe deel uitmaak, bepaal derhalwe die betekenis, waarde en doel van die argief (Harris 1997; Cook 2011; Takahashi 2007; Assmann 2014). Politieke, ekonomiese, kulturele en verskeie ander faktore, soos byvoorbeeld die kontekstuele, dra dus afsonderlik by tot die uiteindelige waarde en doel daarvan.

By die samestelling van argiefmateriaal speel kultuurgebondenheid 'n deurslaggewende rol in die lewensiklus van bepaalde dokumente. Juis as gevolg van hierdie soort perifere faktore is dit uiters belangrik om bewaringspraktyke te bestudeer binne kultuurspesifieke kontekste. Daarom noodsaak dit navorsers en argivarisse om argivering en bewaringspraktyke nie net vanuit die Suid-Afrikaanse konteks nie, maar ook vanuit die genoemde kultuurspesifieke kontekste te beoordeel. Benewens nasionale argiewe en musea bestaan daar

wel etlike kultuurspesifieke musea en argiewe. Om egter die bestaansrede en -reg daarvan te kan evalueer en bestudeer, vereis 'n besondere bestudering van die posisie van die betrokke kultuurgroep in bepaalde tydvakke binne groter kontekstuele verband, maar ook binne sosio-maatskaplike kontekste in terme van 'n land se geskiedenis. In die geval van hierdie artikel is dit dus belangrik om die posisie van spesifiek die Afrikaanse film binne die groter Suid-Afrikaanse konteks te beskryf en te beoordeel.

Die Afrikaner moes vroeg reeds veg om die voortbestaan van sy taal, kultuur en identiteit. Hy moes homself deur die verloop van die geskiedenis telkens as't ware verskans teen onder meer eksterne faktore soos die voortdurende Engelse oorheersing deur die Britse owerhede, die Groot Depressie en droogte van die dertigerjare, en veral teen die swart verstedeliking gedurende die veertigerjare en die nalatenskap van 'n apartheids-era. In *A history of South Africa: From distant past to the present day* skryf Herman Giliomee (2014:223-224, 239-240) dat die term "Afrikaner" in die loop van die negentiende eeu toegeken is aan 'n bepaalde groep volksgenote met dieselfde taal, geloof en oorsprong as basisgegewe. Hieruit ontstaan en ontwikkel Afrikanernasionalisme as 'n daadwerklike poging tot oorlewing. Die Afrikaner moes dus van vroeg af leer om te veg vir sy taal en kultuur. Giliomee noem enkele geskiedkundige momente wat grootliks bygedra het tot die ontstaan van Afrikanernasionalisme:

"Afrikaner nationalism had its origins in the Anglo-Boer War and the great bitterness that it caused in the hearts and minds of Afrikaners throughout this country. These feelings flared up again after the outbreak of the First World War when South Africa aligned itself with Britain and declared war against Germany. Secondly, Afrikaner nationalism was fostered by the economic system which was completely dominated by English speakers other than in the agricultural sector" (Pretorius 2014:281).

Uit bogenoemde is dit duidelik dat die Afrikaner van meet af aan nooit los sou kon staan van 'n taalpolitieke stryd nie. Benewens die vernietigende effek van die Anglo-Boereoorlog moes die Afrikaner ook tydens die Eerste Wêreldoorlog homself posisioneer onder die Engelse oorheersing om sodoende sy land en sy kultuur te beskerm. Dit het 'n gevoel van bitterheid en spanning in Afrikanergeledere veroorsaak, veral in terme van die steeds groeiende Afrikanernasionalisme. Giliomee beaam die voorafgaande met die woorde:

"...the secondary position which Afrikaans had to overcome when compared to English, encouraged nationalists to develop the Afrikaans language at various levels and to accept it as a symbol of their identity" (2014:281).

Verskeie nasionalistiese organisasies is op die been gebring om die Afrikanergemeenskap se voortbestaan te verseker, onder meer die Genootskap van Regte Afrikaners (GRA) op 14 Augustus 1875 in die Paarl (Pretorius 2014:223). Die stigting van die Nasionale Party (NP) in 1914 was een van die belangrikste faktore wat die groei van Afrikaans, sowel as Afrikanernasionalisme, kon bestendig. Die NP was as't ware 'n "politieke instrument" in die bevordering van Afrikaans. In 1975, ongeveer 'n honderd jaar na die stigting van die GRA, het die Afrikanernasionalisme van die negentiende eeu 'n hoogtepunt bereik toe die staat, sowel as die regering, ten volle beheer is deur die Afrikaner. Ongeveer 20 persent van die land se ekonomie is ook deur die Afrikanernasionaliste besit en die Afrikaanse taal was uiteindelik een van die twee amptelike landstale (Pretorius 2014:223). Hierdie prosesse het nie net die basis gevestig vir 'n doelgerigte bewaring van die Afrikaner se taal en kultuur nie, maar het ook 'n daadwerklike bydra gelewer tot die groei en vestiging van die Afrikanervolk.

Hoewel Afrikaans reeds in 1914 as voertaal in skole geïmplementeer is, het die gebrek en behoefte aan 'n toepaslike geskiedenis van die Afrikaners wat in skole aangebied kon word geleidelik toegeneem (Pretorius 2014:228). Hieruit kan reeds afgelei word dat die behoefte aan 'n bewaringsstelsel, waar inligting rakende onder meer geskiedkundige gebeure en artefakte van uiterste belang was, 'n indringende werklikheid geword het. Talle boeke wat die geskiedenis van Suid-Afrika breedvoerig vanuit verskillende invalshoeke bestudeer, het sedertdien die lig gesien. Kyk veral na die mees onlangse *A history of South Africa* (F Pretorius), *Die Afrikaners: 'n Biografie* (H Giliomee, wat ook in 'n Engelse weergawe gepubliseer is as *The Afrikaners: Biography of a people*), *Die Laaste Afrikanerleiers* (H Giliomee), *New History of South Africa* (H Giliomee & B Mbenga), en nog vele meer.

Wat die Afrikaanse filmbedryf betref, is die leemtes wat betref die volhoubare en volledige argivering daarvan egter steeds 'n enorme bron van kommer. 'n Totale gebrek aan argiewe is daar weliswaar nie, maar daar is tans steeds geen enkele sentrale filmargief wat die Afrikaanse rolprent-erfenis in sy volledigheid bewaar nie. Bestaande argiewe, waarvan enkeles hier genoem kan word, sluit in, die Nasionale Film en Klankargief, Die Nasionale Afrikaanse Letterkunde Museum en Navorsingsentrum (NALN), Christelike-Afrikaanse Rolprentfotografiese Organisasie (CARFO), M-Net (kykNet en Primedia-versamelings), die eertydse Suid-Afrikaanse Uitsaaikorporasie (SAUK) en South African Broadcasting Corporation (SABC), asook filmmaatskappye soos byvoorbeeld Sonneblomfilms, Mimosafilms, Johann Schutte se Rand films en Philo Pieterse se Philo Films, ens. 'n Tweede groep databasisse bestaan uit onder meer elektroniese databasisse, naamlik Internet Movie Database (IMDB), Encyclopedias of South African Theatre (ESAT) en boeke soos *Dictionary of African Filmmakers* (Armes 2008) en *Filmverlede: Geskiedenis van die Suid-Afrikaanse speelfilm*

(Le Roux & Fourie 1982). Sodra 'n mens jou egter begewe in die binnewerke van hierdie versamelings, besef jy vir die eerste keer in watter benarde posisie die Afrikaanse film hom bevind. Geen van hierdie versamelings huisves 'n volledige opgaaf nie. Die redes hiervoor word onder die loep geneem in 'n artikel oor die kontekstualisering van paradigmas in die Afrikaanse filmbedryf en die daarstel van 'n ideale Afrikaanse filmargief binne 'n Suid-Afrikaanse konteks deur Van Jaarsveld (2017).

Maar vir 'n oomblik weer terug na Afrikanernasionalisme. Giliomee skryf in sy boek *The Afrikaners: Biography of a people* (2003:281, 300) dat die ondergeskikte posisie van Afrikaans en die Afrikaner, sowel as die politieke uitdagings wat oorkom moes word, juis die Afrikanernasionaliste gemotiveer het om hul taal verder te ontwikkel en in die proses ook hul identiteit daarin te vind. Hierdie ondergeskikte posisie van die Afrikaanse taal is vandag nog 'n realiteit, grootliks weens die feit dat dit nou met tien ander amptelike landstale moet meeding. As die taal steeds na al hierdie jare onder druk bly, hoeveel te meer nie die Afrikaner se kultuureie nie. Die stryd om die voortbestaan van taal en argief kom hier byeen. Die posisie van Afrikaans kan ook deurgetrek word na die stand van die Afrikaanse rolprentbedryf in Suid-Afrika, soos later uit hierdie artikel sal blyk.

In 1925 het Afrikaans die status van 'n amptelike landstaal gekry. Reeds toe al het Afrikaans 'n simbool geword van die Afrikaner se kollektiewe identiteit. Die Afrikaner was van meet af aan nie net in 'n taalstryd gewikkel nie, maar ook in 'n stryd om sy kollektiewe identiteit te bewaar [Giliomee in Pretorius 2014:300].

Die Afrikaanse filmbedryf en die argivering daarvan sal nooit los gesien kan word van die politieke bestel waarbinne dit beslag kry nie en daarom word daar ook in hierdie artikel 'n groot deel gewy aan die bespreking van die Afrikaanse film binne die Suid-Afrikaanse sosio-politieke, maatskaplike, ideologiese en ekonomiese milieu. Die invloede daarvan op die argiveringsisteme sal duidelik aan bod kom, op grond waarvan 'n voorstel gemaak sal word vir 'n nuwe, volhoubare, volledige Afrikaanse filmargiefsentrum. Benewens die taalstryd waarin die Afrikaner hom telkemale bevind het, het rassese segregasie en apartheid eweneens grootliks bygedra tot sy stryd om oorlewing. Dat taalpolitiek en Afrikaneridentiteit altyd gelaaide terme sou wees, is nie te betwyfel nie. Die rimpelings van die taalpolitieke stryd rondom Afrikaans, tesame met die ideologiese kompleksiteite van identiteitskepping in 'n diverse Suid-Afrika, het grootliks sy effek op Afrikanernasionalisme gelaat. In hierdie artikel word gepoog om aan te toon hoe die Afrikaanse filmbedryf ook nie daaraan kon ontkom nie.

2. DIE AFRIKAANSE FILMVERLEDE BINNE DIE BOGENOEMDE SUID-AFRIKAANSE KONTEKS – INLEIDENDE OPMERKINGS

Suid-Afrika het volgens Lilla Fourie (in Botha & Van Aswegen 1992:vii) een van die oudste rolprentbedrywe ter wêreld. Die Afrikaanse rolprentbedryf, as deel van die groter Suid-Afrikaanse filmindustrie, moet dus altyd gesien en bestudeer word binne hierdie groter Suid-Afrikaanse konteks. Daarmee saam kan dit ook nie los gesien word van die Afrikaanse literêre sisteem nie. Die film-genre in Afrikaans is egter op vele gebiede 'n totaal onderontginde veld. Dit is nie vreemd dat dit binne die literêre sisteem ook die geval is nie. Indien 'n mens byvoorbeeld na Afrikaanse literatuurgeskiedenis kyk, is dit opvallend dat daar geen enkele bespreking gewy word aan die sistematiese analise van die film-genre nie. In die geskiedenis van die filmbedryf het, byvoorbeeld, verwerkings van literêre werke nog altyd 'n belangrike rol gespeel. Die weglating daarvan binne die literêre sisteem word dus as 'n groot leemte beskou. Die aard van film as 'n multivlakkige onderhandeling van intertekste, behoort 'n plek te vind binne hierdie literêre sisteem (Van Jaarsveld, 2012:311). Miskien is hierdie weglating van die filmbedryf binne die literêre sisteem juis gedeeltelik te wyte aan die feit dat die bedryf in die sosiale domein nie aktief genoeg bewaar, bemerk, ontgin en nagevors word nie. En as dit die geval is, bly so 'n bedryf eksklusief en sal dit op hierdie manier nooit sy inklusiewe status bereik nie.

Wanneer daar in diepte gekyk word na die geskiedkundige agtergrond van die Afrikaanse rolprentbedryf, word dit verder ook duidelik dat die kompleksiteit rondom die sosio-politiese aspekte van die Suid-Afrikaanse geskiedenis ook hierin 'n beduidende rol te speel het. Keyan Tomaselli beweer dat die bedryf nie begryp kan word sonder om die invloed van die politiek, ekonomie en die maatskappy op die bedryf, in ag te neem nie:

“In viewing these films, in working on some of them, and in interviewing their directors, I quickly realised that an explanation of content and aesthetic was not easily found in textual analysis only. A deep reading of Afrikaner psycho-social history was necessary, as was an understanding of how the political economy of the industry shaped themes, scripts, distribution and marketing strategies, audiences and theory” (2008:139).

Om dus die geskiedenis van die Afrikaanse rolprentbedryf binne die groter Suid-Afrikaanse milieu in 'n neutedop te beskryf, moet begin word by die tyd van die Britse besetting aan die Kaap, waartydens die Afrikaner vanuit die staanspoor homself moes verdedig teen die Engelse oorheersing en die Britse owerhede. Later het verdere fragmentering in 1948 plaasgevind toe die Nasionale Party aan bewind gekom het. Hoewel die Nasionale Party die mag besit het om die bedryf te

beheer, het die apartheidswetgewing 'n groot wig tussen die blanke en nie-blanke Afrikaanse bevolking ingedryf. Vanaf 1956 tot ongeveer 1990 was die staat se subsidieskema eiehandig verantwoordelik vir die wyse waarop die rolprentbedryf gevorm is, en in 1994, met die totstandkoming van 'n demokratiese regering, moes Afrikaans as taal opnuut sy regmatige plek probeer vind tussen tien ander landstale. Fourie (in Botha & Van Aswegen 1992:vii) sluit hierby aan:

“Hoewel die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf een van die oudstes in die wêreld is, beleef dit reeds vir etlike dekades 'n krisis. Hierdie krisis kan aan verskeie redes toegeskryf word: gebrekkige staatsubsidie en ondersteuning, morele en politieke sensuur, gebrekkige opleiding, apartheidspolitiek, 'n gebrek aan 'n rolprentkultuur en nog vele ander.”

Soos sal blyk uit die onderstaande bestekopname word daar gepoog om 'n objektiewe uiteensetting van die chronologiese verloop van die Afrikaanse rolprentbedryf tot met die totstandkoming van 'n demokratiese regeringstelsel in 1994 te verskaf. In enkele gevalle word tydslyne egter oorskry en geniet bepaalde historiese gebeure voorkeur bo die chronologie, soos in die geval van apartheid en die staatsubsidieskema wat oor etlike jare strek.

Die onderstaande geskiedkundige oorsig het ten doel om te dien as basis vir die kritiese evaluering van die huidige posisie van die Afrikaanse rolprentbedryf binne die groter Suid-Afrikaanse milieu.

3. BESTEKOPNAME VAN DIE BELANGRIKE TYDVAKKE

By die bestudering van hierdie tydvakke word dit telkens duidelik dat die eksklusiewe aard van die Afrikaanse filmbedryf grootliks bydra tot die legio probleme wat betref inklusiwiteit. Hierdie eksklusiewe geskiedenis bestendig 'n duidelike weerstand vir alles en almal wat daarbuite staan. Teen die agtergrond van so 'n weerstandigheid is die argivering van die bedryf, as veral 'n moontlike staatsondersteunde argief, uiters aanvegbaar.¹ Voorts word daar gekyk na die relevante tydperke in die Afrikaanse filmbedryf:

3.1 Die tydperk tussen 1895 en 1929

Slegs ses jaar nadat Thomas Edison die kinetoskoop ontdek het, het dit in Suid-Afrika sy verskyning gemaak. Die Suid-Afrikaanse rolprent het in 1895 ontstaan toe die eerste kameraskoot geneem is van president Paul Kruger wat vanaf sy huis na sy koets gestap en vertrek het na die Raadsaal vir 'n vergadering (Van Nierop 2005, Louw 1998). Op 19 April 1895 is die eerste permanente bioskoop, die

1 Kyk in hierdie verband na Steyn, *Die argivering van die Afrikaanse speelfilm: 1916-2014*. (2015)

Empire Palace of Varieties, waar die eerste kinetoskoop in Suid-Afrika in gebruik is, in Johannesburg geopen deur Edgar Hyman, wat die bestuurder was van die Empire Palace of Varieties (Botha 2012:21).

Die Anglo-Boereoorlog, wat op 1 Oktober 1899 uitbreek het, was in 'n groot mate die vertrekpunt vir die ontwikkeling van die rolprentbedryf in Suid-Afrika. Nuusfilms, dokumentêre films en selfs skote van oorlogstonele, is die eerste filmmateriaal wat Suid-Afrikaners te sien gekry het. Die stof hiervoor was meestal gefabriseerde tonele van die oorlog (Van Nierop 2011; Botha 2007; Le Roux & Fourie 1982). Juis as gevolg van die feit dat dit gerepresenteerde tonele uit die oorlog was, het dit ook die gevaar geloop om 'n geselekteerde eksklusiewe beeld uit te dra van wat tydens die geskiedenis moontlik sou wees.

In 1904 arriveer Isadore William Schlesinger, 'n emigrant vanaf New York, in Suid-Afrika. Pas nadat hy in die land aangekom het, stig hy die Schlesinger Organisasie, wat later 'n direkte invloed sou hê op die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf. In 1913 red Schlesinger twee teatergroepe, Africa's Amalgamated Theatres en die Empire Theatre Company, waaronder die Grand Theatre Company, van totale ondergang en in Junie daardie jaar verenig hy bogenoemde maatskappye onder een naam, naamlik die African Theatres Trust. Die monopolie van die land se rolprentbedryf het gedurende dié tyd geheel en al aan Schlesinger behoort (Le Roux & Fourie 1982:2).

Twee jaar later, in 1915, is nog twee maatskappye gestig wat saam met African Theatres Trust 'n eenheid sou vorm. Die nuwe maatskappye sluit die African Consolidated Film Trust, wat hoofsaaklik verantwoordelik was vir die verspreiding van films, en die African Film Production, wat die filmvervaardiging sou behartig, in. Die African Consolidated Theatres Trust was verantwoordelik vir die administrasie. Beide African Consolidated Films en African Consolidated Theatres het 'n prominente rol in die rolprentbedryf gespeel tot in 1956, toe dit deur 20th Century Fox oorgeneem is (Shepperson & Tomaselli 2002, Le Roux & Fourie 1982).

Teen die begin van 1916 is 'n totaal van 14 Suid-Afrikaanse films vervaardig, waarvan slegs een Afrikaans was. Uit hierdie gegewe is dit duidelik dat die eksklusiewe aard van die bedryf altyd gedryf is deur sterk monopolieë. In daardie stadium duidelik nie 'n Afrikaner-monopolie nie. *De Voortrekkers*, wat beskou word as die eerste volwaardige Afrikaanse rolprent, word in 1916 deur African Film Productions vervaardig en deur Harold Shaw geredigeer. Dit is 'n stilfilm met flikskaarte in Afrikaans en Engels wat hoofsaaklik die gebeure van die Groot Trek en tonele uit die oorlog vertoon. Met die amptelike instelling van rolprentsensuur in 1927 word 'n belangrike rolprentmaatskappy, die Kinemas Rolprentmaatskappy gestig deur Sydney Heyden en David Heydenrich. Hul uiteindelige oogmerk was om Schlesinger se ateljees teen te werk in 'n stadium toe die Engelse filmbedryf goed op dreef was (Van Nierop 2011).

3.2 Die tydperk tussen 1930 en 1949

“’n Uitstaande aspek van die hele tydperk was die gestadigde opbloeï van Afrikaanse produksie maatskappye en die stewige plek wat Afrikaanstalige rolprente in die bedryf verwerf het.”

So beskryf Le Roux en Fourie (1982:26) in *Filmverlede: Geskiedenis van die Suid-Afrikaanse speelfilm* die posisie van die Afrikaanse rolprentbedryf gedurende 1930 tot 1949. Hierdie tydperk is gekenmerk deur die verskyning van die eerste Engelse dokumentêre klankrolprent, buitelandse verspreidingsmaatskappye wat hulle in Suid-Afrika kom vestig en die vervaardiging van die eerste volwaardige Afrikaanse klankrolprente in 1931, *Sarie Marais* en *Moedertjie*.

Met die aanvang van die dertigerjare het ’n traumatiese tyd vir die Afrikaners voorgelê weens die Groot Depressie en die droogte van 1932. Die toestande in die land was uiters morbied. Volgens Van Nierop word die verslaenheid van die Afrikaner, weens die swaarkry ná die oorlog, weerspieël in die rolprente wat vervaardig is. Dit beteken dat dit nie noodwendig ten doel gehad het om as vermaak te dien nie, maar eerder ’n maatskaplike en sosiale vertoonvenster van die historiese gebeure van die land en sy mense was (Pretorius 2014, Van Nierop 2005). Van Nierop is ook van mening dat Afrikaners juis na die rolprente gaan kyk het, ten spyte van die morbiditeit, omdat hulle hulself met die gebeure kon vereenselwig en vertroosting kon vind in die visuele uitbeelding van soortgelyke scenarios. Pierre de Wet, regisseur, draaiboekskrywer, produksieleier en akteur, was een van die sleutelfigure wat, ten spyte van bogenoemde faktore, gepoog het om steeds die film ter wille van vermaak uit te bou (Le Roux & Fourie 1982:vii). Die eerste klankfilm in Suid-Afrika, wat boonop ’n Afrikaanse film was, was ’n besondere mylpaal in die Afrikaanse rolprentbedryf van die dertigerjare. Die stigting van twee verspreidingsmaatskappye, onderskeidelik Twentieth Century-Fox en United Artists, asook die Johannesburgse agentskap van die Amerikaanse rolprentmaatskappy, Metro-Goldwyn-Meyer (met Union Theatres Ltd. as verspreider), sou beskou kon word as ’n besondere bedreiging vir die Suid-Afrikaanse monopolie (lees op hierdie stadium “Afrikaanse” monopolie) wat strategies belangrik was vir die Suid-Afrikaanse jong bedryf wat sy nasionale merk moes maak.

In 1931 het Schlesinger sy mag tydelik verloor met die koms van die eerste Afrikaanse klankrolprent, *Sarie Marais*, waarvan die regie deur Joseph Albrecht gedoen is en vervaardig is deur African Film Productions. Kort hierna, in dieselfde jaar, volg die rolprent, *Moedertjie*, wat deur sommige bronne as die eerste Afrikaanse klankrolprent beskou word (Botha 2012:26). *Sarie Marais* en *Moedertjie* was ’n mylpaal in die Afrikaanse rolprentbedryf, omdat Afrikaans vir die eerste keer in hierdie twee films gehoor is. Dit was die totstandkoming

van 'n Afrikaanse rolprentbedryf wat sou groei en ontwikkel vanuit 'n stewige Afrikanernasionalisme as basis (Botha 2012, 2007, Le Roux & Fourie 1982). Die monopolie wat die Afrikaanse rolprentbedryf op hierdie stadium gehad het, was die begin van 'n eksklusiwiteit wat nog lank sou voortduur.

Uit die vervaardiging van nog twee rolprente in 1938, kort na die Voortrekker-gedenkfeesviering, naamlik *Bou van 'n nasie* en 'n *Nasie hou koers*, is dit duidelik watter belangrike invloed ekonomiese, sowel as sosio-politieke beheer op die Suid-Afrikaanse flmbedryf sou uitoefen. Talle van hierdie films het ten doel gehad om Afrikanernasionalisme te bevorder. Die mededingendheid in die bedryf was egter sterk en is eers verbreek in 1939 tydens die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog (Le Roux & Fourie 1982:31; Botha 2006).

'n *Nasie hou koers* is die eerste film wat vervaardig is deur die Reddingsdaadbond Amateur Rolprent-organisasie, oftewel RARO. RARO is onder leiding van Hans Rompel in 1940 gestig en het veral daarop gefokus om amateurrolprentvervaardigers 'n platvorm te gee, asook op die vervaardiging van rolprente wat 'n bepaalde Afrikaanse milieu uitbeeld (Tomaselli 1985). RARO het ook daarop gefokus om die Anglo-Amerikaanse, kulturele imperialisme wat in die land geheers het, teen te werk. Films wat deur RARO vervaardig is, handel oor aspekte en gebeurtenisse wat bevorderlik was vir Afrikanernasionalisme. Die organisasie was primêr afhanklik van befonsing vanaf die Reddingsdaadbond. Vir kommersiële aktiwiteite het hulle staatgemaak op die Volksbioskope Maatskappy Beperk (VOBI). VOBI was 'n alternatiewe verspreidingsmaatskappy wat in 1941 gestig is en wat uitsluitlik RARO se rolprentverspreiding behartig het, maar self ook rolprente vervaardig het. Die heersende Afrikanernasionalisme van die veertigerjare het uiteraard tot gevolg gehad dat politiekgedrewe rolprente vervaardig is, juis om die nasionalisme te bevorder (Botha 2012, 2007; Le Roux & Fourie 1982; Tomaselli 2008).

Rolprente wat in die veertigerjare vervaardig is, het steeds die identiteit en sosio-politieke werklikhede van die Afrikaner uitgebeeld en verken. Komedies, melodramas en rolprente met 'n prominente nasionalistiese aanslag is vervaardig. Kort na die stigting van VOBI is 'n tweede sustersmaatskappy, naamlik Utolo, gestig. Utolo was verantwoordelik vir die vervaardiging van dokumentêre, sowel as speelfilms, in Afrikaans. Met die uitbreek van die Tweede Wêreldoorlog het RARO nie meer die volle ondersteuning van hierdie groepe gehad nie en het derhalwe nie die oorlog oorleef nie.

In 1949 word John Grierson na Suid-Afrika genooi deur die Christelike Afrikaanse Rolprentfotografiese Organisasie (CARFO), wat uit dieselfde historiese dinamika as RARO ontstaan het. CARFO het deur middel van hul rolprente menige Afrikaners voorberei op die verstedeliking wat plaasgevind het vanaf 1903 tot 1940 (Tomaselli 2008:136-138). Die verstedeliking was onder meer die resultaat van die verwoesting wat die Britse owerheid gedurende die Tweede Wêreldoorlog

(1899-1903) in die Transvaalse landbou-ekonomie veroorsaak het. Die Afrikaner, of “armblanke” moes daarmee tevrede wees om ’n bestaan te maak as, onder andere, ongeskoolde mynwerkers. ’n Volgende tydperk van apartheid, wat vir die blanke Afrikaner uiters bevorderlik was, het die Afrikaner in staat gestel om in die veertigerjare die bordjies suksesvol te verhang. Grierson was entoesiasties oor die dinamiese stand van sake binne die Suid-Afrikaanse milieu, asook oor die potensieële propagandistiese rol wat film kon speel in die industrialiseringsfase waarin die land homself bevind het (Tomaselli 2008:137-138). Weer is dit duidelik watter belangrike rol die oorwegend Afrikanerondersteunde nasionale Afrikanerkapitaal op die Suid-Afrikaanse filmbedryf sou uitoefen.

’n Nuwe tydperk is vir die Afrikaner, maar ook vir die Afrikaanse rolprentbedryf, binne hierdie besondere politieke tydperk van die Nasionale Party-bewind, aangekondig. Met die instelling van apartheid is die rolprentbedryf vanaf 1948 oorgelaat in die hande van ’n klein groepie onafhanklike, wit Afrikaanse rolprentvervaardigers wat die sosio-politieke werklikhede van die land se apartheidsera krities moes evalueer (Treffry-Goatley 2010:37-38).

Die instelling van hierdie apartheidswette het egter onvermydelik ook ’n nadelige invloed op die rolprentbedryf en die ondersteuning van die bedryf gehad, omdat die nie-blanke bevolkingsgroepe daarvan weerhou is om rolprentteaters te kon besoek. Teaters wat geleë was in nie-blanke areas was arm en kon nie die nodige infrastrukture in stand hou om rolprentgangers te lok nie en menige teater het nie oorleef nie. Uiteindelik het slegs 11% van die land se bevolking deel gehad aan die aktiewe rolprentbedryf. Die sosio-politieke gevolg was dat die rolprentbedryf ’n onmiddellike verdeling beleef het as gevolg van rasse- en taalskeidings wat deur die apartheidswetgewing geïmplementeer is (Tomaselli 2011, Treffry-Goatley 2010).²

3.3 Die tydperk tussen 1950 en 1960

Le Roux en Fourie (1982:42) is dit eens dat die verskeidenheid van rolprente – waaronder komedies, musiekrolprente, asook die verfilming van romans, dramas en spanningsverhale – gedurende hierdie tydperk geweldig gegroei het. Volgens Botha (2012) was die plaaslike gehoor van die Afrikaanse rolprente groot en relatief stabiel solank as wat die rolprente ligte vermaak verskaf het, of “ontvlugtingsvermaak”, soos wat Botha dit ook verwoord. Hy beskryf die Afrikaner se behoefte aan ’n visuele uitbeelding van hul realiteite as ’n

2 Kyk veral na die navorsing deur dr. Nisa Paleker, (verbonde aan die departement Historiese en Erfenisstudies aan die Universiteit van Pretoria) oor die geskiedenis van spesifiek swart films gedurende die apartheidjare, gemik op die Afrika-gehoor, koloniale filmiese onderhandelings tussen Oos en Suidelike Afrika en Suid en Suid-Oos Asië, asook die geskiedenis van Afrika (pre-koloniaal, koloniaal en onafhanklik).

geïdealiseerde konserwatisme, wat gekenmerk word deur 'n verknogtheid aan die verlede, aan ideale vir taal- en rassesuiverheid en aan religieuse en morele norme; kenmerke wat prominent figureer in talle rolprente uit die era. Botha skryf in *Beelde van Suid-Afrika: 'n Alternatiewe rolprentoplewing* (Botha & Van Aswegen 1992:9):

“Voor die jare sestig het van die rolprente 'n eietydse karakter vertoon in die sin dat dit die Afrikaner probeer ophef het na die moeilike depressiejare, en dit andersins die funksie vervul het dat dit die Afrikaanse taal binne die kulturele sfeer wou vestig (J Albrecht, P de Wet, J Uys).”

Die Afrikaner-monopolie is ongetwyfeld sterk en uiters eksklusief. Die weerstandigheid daarteen was duidelik teen die aanvang van die vyftigerjare toe die Hollywood-maatskappy 20th Century Fox direk by die rolprentbedryf in Suid-Afrika betrokke geraak het. In 1956 het laasgenoemde Schlesinger algeheel uitgekoop en tot ongeveer 1969 meer as 'n driekwart van die filmverspreidingsnetwerk in die land beheer. Een van die enkele onafhanklike rolprentverspreidingsmaatskappye, benewens Twentieth Century Fox, was Wonderboom Inry Beleggings (WIB) wat in 1975 in Pretoria gestig is. Laasgenoemde het 'n bedreiging ingehou vir die monopolie waarvoor Twentieth Century Fox beskik het. Hulle het later bekend gestaan as Ster Film Imports en is gefinansier deur die versekeringsmaatskappy SANLAM (Botha 2012, 2007; Shepperson & Tomaselli 2002). Die stigting van WIB was 'n prominente magsvertoon om die monopolie binne nasionale Afrikanergeledere te bevestig. Sedert 1956, met die instelling van 'n gereguleerde staatsubsidiestelsel, het die nasionale regering en medewerkers verder gepoog om die plaaslike filmvervaardiging te manipuleer. Hul doel was om die Afrikanerideologieë en -kapitaal byeen te bring om 'n nasionale rolprentbedryf te skep wat Suid-Afrika onder die Verwoerd-regering in die sestigerjare sou uitbeeld. Aanvanklik was dit slegs gemik op wit Suid-Afrikaners en oorwegend vir Afrikaanssprekendes bedoel. Gedurende hierdie tyd vanaf 1956 tot 1962 is 'n totaal van 60 films vervaardig waarvan 43 Afrikaans, vier tweetalig en die oorblywende 13 Engels was (Botha 2012, 2007; Armes 2008; Tomaselli 1988).

3.4 Die beheer van die staatsubsidieskema (1956-1984)

Die staat se subsidieskema is kompleks en moet binne 'n bepaalde konteks en milieu geëvalueer word. Sedert die instelling van die subsidieskema in 1956 is die stelsel met verloop van tyd dienooreenkomstig aangepas. Volgens Le Roux en Fourie (1982:viii) het die instelling van die subsidiestelsel wel 'n toename in vervaardigers meegebring, sowel as 'n toename in ko-produksies met buitelandse maatskappye, soos byvoorbeeld die Arthur Rank Organisasie en

Ealing Studios. Aanvanklik was die bedrag veel hoër vir Afrikaanse rolprente as vir Engelse rolprente. Die rede was hoofsaaklik omdat die regering besef het watter potensiele invloed hierdie dominant-Afrikaanse bedryf op die bevordering van die Afrikaanse taal, asook op die uitbreiding van die Afrikanerkultuur, sou hê (Botha 2007). Die subsidiestelsel is aangepas sodat Afrikaanse films wat die Afrikanerideologie, soos dit voorgestel is deur die Nasionale Party, weerspieël het, met 'n hoër subsidiebedrag beloon sou word. Die resultaat hiervan was dat rolprentvervaardigers resepmatige rolprente vervaardig het wat sou verseker dat hulle die hoër subsidiebedrag ontvang. Die aard van die soort finansiering wat die subsidiestelsel aan vervaardigers gebied het, het innoverende denke by rolprentvervaardigers grootliks ingekort, aangesien dit beteken het dat die vervaardiger binne 'n bepaalde raamwerk te werk moes gaan ten einde befondsing te kon ontvang. Hierdie soort eksklusiwiteit kon nie anders nie as om tot geweldige weerstand te lei vir alle rolspelers buite hierdie dominant-Afrikaanse bedryf. Dit sou uiteindelik ook 'n groot rol speel in die latere argiveringsprakryke rondom die Afrikaanse filmbedryf.

3.5 Die tydperk tussen 1961 en 1970

Die sosio-politieke werklikheid in die land was aan die begin van die sestigerjare nog stormagtig en grootskaalse weerstand teen die apartheidswetgewing was algemeen. Wat die filmbedryf betref, was die sestigerjare 'n bloeitydperk vir die melodrama. Volgens Van Nierop (2005:28) was, "Dit die begin van die seepkiskultuur wat Suid-Afrika tot vandag toe nog besmet met ligsinnige prente... maar dit was in Afrikaans en die taal is ondersteun, maak nie saak hoe swak die prent was nie."

Rolprente het hoofsaaklik ligte vermaak verskaf, maar rolprentmakers soos Jans Rautenbach, Manie van Rensburg, Ross Devenish en Emil Noval het gepoog om gehalte films te vervaardig wat steeds sosio-polities van aard was. Dit was veral teen die laat sestigerjare en vroeë sewentigerjare met rolprente soos *Jannie totsiens* (1970), *Die kandidaat* (1968) en *Katrina* (1969) (Botha 2007:24) wat sodanige films vervaardig is. Hoewel hierdie enkele rolprentmakers gepoog het om rolprente te vervaardig wat sosiale kritiek lewer, het die meeste van die rolprente gedurende 1960 tot 1980 as gesinsvermaak gedien om 'n ideale, en daarom soms verdraaide, werklikheid te weerspieël. Gebeure in die rolprente het selde die werklike sosio-politieke realiteit van die land uitgespeel (Botha 2007; Botha & Van Aswegen 1992). Dit is in 'n groot mate ingespan as propagandistiese materiaal wat die kykerspubliek wou blootstel aan 'n ideale Afrikaner nasionale bestaan.

Ongeveer 17 jaar ná die instelling van apartheid (1948-1965) het Afrikanernasionalisme sy plek in die Afrikaanse filmbedryf gevind.

Afrikaneridentiteit het tematies sterk gefigureer (Blignaut & Botha 1992). Vir hierdie platvorm van Afrikaneridentiteit was daar heelwat ondersteuning van rolprentvervaardigers, die pers, asook rolprentgehoere. Hoewel die Afrikaanse rolprent uiters suksesvol was, was daar enkele probleme in dié verband. Eerstens, het hierdie rolprente slegs 'n klein groepie van die Suid-Afrikaanse bevolking verteenwoordig, naamlik die blanke Afrikaner, wat dus beteken het dat dit uiters eksklusief was en slegs 'n kort leeftyd sou hê. Tweedens, het vervaardigers, draaiboekskrywers en regisseurs wat in dié tydperk aktief was, die res van die nie-blanke en nie-Afrikaanse bevolking geïgnoreer of slegs in ondergeskikte rolle uitgebeeld. Dit het 'n groot invloed op die rolprentbedryf as geheel gehad, maar veral ook op die samelewing en gemarginaliseerde bevolkingsgroepe as kykerspubliek.

Soos reeds genoem word die rolprent van die sestigerjare gekenmerk deur 'n geïdealiseerde uitbeelding van die werklikheid. Verskeie rolprentkritici (Botha 2012; Tomaselli 1988; Botha & Van Aswegen 1992; Davies 1989) is van mening dat dit egter grootliks die resultaat was van die subsidiestelsel se indirekte onderdrukking van hierdie sosiaal-kritiese rolprente, omdat die stelsel nie slegs lokersukses behaal het nie, maar ook nasionalisme, beloon het. Uiteraard het die invloed van die apartheidswetgewing ook 'n rol te speel in die gebrek aan sosiaal-kritiese rolprente.

Gedurende die sestigerjare het Ster Films nog drie groot rolprentkomplekse gebou en in 1969 het SANLAM (SA National Life Assurance Mutual) die maatskappy Twentieth Century Fox uitgekoop en geamalgameer met Ster Films om sodoende Satbel (Suid-Afrikaanse Teaterbelange Beperk) te vorm. SANLAM se oorname van die Fox-maatskappy het tot gevolg gehad dat die rolprentbedryf in daardie stadium selfs sterker gedomineer is deur Afrikanerkapitaal. Die subsidiestelsel is terselfdertyd gewysig sodat films wat 95% Afrikaans beslaan het, gekwalifiseer het vir 'n 55% subsidievoordeel. Hierteenoor het Engelse films slegs vir 'n 44% subsidievoordeel gekwalifiseer (Tomaselli 1988:35). Satbel het die naam van Twentieth Century Fox verander na Kinekor en aanvanklik het die twee groepe, Ster en Kinekor, onafhanklik van mekaar onder Satbel se beheer gefunksioneer. Satbel het gedurende hierdie tydperk ongeveer 76% van Suid-Afrika se verspreidingsnetwerke beheer en die ander 24% was onder die beheer van UIP-Warner. SANLAM het teen die einde van 1969 die monopolie van die vervaardiging, verspreiding en vertoon van rolprente in Suid-Afrika besit (Tomaselli 2011; Botha 2007; Shepperson & Tomaselli 2002).

3.6 Die tydperk tussen 1971 en 1980

Teen die sewentigerjare het 'n nuwe tipe rolprent na vore getree, naamlik die seepkisopera, oftewel "soapies". Die seepkisopera, soos Van Nierop daarna

verwys, het bestaan uit romantiese liefdesdriehoeke en gebeure wat uiters melodramaties uitgebeeld is. Dit is 'n voortsetting van die melodramas wat in die sestigerjare vervaardig is. In dié tipe rolprente was daar geen verwysing na enige sosio-politieke gebeurtenisse of kwessies nie. Voorbeelde hiervan is Elmo de Witt se *Die kwikstertjie* (1974) en Dirk de Villiers se *Met liefde van Adele* (1974). Tesame hiermee was die militêre rolprent veral ook baie gewild in die hoofstroombedryf en tematies het onder meer die verstedeliking van die Afrikaner, die stryd tussen die plattelandse en stedelike ruimtes, studenteliefde en diensplig vir jongmans sterk gefigureer. Ongelukkig is die sosiale gebeurtenisse, eie aan hierdie tyd, steeds in die meeste gevalle geïgnoreer of in sommige gevalle selfs verkeerdelik oorgedra ter wille van die uitbeelding van 'n geïdealiseerde werklikheid (Van Nierop 2005; Le Roux & Fourie 1982; Botha & Van Aswegen 1992).

Tydens die vroeë sewentigerjare het beide Ster Films en CIC-Metro (Cinema International Corporation) rolprente van onafhanklike rolprentvervaardigers vertoon en die twee maatskappye het wedersyds van mekaar se fasiliteite gebruik gemaak. In die daaropvolgende jare het 'n paar herstruktureringe in die bedryf plaasgevind, wat veroorsaak het dat SANLAM en Satbel gesamentlik die monopolie het so ver gestrek as vervaardiging, verspreiding, kommersiële aktiwiteite, besit van ateljees, publiseiteit, besprekings en omtrent elke ander denkbare aspek van die bedryf. Satbel het ongeveer 43% van vertoonlokale besit (Shepperson & Tomaselli 2002; Tomaselli 2011, 1988). Groot veranderinge vind egter in 1984 binne die plaaslike rolprentbedryf plaas toe die entrepreneur, Sol Kerzner, die produksie, verspreiding en rolprentfasiliteite van die uiters konserwatiewe Afrikanernasionalistiese Satbel, oorgekoop het.

Die ontstaan van nuwe rolprentmaatskappye, die oprigting van nuwe rolprentteaters en die betrokkenheid in buitelandse ko-produksies het steeds toegeneem. Die produksie maatskappye, Killarney en Kavalier Films, was steeds suksesvol, ten spyte van talle nuwe maatskappye wat gestig is. Tydens die twee jaar, voor die instelling van die televisiediens in 1976, was 'n uiters produktiewe tydperk gewees. In 1974 en 1975 het ongeveer 43 Afrikaanse vollengte speelfilms die lig gesien. Selfs ná die instelling van televisie het geen noemenswaardige verdieping in die rolprentbedryf plaasgevind nie. Weereens kan die invloed van die subsidiestelsel hier raakgesien word, omdat rolprentmakers resepmatig met die vervaardiging van rolprente omgegaan het om sodoende gewaarborg te wees van 'n loketinkomste en staatsondersteuning. Vervaardigers het dus weggeskram daarvan om rolprente te vervaardig wat te sosiaal-krities van aard, of kunssinnig te gewaagd vir die konserwatiewe Afrikanergehoor was (Botha & Van Aswegen 1992). Die subsidiestelsel het dus nie net 'n eenogige uitbeelding van die Suid-Afrikaanse werklikheid tot gevolg gehad nie, maar het duidelik ook 'n geweldige invloed op die gehalte van Suid-Afrikaanse films gehad.

Die instelling van televisie in 1976 het die oorblywende deel van die sewentigerjare oorheers. Die rolprentbedryf het tot in 1978 'n enorme knou gekry weens die instelling van televisie. Dit was egter van korte duur en ander faktore het uiteraard ook 'n rol gespeel, soos onder meer verstedeliking. In 1979 het gehore egter teruggekeer na rolprentteaters en die ondersteuning was weer groot. Hierdie tydperk word gekenmerk deur die samesmelting van Ster en Kinekor en die finale totstandkoming van die Nasionale Filmraad, wat ten doel gehad het om dokumentêre rolprente vir staatsdepartemente te vervaardig (Le Roux & Fourie 1982; Tomaselli 2011). Die ooreenkoms met die totstandkoming van Ster-Kinekor was dat hulle voorts ook Amerikaanse produkte van maatskappye soos Fox, Orion, Disney en Avco-Embassy sou versprei (Shepperson & Tomaselli 2002; Tomaselli 1988). Rolprente wat eksklusief vervaardig is met Afrikanernasionalisme as oorkoepelende uitgangspunt, het aansienlik minder geword tussen 1979 en 1983. Volgens Armes (2008:241-243) is daar slegs 24 Afrikaanse rolprente gedurende hierdie tydperk vervaardig.

3.7 Die tydperk tussen 1981 en 1993

“Gedurende die tagtigerjare is die Suid-Afrikaanse sosio-politieke werklikhede gekenmerk deur traumatiese gebeure: 'n landswye noodtoestand en streng mediabeheer oor die vloei van inligting; grootskaalse geweldpleging; internasionale isolasie en sanksies; krisis in die onderwys en mediese dienste; behuisingstekorte; omvangryke verstedeliking en 'n kwynende ekonomie. Politieke polarisasie, stedelike terreur en grootskaalse politieke verset teen apartheidswetgewing het voorgekom.”

Die bogenoemde aanhaling uit *Beelde van Suid-Afrika: 'n Alternatiewe rolprentoplewing* (Botha & Van Aswegen 1992) poog om die sosio-politieke gebeure van die tagtigerjare uit te druk. Met verloop van tyd, soos wat die bogenoemde faktore ontvou het en die kulturele verset in die land verhoog het, het die ontwikkeling met betrekking tot internasionale verspreidingsooreenkomste stadig maar seker begin afneem. Tesame met die onvoldoende subsidiestelsel en die toenemende monopolistiese bestuur met betrekking tot die verspreiding en die vertoon van rolprente, het die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf min of meer ineengestort. Dit is met die uitsluiting van enkele onafhanklike rolprentmakers en talle subsidiegedrewe ko-produksies van uitnemende gehalte (Blignaut & Botha 1992; Tomaselli 2011). Volgens *Dictionary of African filmmakers* (Armes 2008) is op daardie tydperk slegs 34 rolprente vervaardig, waarvan ongeveer 17 Afrikaanse rolprente was.

Hoofstroom-rolprentbedryf

Die Afrikaanse rolprent was gedurende die tagtigerjare in 'n krisis, omdat minder films vervaardig is. Dit sou primêr toegeskryf kon word aan die kompetisie van die televisie-medium. Ook het rolprente in die hoofstroombedryf, asook dokumentêre films wat in die hoofstroombedryf vervaardig is, heelwat kritiek ontvang weens die feit dat hulle die sosio-politieke werklikheid van die land op 'n verdraaide wyse weerspieël het en omdat daar geen noemenswaardige veranderinge en verdieping plaasgevind het nie.

Vervaardigers van Afrikaanse rolprente het noodgedwonge hul artistieke vryheid prysgegee om sodoende eerder te fokus op die loketinkomste sodat die maksimum subsidiebedrag terugbetaal kon word. Rolprente wat die Amerikaanse styl en genres gereflekteer het en apolities van aard was, is vervaardig (Pretorius in Blignaut & Botha 1992:376).

Alternatiewe rolprente

Gedurende die tagtigerjare is daar ook heelwat rolprente, wat speelfilms, video's en dokumentêre films insluit, buite die hoofstroombedryf vervaardig. Dit het verskil van die hoofstroomrolprente omdat dit, eerstens, nie blote ontvlugtingsvermaak verskaf het nie en, tweedens, omdat dit sosiaal-krities van aard was en die eietydse werklikheid van die land op 'n akkurate wyse uitgebeeld het. Die rolprente was primêr afhanklik van plaaslike en buitelandse organisasies vir befondsing (Botha & Van Aswegen 1992:6).³

Die televisie-medium

Die televisie-medium het 'n onuitwisbare invloed op die rolprentbedryf gehad. Bewys hiervan was toe sewe van die mees produktiewe rolprentvervaardigers besluit het om hulself na die televisie-medium te wend. Jan Scholtz, Elmo de Witt, Dirk de Villiers, Koos Roets, Frans Marx, Daan Retief en Manie van Rensburg het almal na die instelling van die televisiediens in 1976 hul hand geredeliker gewaag aan die vervaardiging van televisieproduksies (Botha & Van Aswegen 1992:25-29).

Daar is 'n groter belangstelling gekweek, veral op die platteland, soos kykergetalle bewys. Die televisie het die Afrikanergehoore blootgestel aan verskeie

3 Kyk veral na die vroeë werk van die film-historikus, Thelma Gusche, *The history and social significance of motion pictures in South Africa, 1895-1940* (1972), wat in hierdie verband steeds relevansie het. Kyk ook na die werk van Litheko Modisane. Sy boek, *South Africa's renegade reels: The making and public lives of Black-Centred Films* (2013), fokus op ikoniese swart films in Suid-Afrika, vanaf die koloniale tot die postapartheid-era. Volgens Modisane is hierdie films katalisators vir openbare refleksie op sosiale en politieke aspekte eie aan die anti-apartheidspolitiek en 'n jong demokrasie.

vorms van vermaak. Die rolprentgehoore was eenvoudig nie meer tevrede met dit wat in die vorige twee dekades in rolprentteaters aangebied is nie. TV-reekse het hierdie gaping gevul, dus moes rolprentvervaardigers hul aanslag tot rolprente hersien, omdat hul gehore meer gesofistikeerd was en visueel meer opgevoed is deur blootstelling aan die televisie (Blignaut & Botha 1992:107).

Na 1984 was daar weer beskikbare befondsing vir die vervaardiging van rolprente en talle regisseurs, wat die rolprentbedryf tydelik verruil het vir die televisie, het teruggekeer na rolprentvervaardiging (Pretorius in Blignaut & Botha 1992:383).

3.8 Die post-apartheid rolprentbedryf

Die jaar 1994 word deur verskeie figure as 'n mylpaal vir die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf beskou, weens die totstandkoming van 'n demokratiese era en 'n post-apartheid samelewing (Botha 2007:32).⁴

Een van die grootste bydraes tot die ontwikkeling van die post-apartheid rolprentbedryf is BA Ngubane, die minister van kuns, kultuur, wetenskap en tegnologie, se ondersoek en formulering van 'n nuwe beleid wat in die sogenaamde "White Paper" (Witskrif) verskyn het. Laasgenoemde is die resultaat van die Raad van Geesteswetenskaplike Navorsing (RGN) se ondersoek oor die post-apartheid rolprentbedryf in Suid-Afrika en die ontwikkeling van 'n filmbeleid. 'n Taakspan, die ACTAG (Arts and Culture Task Group), is in 1994 deur die Suid-Afrikaanse minister van kuns, kultuur, wetenskap en tegnologie byeengebring om hom by te staan in die formulering van 'n nuwe beleid. In 1996 is die ondersoek voltooi en in 1997 is die verslag deur die parlement aanvaar. Danksy die navorsing van die betrokke taakspan en die skrywers van die verslag, het die Nasionale Film en Video Stigting/South African Film and Video Foundation (NFVF) in 1999 tot stand gekom. Die NFVF is 'n organisasie wat deur die regering saamgestel is om die ontwikkeling van die Suid-Afrikaanse film- en videobedryf binne 'n post-apartheidsmilieu te ontwikkel. Die visie van die organisasie is die strewe na 'n bedryf wat verteenwoordigend van die hele volk is, wat kommersieel lewensvatbaar is en ontwikkeling aanmoedig (Botha 2007). Algemene aktiwiteite wat deur die organisasie ondersteun is, sluit onder meer in befondsing, opleiding en ontwikkeling, argiewe en filmbiblioteke, asook die bevordering van die bedryf op 'n plaaslike en internasionale vlak (Treffry-Goatley

4 Die volgende bronne gee ook 'n verhelderende perspektief op die konteks van die tyd en die groter Suid-Afrikaanse filmbedryf: Tomaselli, *The cinema of Apartheid: Race and class in South Africa* (1989); Botha, *Marginal lives and painful pasts: South African cinema after Apartheid* (2007); Maingard, *South African National Cinema* (2007); Tomaselli, *Encountering modernity: Twentieth Century South African cinema* (2006); en Saks, *Cinema in a democratic South Africa: The race of representation* (2010).

2010; Shepperson & Tomaselli 2002). Die NFVF was die primêre skakel tussen die staat en die gemeenskap en het sentraal in die koördinerende en bevorderende van die rolprent- en televisiebedryf gestaan. Volgens Botha (2012:159) het die RGN egter gemaak dat kommersiële lewensvatbaarheid nie die enigste bepalende faktor vir staatsondersteuning behoort te wees nie.

Dit het vir plaaslike vervaardigers uiters moeilik geword om mee te ding met buitelandse begrotings, veral dié van Hollywood. Die gehore is al hoe meer bederf met die kwaliteit van internasionale films, dus het plaaslike vervaardigers aan die kortste end getrek omdat plaaslike films veel minder beloon is met loketsukses (Botha 2007:20). Weens die steeds gebrekkige staatsubsidie en die hoë gehalte van buitelandse films (byvoorbeeld Hollywood-films) moes vervaardigers dus op hul eie finansiering staatmaak, wat in die meeste gevalle bykans onmoontlik was (Shepperson & Tomaselli 2002; Treffry-Goatley 2010). Plaaslike vervaardigers is in 'n mate genoodsaak om hulself tot buitelandse vervaardigers en kapitaal te wend vir die vervaardiging van ko-produksies. Tans is 99% van die beheer van die Suid-Afrikaanse filmbedryf in die besit van twee maatskappye, naamlik Ster-Kinekor en Nu-Metro. Die verspreiding van films word tesame met hierdie maatskappye deur 'n derde party, naamlik United International Pictures (UIP), beheer.

4. SLOTOPMERKINGS TEEN DIE AGTERGROND VAN DIE BESTEKOPNAME

Die sosio-politieke landskap waarbinne die Suid-Afrikaanse filmbedryf bestaan, was duidelik rigtinggewend, veral wat betref die Afrikaanse filmindustrie. Kulturele argiewe is, soos reeds genoem, ideologiesgebonde en word daarom bepaal en gerig deur 'n hele aantal faktore wat soms op die periferie staan, soos duidelik blyk uit die voorafgaande bestekopname. Weens die besondere kultuurspesifieke konteks van die Afrikaanse filmerfenis kry hierdie spesifieke argiefmateriaal eers werklik betekenis wanneer die argief en sy inhoud teen die agtergrond van hierdie faktore geïnterpreteer word. Die bewaring van die Afrikaanse filmerfenis kan daarom nooit los gesien word van die ideologiese, ekonomiese, politieke en historiese kontekste binne die Suid-Afrikaanse werklikheid nie. By die oorweging van hedendaagse argiveringspraktyke speel hierdie oënskynlik perifere faktore 'n deurslaggewende rol. Die geskiedkundige agtergrond van die Afrikaanse rolprentbedryf demonstreer veral die kompleksiteit met verwysing na die sosio-politieke aspekte van die Suid-Afrikaanse geskiedenis. By die bestudering van hierdie tydvakke is dit telkens duidelik gestel dat die eksklusiewe aard van die Afrikaanse filmbedryf grootliks bydra tot die legio probleme wat betref inklusiwiteit. Hierdie

eksklusiewe geskiedenis bestendig, soos reeds gesê, 'n duidelike weerstand vir dit wat daarbuite staan. Teen die agtergrond van so 'n weerstandigheid, is die argivering van die bedryf, as veral 'n moontlike staatsondersteunde argief, uiters aanvegbaar. Die realiteit is dat die eksklusiwiteit van die bedryf 'n groot struikelblok is in die inklusiwiteit daarvan en uiteindelik ook die behoefte aan argivering binne 'n inklusiewe konteks.⁵

Die belangrike begintydperk tussen 1895 en 1929 toon duidelik 'n onmiddellike wedywering om monopolie deur Schlesinger en die Suid-Afrikaanse Kinemas Rolprentmaatskappy. Die instelling van rolprentsensuur in 1927 is die eerste subtiele Suid-Afrikaanse beheer. Binne hierdie magspel verskuif die monopolie weer in die dertigerjare na die Amerikaanse Twentieth Century-Fox en United Artists asook Metro-Goldwyn-Meyer. Die stigting van RARO in 1940 en VOBI in 1941 was dus as teenvoeters strategies belangrik vir die vestiging van 'n sterker nasionale filmindustrie, teenoor die heersende Anglo-Amerikaanse kulturele imperialisme wat in daardie stadium in die land geheers het. Tematies was hierdie stigtings ook belangrik, aangesien dit aanleiding gegee het tot die vervaardiging van Suid-Afrikaanse films wat eintlik 'n eksklusiewe Afrikanernasionalisme geteiken het. Weer is dit duidelik watter belangrike rol die oorwegend Afrikanerondersteunde nasionale Afrikanerkapitaal sou uitoefen op die Suid-Afrikaanse filmbedryf. Ook met die instelling van apartheid is die rolprentbedryf vanaf 1948 oorgelaat in die hande van wit Afrikaanse rolprentvervaardigers. Die stigting van die WIB in 1975, en grootliks deur SANLAM gefinansier, versterk die monopolie binne nasionale Afrikanergeleedere. Selfs die instelling van die gereguleerde subsidiestelsel was 'n strategiese manipulasie van tematiese maar ook ideologiese kontekste. Daar is sedert 1956 'n prominente poging aangewend om 'n (wit, Afrikaanse) nasionale rolprentbedryf te skep onder die Verwoerd-regering. Die aantal Afrikaanse films wat tussen 1956 tot 1962 uit 'n totaal van 60 films vervaardig is, is tekenend van die effek van die monopolieë binne die bedryf. Binne genoemde monopolieë het Afrikanernasionalisme en Afrikaneridentiteit hul plek in die Afrikaanse filmbedryf gevind. Hierdie "Afrikaner"-platvorm het homself stadig maar seker gevestig as die beeld van die Suid-Afrikaanse filmindustrie.

Die stigting van Satbel in 1969 was die grootste finansiële inspuiting van Afrikanerkapitaal om te verseker dat die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf 'n dominante Afrikaner karakter sou uitbeeld. Hiervan was die subsidiestelsel 'n duidelike voorbeeld.

Noodgedwonge weerstand was 'n logiese uitvloeisel van hierdie eksklusiewe magspel en dit is dus nie vreemd dat die sewentigerjare gekenmerk

5 Kyk in hierdie verband na die studie van Broodryk, *Absences, exclusivities and utopias: Afrikaans films as a cinema of political impotence, 1994-2014* (2016).

is deur kulturele verset nie. Hierdie sosio-politieke omstandighede het tot grootskaalse omwentelinge gelei. Die onvoldoende subsidiestelsel en die toenemende monopolistiese bestuur met betrekking tot die verspreiding en die vertoon van rolprente, die totstandkoming van Ster-Kinekor in die sewentigerjare en die instelling van die TV-diens in 1976 was alles belangrike faktore wat 'n invloed gehad het, nie net op die Afrikaanse film nie, maar op die suksesvolle voortbestaan van die industrie oor die algemeen.

Seker van die belangrikste mylpale in die Suid-Afrikaanse rolprentbedryf was die totstandkoming van 'n demokratiese era en 'n post-apartheid samelewing in 1994 (Botha 2007:32). Belangrike momente, waarna reeds verwys is, was mnr. BA Ngubane se ondersoek en formulering van 'n nuwe "White Paper" (Witskrif) beleid en die totstandkoming van die Nasionale Film en Video Stigting/South African Film and Video Foundation (NFVF) in 1999.

Die politieke gevoel van 'n bepaalde tydvak, ekonomiese ondersteuning vir die argief en sy doel, sowel as die sosiale en maatskaplike simpatie van die gemeenskap en owerhede op 'n bepaalde tyd, het nie noodwendig net 'n enkelvoudige uitwerking op die tematiek van filmmateriaal nie. Dit beïnvloed grootliks ook die ingesteldheid waarmee argivering benader word. Dit sluit ook in die finansiering wat beskikbaar gestel word vir argiveringsdoeleindes. Die prestige wat gekoppel word aan die industrie het ook 'n noemenswaardige invloed op die argiveringspraktyke; hoe meer sosiale en maatskaplike prestige daaraan gekoppel word, hoe meer geredelik word stof geargiveer; hoe meer geskiedkundige waarde geheg word aan die materiaal, hoe meer is dit geskik vir argivering. Wat die Afrikaanse filmbedryf betref, is die probleem juis die eksklusiwiteit daarvan. Dit dra geweldig swaar aan kultuur-historiese bagasie wat soms tot selektiewe argivering lei.

BIBLIOGRAFIE

- Armes, R 2008. *Dictionary of African filmmakers*. Bloomington (USA): Indiana University Press.
- Assmann, IJ 2014. *From broadcasting to archiving: Preserving public broadcasting Audiovisual Archives* (Ongepubliseerde verhandeling). Universiteit van Johannesburg: Auckland Park, Johannesburg.
- Blignaut, J & M Botha 1992. *Movies, moguls & mavericks: South African cinema 1979 – 1991*. Cape Town: Showdata.
- Botha, M 2006. "South African Cinema: 110 Years of South African Cinema (Part 1)". *Cinema: Journal for Film and Audiovisual Media*, Spring 2006.
- Botha, M (ed.) 2007. *Marginal lives and painful pasts*. Kaapstad: Genugtig! Uitgewers.

- Botha, M 2012. *South African Cinema 1896 – 2010*. Intellect, Bristol(UK)/Chicago(USA).
- Botha MP & A Van Aswegen. 1992. *Beelde van Suid-Afrika: 'n Alternatiewe rolprentoplewing*. Pretoria: RGN Uitgewers.
- Broodryk, Chris 2016. *Absences, exclusivities and utopias: Afrikaans films as a cinema of political impotence, 1994-2014*. Proefskrif, University of Cape Town.
- Caple, C 2000. *Conservation skills: Judgement, method and decision*. London: Routledge.
- Cook T. 2011. "We are what we keep; Keep what we are": Archival appraisal past, present, future", *Journal of the Society of Archivists* 32(2): 173 – 189. <https://doi.org/10.1080/00379816.2011.619688>
- Davies, J 1989. "SA Film: A brief history". *ADA* 6: 32-33.
- Giliomee, Herman 2003. *The Afrikaners: Biography of the people*. Kaapstad: Tafelberg Uitgewers.
- Giliomee, Herman. 2014. "Was apartheid all bad?". In: F Pretorius (red.), Hoofstuk 20: 223-240.
- Gutsche, Thelma. 1972. *The history and social significance of motion pictures in South Africa, 1895-1940*. Cape Town: Howard Timmins.
- Harris, V 1997. *Exploring archives: An introduction to archival ideas and practice in South Africa*. Pretoria: National Archives of South Africa.
- Le Roux, A & L Fourie 1982. *Filmverlede: Geskiedenis van die Suid-Afrikaanse speelfilm*. Pretoria: Universiteit van Suid-Afrika.
- Louw, E 1998. "Fees van film in Afrikaans!", *Huisgenoot*, 15 Oktober: 52-53.
- Maingard, Jacqueline 2007. *South African National Cinema*. London: Routledge.
- Modisane, Litheko 2013. *South Africa's renegade reels: The making and public lives of Black-centred films*. New York: Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1057/9781137027030>
- Pretorius, F 2014. *A history of South Africa: From distant past to the present day*. Pretoria: Protea Boekhuis.
- Saks, Lucia 2010. *Cinema in a democratic South Africa: The race of representation*. Bloomington: Indiana University Press.
- Shepperson A & KG Tomaselli 2000. "South African cinema beyond Apartheid: Affirmative action in distribution and storytelling", *Social Identities* 6(3): 321-343. <https://doi.org/10.1080/13504630050137651>
- Shepperson A & KG Tomaselli 2002. "Restructuring the industry: South African cinema beyond Apartheid", *South Africa Theatre Journal* 16(1): 63-79. <https://doi.org/10.1080/10137548.2002.9687742>

- Shilton, K & R Srinivasan. 2011. "Participatory Appraisal and Arrangement for Multicultural Archival Collections", *Archivaria, The Journal of the Association of Canadian Archivists* 63(Spring): 87-101.
- Steyn, Christa 2015. *Die argivering van die Afrikaanse speelfilm: 1916-2014*. Proefskrif: Universiteit van die Vrystaat.
- Takahashi, TL 2007. "The imaginary archive: Current practice", *Camera Obscura* 22(3): 179-184. <https://doi.org/10.1215/02705346-2007-019>
- Treffry-Goatley, A 2010. "South African cinema after Apartheid: A political economic exploration", *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research* 36(1): 37-57. <https://doi.org/10.1080/02500160903525023>
- Tomaselli, KG 1985. "Culture, state and nationalis ideology in the South African film industry: 1940-1981 (Part One)", *Cinema Canada* September: 24-27.
- Tomaselli, KG 1988. *The cinema of Apartheid: Race and class in South African Film*. New York: Smyrna Press.
- Tomaselli, KG 1989. *The cinema of Apartheid: Race and class in South Africa*. London: Routledge.
- Tomaselli, KG 2006. *Encountering modernity: Twentieth Century South African cinema*. Pretoria: UNISA.
- Tomaselli KG 2008. "Paradigms in South African cinema research: Modernity, the New Africa Movement and beyond", *Communicatio: South African Journal for Communication Theory and Research* 34(1): 130 – 147. <https://doi.org/10.1080/10137548.2008.9687888>
- Tomaselli KG 2011. "Restructuring the Industry: South African Cinema beyond Apartheid", *South African Theatre Journal* 16(1): 63-79.
- Van Jaarsveld, A 2012. "Van roman na film: geen *Disgrace* vir J M Coetzee. 'n Ondersoek na die proses van filmverwerking", *Tydskrif vir Geesteswetenskappe* 52(2), Junie: 307-321.
- Van Jaarsveld, A 2017. "'n Kontekstualisering van paradigmas in die Afrikaanse filmbedryf en die daarstel van 'n ideale Afrikaanse filmargief binne 'n Suid-Afrikaanse konteks", *Joernaal vir Eietydse Geskiedenis* 42(2): 98-126. <https://doi.org/10.1080/10137548.2008.9687888>
- Van Nierop, L 2005. "Afrikaanse rolprente: Van toeka tot nou", *Taalgenoot* Junie: 26-29.
- Van Nierop, L 2011. *Daar doer in die fliek*. Episode 13. Mnet-reeks. Johannesburg: KykNet.
- White Paper: Arts, Culture and Heritage. <https://www.dac.gov.za/content/white-paper-arts-culture-and-heritage-0>.